

La influencia de Javier Marías en la traducción española de Martínez-Lage de *Absalom, Absalom!*

Miguel Alpuente Civera
Josep Marco Borillo
Bárbara Martínez Vilinsky
Universitat Jaume I (Castelló, España)

Resumen: En el posfacio a su traducción de *Absalom, Absalom!*, Miguel Martínez-Lage declara haber tomado como «modelos estilísticos» a aquellos narradores en lengua española cuya prosa muestra sin lugar a dudas la influencia de Faulkner. En el presente artículo nos proponemos identificar, en primer lugar, los rasgos de estilo comunes a la traducción de Martínez-Lage y a uno de los modelos estilísticos mencionados –la novela *Fiebre y lanza*, de Javier Marías– y, en segundo lugar, los aspectos de la traducción que podrían relacionarse plausiblemente con la influencia de la prosa de Marías, por constituir casos en que la traducción se desvía en algún sentido del original. Si bien es difícil establecer una relación de causalidad estricta entre modelo estilístico y perfil de la traducción, se han encontrado indicios de dicha relación en tres aspectos: la adición de elementos cohesivos, el empleo de binomios y trinomios y el uso del hipérbaton. En el *habitus* del traductor, tal como se muestra en esta traducción, concurren condicionantes particulares –como la cohesión, el ritmo y la transmisión de la concentración conceptual del original– y propiedades generales de los textos traducidos –como la tendencia a explicitar y a simplificar–.

Palabras clave: Faulkner, Javier Marías, Martínez-Lage, traducción, habitus, modelo estilístico

Abstract: *In the postface to his translation of Absalom, Absalom! Miguel Martínez-Lage claims to have used as “stylistic models” those Spanish-language fiction writers whose prose displays Faulkner’s influence beyond any doubt. In this article we aim to identify, firstly, features of style that are shared by Martínez-Lage’s translation and one of the stylistic models in question (Javier Marías’ novel Fiebre y lanza), and, secondly, aspects of the translated text that can plausibly be said to stem from the influence of Marías’ prose, insofar as in them the translated text is seen to somehow depart from the source text. Even though it is difficult to establish a strict causal relationship between stylistic model and translation profile, traces of such a relationship have been found as regards three aspects: addition of cohesive devices, use of binomials and trinomials, and use of hyperbaton. The translator’s habitus, as it emerges in this translation, is defined by both particular conditioning factors (such as cohesion, rhythm and the rendering of the source text’s conceptual concentration) and general properties of translated text (such as the tendency to explicitation and simplification).*

Key words: *Faulkner, Javier Marías, Martínez-Lage, translation, habitus, stylistic model*

1. La presencia del sistema literario receptor en la traducción: voces, influencias, *habitus*

En el posfacio a su traducción de la novela de William Faulkner *Absalom, Absalom!*, Miguel Martínez-Lage (2011: 503) dice lo siguiente:

El traductor trabaja con la lengua en pie de igualdad con el escritor, y esa similitud es la principal diferencia que presenta su trabajo con el del novelista: éste tiene que ocuparse de muchas otras cuestiones de índole creativa, que en la mesa del traductor serán meros problemas de imitación, de reproducción, siempre subsanables en el plano de la lengua. Cada traductor habrá de encontrar los modelos estilísticos que mejor le sirvan, y yo he citado a los míos. Éste es un Faulkner posterior a Benet, a Onetti, a Muñoz Molina, a Marías. Debería funcionar como las canciones de ida y vuelta de la música popular. Una vez «empapado» de los usos estilísticos

de los maestros del castellano que han bebido en Faulkner, la melodía faulkneriana se ejecuta mucho mejor con la instrumentación que el castellano pone a disposición de la orquesta que el traductor lleve inscrita en su sensibilidad lingüística.

Un paratexto como este bien puede suscitar diversas reflexiones en el estudioso de la traducción literaria. La más inmediata, aunque no por ello menos trascendente, es que todo traductor debería estar obligado por contrato a añadir prefacios o posfacios de este tipo a sus traducciones, por el valor que tienen en tanto que indicadores de la actitud del traductor ante su tarea; un valor *añadido*, cabría decir, al valor intrínseco que posea la traducción, y no sólo para los traductólogos, que los considerarán siempre impagables, sino también para los lectores, quienes serían así más conscientes de los términos del contrato no escrito que los vincula con el traductor y la traducción. Pero después vienen otras reflexiones más pertinentes para nuestro objeto de estudio inmediato, a las que nos podríamos aproximar bajo los tres epígrafes siguientes:

- a) las *voces* que oímos en un texto literario traducido;
- b) el concepto de influencia y el grado de causalidad que puede establecerse entre los textos que han influido en un traductor y sus decisiones de traducción;
- c) lo que Martínez-Lage llama «sensibilidad lingüística», noción de la que nos ocuparemos más adelante.

Es bien sabido que en una obra de ficción se oyen diversas voces. El narrador, o narradores, y los personajes suelen tomar la palabra de manera alternativa en lo que constituye una cadena comunicativa que se extiende desde la figura del autor, por un extremo, hasta la del lector, por otro. En una obra de ficción traducida, dicha cadena comunicativa se vuelve aún más compleja, ya que a todas las figuras implicadas en la cadena anterior se añade la del traductor, que se dirige a unos lectores distintos de los destinatarios naturales de la obra original (Bosseaux, 2007; Munday, 2009). En todas estas voces pueden resonar ecos de

otros textos, autores, registros, estilos: un fenómeno que los teóricos de la literatura han intentado acotar mediante términos como *intertextualidad* (Kristeva, 1969) o *polifonía* (Bajtín, 1973/1929). Pues bien, en una obra de ficción traducida, además de los ecos adheridos a las voces del narrador o de los personajes del texto original, pueden oírse también los del traductor, como Martínez-Lage pone de manifiesto en su posfacio. Se trata, además, de una intertextualidad *inducida*, ya que los «modelos estilísticos» que el traductor trae a colación, al menos en este caso, son los que resultan pertinentes para la tarea que lo ocupa, pertinencia que deriva del hecho de que los autores hispanófonos invocados son deudores del propio Faulkner. Dicho de otro modo, las obras de ficción traducidas pueden albergar voces pertenecientes al sistema literario receptor, que se suman a las que ya resonaban en el original, con lo cual el potencial polifónico se enriquece. En este contexto, puede ser pertinente recordar el comentario de Boase-Beier (2006: 25) según el cual los textos literarios traducidos, a través de una desfamiliarización consciente, pueden acabar siendo más *literarios* que los no traducidos.

Esto nos lleva al segundo de los epígrafes mencionados, el de la influencia y la posibilidad de que las relaciones creadas por dicha influencia sean causales. Martínez-Lage afirma que autores en lengua española como Benet, Onetti, Muñoz Molina o Marías «han bebido en Faulkner»¹. Ese tipo de relación sí parece causal: si en el estilo de dichos autores se encuentran rasgos que la crítica ha identificado como propios de Faulkner, no es aventurado afirmar que el estilo hubiese sido otro si los autores en cuestión nunca hubiesen leído al norteamericano, o si lo hubiesen leído sin que sus afinidades anteriores se viesen alteradas, o, más todavía, si nunca hubiese existido un William Faulkner escritor. Es más: alguno de los hijos literarios de Faulkner llega a afirmar que nunca

¹ En otro punto del posfacio (2011: 501), el traductor incluye en esta nómina a García Márquez y añade que «son más» los herederos de Faulkner.

habría sido escritor sin su lectura, su conocimiento, su influencia². Sin embargo, parece también claro que la influencia ejercida sobre el traductor por sus «modelos estilísticos» es de otro tipo: no es tan directa, no es tan causal, principalmente porque el traductor no es libre para crear otros mundos ni para inventarse un estilo, sino que tiene que dejarse guiar por la partitura que tiene delante. La cita del posfacio de Martínez-Lage lo deja bastante claro. El traductor se «empapa» de sus modelos estilísticos, pero lo que traduce, finalmente, es el original; por muy faulknerianos que sean los modelos en cuestión (y un estudio comparativo podría arrojar diferencias tanto cuantitativas como cualitativas entre ellos), nunca podrán llegar a serlo tanto como la obra del propio Faulkner sin caer en la parodia; por lo tanto, la hipótesis por defecto sería que lo faulkneriano de la traducción deriva del original, no de los modelos. A todo esto aún hay que sumar, tal como ya advierte Toury (1995: 65), la cautela con que debe tomarse este tipo de declaraciones por parte del traductor cuando se trata de reconstruir las posibles normas que puedan haber regido su conducta traductiva, pues tales declaraciones pueden obedecer a muy diversos motivos (por ejemplo, de persuasión o propaganda) y tener una plasmación dudosa en la traducción.

El corolario del razonamiento expuesto en el párrafo anterior es que, para cualquier investigador, encontrar huellas directas de la influencia de los modelos estilísticos de la cultura receptora en la traducción será una quimera. Ahora bien, sí que podrían encontrarse trazas de dicha influencia en *lo diferente*, es decir, en aquellos aspectos en los que la traducción se ha separado del original por motivos de contraste lingüístico entre las lenguas implicadas o debido a las preferencias estilísticas (a menudo inconscientes) del traductor. Bien podría darse el caso de que fuera posible remontar el curso de lo diferente hasta hallar sus fuentes en alguno de los autores hispanófonos mencionados. Si el recurso

² Según declara Vargas Llosa (1971: 153), Gabriel García Márquez afirmó lo siguiente, refiriéndose a Faulkner: «Fue cuando lo leí que entendí que yo debía escribir».

a los modelos de la cultura receptora produce inevitablemente cambios (*shifts*) (Toury, 1995: 56) con respecto al original, entonces será precisamente en *lo diferente* de la traducción y en el hallazgo de cierta pauta en esa diferencia donde mejor podrá buscarse y trazarse, siquiera tentativamente, una vinculación entre las soluciones de Martínez-Lage y los escritores que propugna como modelos. Para ello, claro está, las soluciones traductorales en cuestión deberían manifestar una similitud con rasgos o estilemas previamente identificados en los escritores mencionados por el traductor.

Sin embargo, y más allá de las huellas concretas de los modelos estilísticos autóctonos que puedan hallarse en la traducción (si es que se hallan), parece lógico pensar que la influencia de dichos modelos revestirá un carácter más bien vago, difuso, inconcreto. Esta idea nos permite enlazar con el epígrafe c, puesto que la lectura de estas fuentes que se erigen en modelos al ser activadas por un texto original que se ha de traducir alimenta la «sensibilidad lingüística» del traductor, por volver a decirlo en palabras de Martínez-Lage; es decir, hace que dichas fuentes se integren en el magma constituido por el conjunto de sus experiencias textuales, que actúa y se mueve de modo unitario y sin costuras, por debajo de la conciencia del traductor. Entendido así, tal como se sugería unos párrafos más arriba, esto no es muy distinto del concepto de *habitus*, que procede de la sociología de Bourdieu.

La sociología de Bourdieu es una práctica reflexiva que pretende tender puentes entre teoría y práctica y entre sujeto y objeto. Aunque su entramado teórico puede llegar a ser bastante complejo, quizá sus conceptos más centrales sean los de *campo* y *habitus*. El campo es un ámbito de actividad constituido históricamente, con sus instituciones específicas y sus propias leyes de funcionamiento. En un campo hay actores o agentes con intereses contrapuestos o, al menos, diferentes, que compiten por preservar o conseguir un determinado tipo de capital. La noción de *habitus*, por su parte, es un intento de explicar las regularidades de comportamiento que se establecen a lo largo del tiempo a

través de una serie de estrategias que los agentes aprenden en el proceso de su socialización y que luego ponen en práctica de manera inconsciente. El *habitus* es, pues, la disposición adquirida-construida que subyace al modo de comportarse de los agentes y las instituciones que integran un campo determinado. El *habitus* y el campo se condicionan mutuamente, ya que el *habitus* refleja la situación del campo pero puede también influir en ella, modificándola. El campo es la perspectiva externa, mientras que el *habitus* es la interna, es decir, el campo tal y como lo tiene interiorizado cada uno de los agentes involucrados en él. En palabras del mismo Bourdieu (2000: 112), «[e]l habitus que es el principio generador de respuestas más o menos adaptadas a las exigencias de un campo es el producto de toda la historia individual, pero también, a través de las experiencias formadoras de la primera infancia, de toda la historia colectiva de la familia y de la clase...». Bourdieu adapta esta definición –que está pensada para la vida social en general– al campo de la literatura diciendo que el *habitus* es una «matriz de preferencias» (2002: 143), que afecta no sólo a autores o tendencias, sino también a cuestiones más generales como la oposición entre arte y dinero, cultura y economía; las «elecciones» del *habitus* son presentadas como una serie de «corazonadas profundamente deseadas e incoercibles a la vez, razonables sin ser razonadas» (2002: 108); finalmente, los *habitus* son «sistemas de disposiciones» (2002: 394) que guardan una relación muy estrecha con las posiciones que los agentes ocupan en el campo.

Gouanvic hace extensivo el predicamento del escritor, en tanto que agente inscrito en el campo literario, con una posición y unas disposiciones concretas, al traductor. En este sentido, de manera bien sintomática, afirma que «[i]f a translator imposes a rhythm upon the text, a lexicon or a syntax that does not originate in the source text and thus substitutes his or her voice for that of the author, this is essentially not a conscious strategic choice but an effect of his or her specific *habitus*, as acquired in the target literary field» (2005: 158). La relación entre campo y *habitus* no es tampoco unidireccional, sino de ida y vuelta, en el campo de la

traducción literaria, ya que el campo, que es objetivo y preexistente, estructura el *habitus*, pero el *habitus* contribuye a su vez a estructurar el campo. Ello lleva a Gouanvic a afirmar (2005: 148) que

[o]n a global level, the object of research in translation studies ultimately becomes the analysis of the differential relationship between the *habitus* of translation agents (including publishers, critics, etc.) who have taken a position in a given target field in a given epoch, and the determinant factors of the target field as the site of reception of the translation. Additionally, of course, the object of translation research is a differential analysis of source and target texts as exhibitors of pertinent traits studied in the *habitus* of agents and in the fields in question.

Así pues, partiendo de la premisa de que existen ciertas voces del campo literario receptor que podrían haber nutrido el *habitus* de Martínez-Lage, lícito será plantearse la tarea de intentar rastrear las posibles trazas que de ellas queden en su traducción de *Absalom, Absalom!* En el siguiente apartado, se declara con mayor detalle el modo en que se abordará tal cuestión.

2. Objetivos y metodología

Teniendo en cuenta, pues, tanto el potencial como las limitaciones del concepto de influencia de los modelos estilísticos de un traductor (cuando se activan, a menudo bajo el estímulo de un original) sobre su obra, en el presente trabajo nos proponemos los siguientes objetivos:

a) Identificar los rasgos de estilo que se dan tanto en la traducción de Martínez-Lage de *Absalom, Absalom!* como en una novela de Javier Marías, *Fiebre y lanza*, perteneciente a la trilogía agrupada bajo el título de *Tu rostro mañana*. La elección de Javier Marías obedece al hecho de ser uno de los modelos estilísticos mencionados por el traductor; dentro de la lista de dichos modelos, puede decirse que la decisión es en cierta medida

arbitraria, dado que podría haberse elegido a Benet o a Onetti, por ejemplo. Pero quizá esa arbitrariedad quede diluida si consideramos que, en una entrevista concedida con motivo de su traducción (Galindo, 2011 [2008]: 11), Martínez-Lage afirma: «... he leído mucho *Tu rostro mañana* antes de traducir *¡Absalón, Absalón!*». Y, en efecto, es esta la única obra que Martínez-Lage declara haber leído expresamente como ‘entrenamiento’ para esta traducción. Por otro lado, Marías es un autor estrictamente contemporáneo, goza de gran reconocimiento y con frecuencia exhibe un estilo muy marcadamente faulkneriano, lo cual justifica plenamente, creemos, su elección para los propósitos de este trabajo.

b) Identificar, si se dan, aquellos rasgos de la traducción que podrían relacionarse plausiblemente, de modo directo, con la influencia de la prosa de Marías, por constituir casos en que la traducción se desvía en algún sentido del original. Aun así, será difícil establecer una relación de causalidad estricta y unívoca entre modelo estilístico y perfil de la traducción, pero se podrá especular con dicha posibilidad sobre la base de la evidencia textual.

En cuanto a la metodología, ya se advierte que este estudio tiene un carácter puramente cualitativo. Se trata de aislar rasgos de estilo que descubran algo sobre la naturaleza de la posible influencia, o afinidad, advertida, no de cuantificar la aparición de dichos rasgos, tarea que se revelaría ardua por la naturaleza misma de los datos textuales. Nuestro análisis se ha centrado en tres capítulos de la traducción de Martínez-Lage, el I, el III y el V, que se han leído en paralelo al original y a la novela de Marías *Fiebre y lanza*. En cuanto al orden, se ha procedido primero a la lectura de la traducción con el fin de identificar los rasgos de estilo predominantes; luego se ha leído la novela de Marías y se han anotado y documentado las similitudes, las convergencias, los puntos de encuentro entre ambos textos; y finalmente se ha vuelto a leer la traducción, pero esta vez en paralelo con el original, con el objeto de detectar desviaciones de la primera con respecto al segundo que pudieran (nótese el subjuntivo) atribuirse a la influencia de Marías en tanto que modelo estilístico del traductor.

Dichas desviaciones, aun cuando no pueda probarse su genealogía de modo unívoco, derivarán en última instancia de la «sensibilidad lingüística» del traductor, o, si se prefiere, de su *habitus*, en el que Marías convive con el resto de lecturas que hayan influido en él, si bien en este caso su perfil estilístico se situará en primer plano, adquirirá un relieve especial, por haber «bebido en Faulkner».

3. Convergencias estilísticas entre *¡Absalón, Absalón!*, de Faulkner/Martínez-Lage, y *Fiebre y lanza*, de Marías

Partamos de una lectura en paralelo de sendos fragmentos de estas dos obras, cada uno de los cuales puede considerarse representativo del estilo de la obra en cuestión³. El de Faulkner/Martínez-Lage pertenece al capítulo V de la novela y forma parte de la rememoración por parte de la señorita Rosa Coldfield del momento en que Jones, uno de los trabajadores de la finca de su cuñado, Henry Sutpen, pasa por casa de ella a recogerla en una calesa y llevarla a casa de los Sutpen, ya que ha ocurrido un suceso grave en ausencia del cabeza de familia, que aún no ha regresado de la guerra⁴:

me bastó pues con cerrar la casa con llave y ocupar mi sitio en la calesa y recorrer aquellas doce millas [TRINOMIO] que no había recorrido yo desde que murió Ellen, al lado de aquel

³ Las tres fuentes primarias de las que se cita en este trabajo son la novela *Absalom, Absalom!*, de William Faulkner, la traducción de Miguel Martínez-Lage y la novela de Javier Marías *Fiebre y lanza*. Las ediciones utilizadas son las que aparecen consignadas en las referencias bibliográficas. *Absalom, Absalom!* se publicó por primera vez en 1936, pero la edición utilizada aquí es la publicada en 1987 en Vintage Books, perteneciente al grupo Random House. El texto de esta edición reproduce la versión corregida según el manuscrito del propio Faulkner, que difiere notablemente del texto publicado originalmente en 1936. En cuanto a la traducción de Martínez-Lage, la edición utilizada es la publicada por el sello editorial Verticales, del grupo Norma, en 2011. Finalmente, la edición utilizada de *Fiebre y lanza* es la publicada por la editorial Alfaguara en 2002. Cuando se citen ejemplos de estas obras, sólo se indicará el número de página.

⁴ Los subrayados de estos ejemplos y los del resto de este trabajo son nuestros.

animal que hasta la muerte de Ellen no tuvo permiso para entrar en la casa por la puerta principal, aquel animal progenitor de animales cuya nieta iba a suplantarme si no en la casa de mi hermana sí en la cama de mi hermana, a la que (eso le dirán) aspiraba yo; aquel animal, aquel bruto que (bruto instrumento de esa justicia que preside los acontecimientos humanos y que, recibida en el individuo, funciona con lisura, no tanto garra, sino más bien terciopelo, pero que, si hombre o mujer la burlan, sigue su curso como acero implacable y candente y aplasta por igual a débiles justos y a injustos fuertes [BINOMIO], siendo el vencedor y el inocente [BINOMIO] víctimas por igual, despiadada en la búsqueda de la verdad y en la destrucción del error [BINOMIO] que tiene por meta) aquel bruto que no sólo había de presidir las diversas formas y los sucesivos avatares [BINOMIO] que tomase el demoníaco destino de Thomas Sutpen, sino que también había de proveer por fin la carne de la mujer en la que su nombre y su linaje [BINOMIO] hallaran sepultura; aquel bruto que parecía convencido de haber prestado servicio y de haber cumplido el fin que le estaba asignado [BINOMIO] sólo con dar voces en la calle, delante de mi casa, clamando no sé qué de sangre y de pistolas [BINOMIO], y que parecía creer que toda información adicional que pudiera darme era de por sí exigua, o demasiado blanda, o carente del peso necesario para exigirle que se desprendiera del tabaco de mascar [TRINOMIO], porque a lo largo de las subsiguientes doce millas que recorrimos ni siquiera pudo decirme qué había ocurrido (68).

El de Marías pertenece al principio de *Fiebre y lanza* y muestra las especulaciones del narrador y protagonista, que trabaja ahora en Londres, sobre la vida sentimental de Luisa, de quien acaba de separarse y que sigue viviendo en Madrid:

No cree uno que Luisa no vaya a tener un nuevo amor o un amante [BINOMIO] dentro de poco tiempo, no cree uno que no lo esté ya esperando sin saber que lo espera, o incluso buscándolo con el cuello erguido y la mirada alerta [BINOMIO] sin saber que busca, ni que no le haga ilusión pasiva la aparición previsible de quien aún carece de rostro y nombre

[BINOMIO] y por tanto los encierra todos, los posibles y los imposibles [BINOMIO], los soportables y los nauseabundos [BINOMIO]. Y sin embargo sí cree uno incongruentemente que a ese amor nuevo o amante [BINOMIO] no lo llevará Luisa con los niños a casa, ni a nuestra cama que ya es sólo suya, y que lo verá casi a escondidas como si el respeto hacia mi recuerdo aún reciente se lo impusiera o se lo implorara [BINOMIO] —un susurro, una fiebre, un rasguño [TRINOMIO]—, como si ella fuera una viuda y yo fuera un muerto [BINOMIO] merecedor de duelo al que no se puede sustituir tan pronto, todavía no, amor mío, espera, espera, no es aún tu hora y no me la arruines [BINOMIO], dame tiempo y dáselo a él [BINOMIO], a este muerto, su tiempo que ya no avanza, dáselo para difuminarse, deja que se convierta en fantasma antes de ocupar tú su sitio y ahuyentar su carne [BINOMIO], déjalo convertirse en nada y aguarda a que no quede olor en las sábanas ni en mi cuerpo [BINOMIO], deja que lo que fue no haya sido (44-45).

Como se puede advertir, las oraciones y los párrafos de la traducción de Martínez-Lage no avanzan de manera rectilínea, no usan la línea recta para trasladarse de un punto A a otro punto B, sino que dan vueltas sobre sí mismas, en espiral. Los círculos que trazan no son necesariamente concéntricos: cubren áreas parcialmente distintas, pero suelen tener una zona de intersección. Uno de los mecanismos más comúnmente utilizados son las repeticiones léxicas y las anáforas. Una palabra, un sintagma o una estructura paralela («doce millas», «aquel animal», «aquel bruto») con frecuencia constituyen el trampolín retórico desde el que el discurso dibuja sus tirabuzones. Lo mismo ocurre en el texto de Marías («no cree uno», «da», «deja»), con la diferencia de que la circunferencia que los inscribe y, por lo tanto, el área que encierran es más reducida en el caso del autor español que en el del norteamericano traducido por Martínez-Lage. Es bien sabido que las oraciones de Faulkner alcanzan en ocasiones longitudes casi imposibles, con gran ramificación interna, que a veces se plasma en largos paréntesis que encierran incisos y digresiones

(véase, en el fragmento reproducido arriba, el que empieza en «bruto instrumento» y termina en «meta»). Las de Marías tienden también hacia una longitud muy superior a la media, y se sirven también a menudo de las digresiones; sin embargo, su complejidad es muchas veces más aparente que real, ya que los principios gramaticales que las estructuran son la coordinación y la yuxtaposición (con gran abundancia de comas en este último caso) en mucho mayor medida que la subordinación. El efecto es, en este caso, acumulativo, pues la información, abundante y matizada, se apila pero no se jerarquiza. Ahora bien, en otras ocasiones en lugar de comas se utilizan puntos y coma, dado que los segmentos de información son mayores, y entonces el ritmo se vuelve más cadencioso, los paralelismos son más frecuentes y la impresión global es de una mayor carga cognitiva para el lector.

Otro punto en común entre Martínez-Lage y Marías, como puede observarse en los ejemplos, es la abundante utilización de binomios y trinomios de elementos de la misma categoría o rango sintáctico. Esta técnica, que imprime un ritmo peculiar a ambos textos, tiene también un efecto acumulativo en la estructuración de la información, pues no es poco frecuente que el binomio o trinomio de elementos se presente yuxtapuesto o vaya acompañado de repetición de elementos como conjunciones o adjetivos. Muchas veces parece surgir también, como en el caso de las anáforas y las repeticiones léxicas, de la necesidad del traductor y el escritor de no dejarse ningún matiz en el tintero que pudiera estar contenido en sinónimos o expresiones alternativas.

En la traducción de Martínez-Lage y en la obra de Marías convergen otras estructuras lingüísticas que derivan no sólo de las afinidades estilísticas, sino también de las temáticas: nos referimos al uso conspicuo de las disyuntivas y de la secuencia *como si*. Las disyuntivas sirven en bastantes ocasiones para introducir un pequeño matiz diferencial, encarnado en una expresión (cuasi)sinónima, pero en muchas otras son un vehículo para las especulaciones sobre el pasado, las bifurcaciones en la experiencia, la expresión de lo que pudo haber sido y no fue, o de lo que fue sin que el hablante lo sepa con certeza, o de lo que imaginamos sin

ninguna base empírica. He aquí un ejemplo de Faulkner/Martínez-Lage:

Y es de ver cómo atravesé aquellas mismas doce millas una vez más al cabo de los dos años transcurridos desde la muerte de Ellen (¿o fue al cabo de los cuatro años de que desapareciera Henry o al cabo de los diecinueve que ya pasaban desde que vi la luz y respiré por vez primera?) sin saber nada, sin capacidad de saber nada más que esto [...] (168).

Y otro similar extraído de la obra de Marías, en el que el narrador reflexiona sobre la necesidad de contar que tenemos los humanos, cuando con frecuencia lo que nos convendría es callar:

Ese contar constante es percibido como una transacción a veces, aunque se disfrace con éxito de dádiva siempre (porque en toda ocasión tiene algo de eso), y sea más bien a menudo un soborno, o el saldo de alguna deuda, o una maldición que se lanza a un destinatario concreto o quizá al azar para que éste labre atolondradamente fortuna o desgracia, o la moneda que compra relaciones sociales y favores y confianza y hasta amistades, y por supuesto sexo (21-22).

La duda epistemológica empapa muchas de las disyunciones, como también empapa los casos de *como si*, mucho menos abundantes que las disyuntivas en ambos autores, mucho menos significativos también y, por comparación, menos frecuentes en Marías que en Faulkner/Martínez-Lage (aunque en el primer fragmento de Marías reproducido en esta sección puede encontrarse un ejemplo). En el uso de esta estructura, el choque no se da tanto entre alternativas en el tiempo como entre lo que parece y lo que es: el modo en que determinadas conductas o situaciones podrían ser interpretadas y aquello a lo que realmente responden. La afinidad temática a la que obedecen estas convergencias estilísticas está relacionada con la memoria y el paso del tiempo: la memoria es inestable, la duda nos asalta a cada

esquina, el poder puede manosear, tergiversar, deformar y hasta borrar el pasado; y al mismo tiempo, estamos hechos de memoria, nuestra conciencia está constituida por ella, y sólo el deseo la proyecta hacia el presente y el futuro.

Ahora bien, la expresión de la duda se complementa con la exhibición de su reverso, con la otra e inseparable cara de la moneda: la necesidad de disiparla o de hallar, al menos, algún grado de certeza. Todos los recursos mencionados en el párrafo anterior (sobre todo en Marías) pretenden encontrar mayor precisión al describir hechos o personas, o al especular sobre las diversas posibilidades de algo. Existe como un temor a dejar fuera cualquier opción posible aplicable a cada caso, porque la memoria o el lenguaje resultan pobres, insatisfactorios o imprecisos para transmitir y explicar la complejidad de lo real, lo vivido o los sentimientos que ello provoca. Es como si al no poder encapsular la realidad se pretendiera explicarla o justificarla definiéndola por extensión. Y otro recurso habitual que se utiliza para ello, tanto en Marías como en Faulkner, es la descripción en negativo antes de introducirla en positivo. Es decir, se dice lo que *no es* antes de intentar describir o contar lo que *sí es*, en un intento más por aproximarse a la percepción de la realidad que pretende narrarse o acotarla más certeramente. A esto mismo parece responder en parte el recurso a la proliferación léxica, del que nos ocuparemos más adelante.

Cabe mencionar otra estructura que apunta también en la dirección temática de la inestabilidad de la memoria, pero que se da principalmente en el texto de Faulkner/Martínez-Lage, no tanto en el de Marías: las cláusulas condicionales. En el capítulo V, por ejemplo, constituido por un largo monólogo de Rosa Coldfield, esta expresa su incertidumbre respecto de las circunstancias que rodearon la muerte de Charles Bon (si es que muerte hubo, puesto que ella no vio el cadáver, ni rastro alguno de sangre) mediante indicadores de una modalidad epistemológica negativa, entre los cuales cabe incluir las cláusulas condicionales. El no saber, el no estar segura, ese estado que lleva a tantas y tantas especulaciones en espiral, de las que es casi imposible salir –

especialmente para esta mujer, que ha pasado cuarenta y tres años de su vida encerrada en casa dándoles pábulo—, también afecta a la naturaleza de sentimientos como el amor o los celos, que puede que experimentara o puede que no, ya que son la sustancia misma de muchas de esas especulaciones también. Las especulaciones y la incertidumbre se dan asimismo, en el plano temático, en la obra de Marías, pero las estructuras condicionales parecen no alcanzar tanta prominencia como en el texto de Faulkner/Martínez-Lage.

Por otra parte, abundan en ambos textos recursos como las enumeraciones (que en Faulkner/Martínez-Lage a veces muestran la peculiaridad de no usar comas para separar los ítems que las componen) o el empleo de sinónimos. Estos recursos, unidos a las repeticiones léxicas y las anáforas, ya mencionadas más arriba, crean el efecto que Fowler (1986: 154-155) denominó *overlexicalisation*, y al que se refiere, de diversos modos, como:

[t]he availability or the use, of a profusion of terms for an object or concept. [...] the existence of many synonyms or near-synonyms [...]. [the] extensive and repetitive use of sets of terms for related concepts, so that particular lexical systems, and the ideas they symbolize, become foregrounded. [...] A proliferation of terms in some semantic field [that] indicates an unusual preoccupation with a part of the culture's, or the writer's, experience.

Así pues, esta proliferación de unidades léxicas relacionadas semánticamente que insisten en una misma cuestión, abordándola desde distintos puntos de vista, acabarían creando una cierta sensación de saturación. Si esto lo trasladamos del plano del léxico al de la sintaxis, podríamos decir que el uso de paralelismos estructurales, de expresiones (cuasi)sinónimas y de disyuntivas acaban creando un efecto de proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático, por decirlo en palabras de Jakobson (1960: 358). Según este autor, dicha proyección es uno de los rasgos característicos de la función poética del lenguaje, y se da de modo especial en la poesía en verso, donde un determinado tipo de

regularidad métrica, que forma parte de un paradigma, se proyecta sobre el eje sintagmático, ya que todas las unidades que se ajustan a dicho elemento del paradigma por una parte son equivalentes entre sí, en términos del paradigma, pero por otra parte aparecen en el texto (es decir, en el eje sintagmático) en sucesión lineal. En los especímenes de prosa de los que estamos hablando aquí, se produce una sensación similar, aunque menos regular, puesto que unidades más o menos equivalentes entre las que se podría haber elegido (y que forman, por lo tanto, un cierto paradigma) aparecen una detrás de otra en el texto, de tal modo que podría afirmarse que tanto el estilo de Faulkner/Martínez-Lage como el de Marías consisten en *no elegir*, sino en dejar que la expresión lingüística prolifere.

Esto mismo ocurre, como advierte el propio Martínez-Lage (2011: 488) en su posfacio, en el nivel de la estructura narrativa, puesto que «la práctica totalidad de los hechos relevantes tienen lugar en dos ocasiones y son relatados en dos o más, en una propagación de ecos perpetuos que obedece a rajatabla el principio de la disonancia cognitiva (y refuerza el nietzscheano «Einmal ist keinmal», aunque sea un adagio de Beethoven)». De nuevo aquí se advierte la carga cognitiva que debe soportar el lector. Palabras que algún personaje pronunció muchas páginas atrás, hechos narrados con todo lujo de reservas y matizaciones, debe tenerlos presentes el lector cuando el texto así se lo exige. Son estos «ecos perpetuos» de los que habla el traductor los que acaban cohesionando el texto en su conjunto, por encima de los mecanismos cohesivos más locales.

Como colofón de esta sección, podría decirse que, si bien desde la teoría de la relevancia se defiende que la comunicación humana se rige por el principio *minimax* (mínimo coste de procesamiento, máximo efecto cognitivo), en los textos de Faulkner/Martínez-Lage y de Marías encontramos muchas desviaciones de dicho principio. Podría aducirse, a modo de objeción, que la literatura de ficción es un tipo muy peculiar de comunicación, que se rige por sus propias reglas y donde variables como la cantidad de información o la relevancia de dicha

información, en términos de relación entre coste y beneficio cognitivos, los establece el autor y forman parte de su contrato no escrito con el lector. A esto se refiere, por ejemplo, Boase-Beier (2006: 42-43) cuando contrapone al clásico principio *minimax* el principio *maxmax* que ella reclama para la literatura. Es decir, los recursos estilísticos del texto literario pueden requerir un mayor esfuerzo de decodificación, pero también aportarán más beneficio cognitivo. Y son justamente estos recursos inherentes al texto literario los que lo singularizan frente a otro tipo de textos⁵. Sin embargo, por mucho que se quiera enfatizar la diferencia entre comunicación literaria y no literaria, esta no deja de ser una cuestión de grado. Visto así, el grado de desviación del principio *minimax* que se advierte en los textos que nos ocupan es, sin duda, alto, y esto es lo que podría haber inducido a Martínez-Lage a afirmar (2011: 488) que «[a]ntes de lo que significa, *Absalón* – permítaseme citar el título sin reduplicación y sin signos de admiración– sobre todo es», para más adelante añadir (2011: 506): «T. S. Eliot dijo hace mucho tiempo que es propiedad de las grandes obras comunicar antes de ser propiamente entendidas, y *Absalón* pasa con creces esta prueba de excelencia».

4. La (posible) influencia de Marías en tanto que modelo estilístico sobre la traducción de Martínez-Lage

En la sección 3 se ha pretendido mostrar las convergencias estilísticas entre Faulkner/Martínez-Lage y Marías. En relación con estas convergencias, como ya se ha dicho en la primera sección, no sería lícito establecer relación de causalidad alguna entre la invocación de Marías (y otros) como modelo estilístico por parte del traductor y la presencia en la traducción de los rasgos de estilo aludidos, puesto que todos esos rasgos ya estaban en el original. Sin embargo, y como argumentábamos en la primera sección de este trabajo, sí sería admisible postular la influencia de

⁵ Esta es una idea que, como la misma Boase-Beier señala, puede rastrearse ya de diferentes modos en Pilkington (1996: 158), Benjamin (1992) o Riffaterre (1970).

los modelos estilísticos en aquellos aspectos en los que la traducción se aparta del original, se desvía de su forma externa y adopta relieves que no parecen inspirarse en el texto Faulkneriano, sino en otras fuentes. Con todas las reservas propias del caso, ya expresadas más arriba, intentaremos a continuación enumerar e ilustrar dichos elementos diferenciales.

Un primer rasgo observable en la traducción de Martínez-Lage es que en ella se añaden elementos cohesivos no existentes en el original que facilitan la ilación y la lectura. Quizá la manifestación más típica de dicha adición sea la repetición del antecedente de una cláusula de relativo, pero se halla también de modo frecuente en segmentos textuales de diferente estructura. En cualquier caso, ello comporta una desmembración de una cláusula en varias, lo cual se lleva a cabo mediante la repetición léxica o la creación de estructuras anafóricas o de paralelismos que, o bien no existían en el original, o bien se daban de modo más atenuado. He aquí algunos ejemplos de reintroducción del antecedente de relativo:

TM: ... atenta a la temperatura previa a la fiebre del desastre, la temperatura que perciben los adivinos y que a veces les da la razón... (81)

TO: ... to the prefever's temperature of disaster which makes soothsayers and sometimes makes them right... (79)

TM: ... hasta el día en que se la puso para no quitársela más, el día en que subió al desván... (81)

TO: ... until he put it on for good the day he climbed to the attic... (79)

TM: ... la cara con la que acudió resuelta a pasar allí el resto de sus días era la misma cara con la que lo miraba desde el otro lado de la mesa del comedor, la misma que él de igual modo no habría sabido precisar cuántas veces había visto... (83)

TO: ... the face which she carried out there to live for the rest of her life was the same face which had watched him across

the dinner table and which he likewise could not have said how many times he had seen... (82)

Quizá pueda aducirse aquí que la distancia con el antecedente de relativo no era tanta como para imponer su reintroducción. En cambio, en otras ocasiones, esa distancia se hace algo mayor, y entonces las adiciones parecen obedecer a razones más relacionadas con la mejora de la legibilidad, ya que sirven para facilitar al lector la comprensión de un fragmento especialmente largo o enrevesado, en el que el referente no siempre está claro en el original. Véanse los siguientes ejemplos:

TM: ... y con la tía que diez años después seguía empeñada en vengar a toda costa el fiasco que fue la boda de Ellen abatiendo sobre el pueblo, la raza humana, por medio de todas y cada una de sus criaturas –hermano sobrinas sobrino que no era de su sangre ella misma incluso y todo bicho viviente– la furia ciega e irracional de una serpiente en plena muda; la tía, que había enseñado a la señorita Rosa a ver... (73).

TO: ... and the aunt who even ten years later was still taking revenge for the fiasco of Ellen's wedding by striking at the town, the human race, through any and all of its creatures – brother nieces nephew-in-law herself and all– with the blind irrational fury of a shedding snake; who had taught Miss Rosa to look... (71).

TM: ... al tiempo que ella escribía poesía heroica a propósito de los mismos hombres de los que su padre se ocultaba, y que lo habrían matado a tiros o lo habrían ahorcado sin juicio previo si lo hubiesen encontrado, hombres de los cuales, a la sazón, el ogro de su niñez fue uno más... (83)

TO: ... at the same time writing heroic poetry about the very men from whom her father was hiding and who would have shot him or hung him without trial if they had found him—and incidentally of whom the ogre of her childhood made one... (81).

TM: Allí vivió con la señorita Rosa, los dos en la trasera, con la puerta de la calle cerrada a cal y canto y las persianas cerradas y bien fijados los postigos, y allí, al decir de los vecinos, pasaba el día tras una de las persianas ligeramente entreabierta... (101).

TO: He and Miss Rosa lived in the back of the house, with the front door locked and the front shutters closed and fastened, and where, so the neighbors said, he spent the day behind one of the slightly opened blinds... (99).

El propio Martínez-Lage justifica esta práctica en el posfacio a su traducción del siguiente modo (2011: 502):

[L]os anacolutos que plagan con sus anfractuosidades el original de Faulkner no se pueden resolver como en inglés, a golpe de oraciones de relativo cuyo antecedente queda a muchas páginas de distancia. Para eso tenemos, sin mucho rebuscar, las adversativas y las consecutivas. Si la lengua de Faulkner es una máquina de engendrar enigmas, una lengua que no es la de Faulkner, pero que la representa, ha de disponer de sus propios mecanismos de generación enigmática.

Curiosamente, aunque el problema mencionado por el traductor es el mismo al que nos referimos aquí (si bien en grado menor, pues ya se ha dicho que en los ejemplos aportados la distancia entre pronombre relativo y antecedente no es tan grande), la solución detectada por nosotros —es decir, la repetición del antecedente y la desmembración de la cláusula— difiere de las que menciona Martínez-Lage. Y cuando esa distancia entre elementos oracionales sí existe (no necesariamente en estructuras de relativo) la solución de traducción de nuevo suele ser la misma. En el siguiente ejemplo, es la distancia entre verbo y complemento lo que propicia una repetición verbal que además provoca el alargamiento del periodo oracional, seguramente por cuestiones de ritmo:

TO: I sat in the buggy beside papa as I had stood between him and our aunt before the church on that first Sunday when I had been dressed to come and see my sister and my nephew and niece for the first time, looking at the house. I had been inside it before too, of course, but even when I saw it for the first time that I could remember I seemed already to know how it was going to look just as I seemed to know how Ellen and Judith and Henry would look before I saw them for the time which I always remember as being the first. (27)

TM: Permanecí en la calesa al lado de papá tal como había estado entre la tía y él a la entrada de la iglesia aquel primer domingo en que me arreglaron para ir a ver por vez primera a mi hermana y a mis sobrinos, permanecí mirando la casa (había estado antes en el interior, como es natural, pero es que al verla en la primera ocasión que alcanzo a recordar me pareció saber de antemano cómo iba a ser, igual que supe de antemano cómo iban a ser Ellen y Judith y Henry, antes incluso de verlos aquella vez que siempre recuerdo por ser la primera) (31).

Sea como fuere, lo que resulta indudable es que la repetición y el paralelismo también desempeñan una función primordial en la prosa de Marías, como ya se ha visto anteriormente. Véanse algunos ejemplos tomados de *Fiebre y lanza*, en los cuales los ecos de las repeticiones reverberan de un modo muy parecido a los de la traducción de Martínez-Lage:

[...] es un vínculo y otorgar confianza, y rara es la confianza que antes o después no se traiciona, raro el vínculo que no se enreda o anuda, y así acaba apretando y hay que tirar de navaja o filo para cortarlo (13).

[...] no tanto la nariz algo basta y como partida por un antiguo golpe o por varios más; no tanto la piel inquietantemente lustrosa y tersa para sus años y de un bonito y acervizado color (toda arruga ahuyentada, y sin recurso artificial); no tanto las cejas como tiznones y con tendencia a juntarse (sin duda se despejaría de vez en cuando con pinzas el espacio entre las dos) [...] (68).

El persuasor cuenta con ello, cuenta incluso más de la cuenta y sin embargo no se equivoca nunca, cuenta hasta la exageración y hasta el último extremo y eso le confiere una audacia casi sin límites (124).

En ocasiones, lo que encontramos en la traducción de Martínez-Lage no es una repetición exacta de la unidad léxica o del sintagma que funcionaba como antecedente, sino el uso de una expresión sinónima. Veamos un par de ejemplos:

TM: [...] escuchando tras las puertas cerradas no lo que del otro lado se oyera, sino tornándose supina y receptiva, incapaz de discriminar, de opinar, de sentir incredulidad, atenta a la temperatura previa a la fiebre del desastre [...] (81).

TO: [...] listening beyond closed doors not to what she heard there but by becoming supine and receptive, incapable of either discrimination or opinion or incredulity, to the prefever's temperature of disaster [...] (79).

TM: El primer indicio que tuvo la señorita Rosa en un total de cuatro años, la primera señal que apuntó en sentido de que su sobrino pudiera estar vivo [...] (108).

TO: The first intimation she had had in four years that her nephew was still alive [...]

Y en Marías encontramos de nuevo casos similares:

[...] resulta menos difícil hacer desaparecer unas fotos que un cadáver, menos arduo taparle la boca a alguien que limpiar sus muchos litros derramados de sangre (363).

Al cabo del rato, quizá a los postres, al cabo del tiempo de nuestra persistencia [...] (382).

Nunca el hablar, nunca el contar, jamás palabras por exquisitas o arrebatadoras que sean (417).

Tras haber ya visto unos cuantos ejemplos, bien podría decirse que, con la repetición del tipo de estrategia traductora observada, el ‘precio’ (si así se puede llamar) que se paga es la

producción de un ritmo enfático no (tan) presente en los fragmentos correspondientes del original, un mayor reforzamiento de la expresión (claro está, sólo en los segmentos en cuestión) y cierto aligeramiento sintáctico, por cuanto las subordinadas de relativo pasan con frecuencia a ser oraciones yuxtapuestas. Al elegir estas opciones de traducción, Martínez-Lage, aparte de la preocupación por los aspectos cohesivos, parece no querer renunciar a obtener un cierto ritmo, por más que, como ya se ha dicho, este sea diferente del original en esos fragmentos en concreto, aunque sin dejar de ser también típico de Faulkner. Y si la conexión entre Martínez-Lage y Marías siempre debe hacerse con cautela, resulta igualmente obvio que gran peso del ritmo en los fragmentos más discursivos de Marías se apoya también de forma esencial en el uso de las anáforas y las repeticiones. Por ello, no parece descabellado conjeturar que este rasgo del modelo estilístico se haya podido infiltrar en la traducción a la hora de resolver problemas no derivados de la repetición y el paralelismo. Obsérvense, por último, estos fragmentos de Faulkner y Martínez-Lage, y compárense después con Marías:

TO: [...] even I used to wonder what our father or his father could have done before he married our mother that Ellen and I would have to expiate and neither of us alone be sufficient; what crime committed that would leave our family cursed to be instruments not only for that man's destruction, but for our own (21).

TM: [...] y hasta yo misma solía preguntarme qué pudo hacer nuestro padre o su propio padre antes de casarse con nuestra madre, qué era lo que Ellen y yo teníamos que expiar, qué era aquello para lo cual ya no bastábamos una de las dos, qué crimen se pudo cometer, que trajera esa maldición a nuestra familia y nos convirtiera en instrumentos no ya de la destrucción de ese hombre, sino también de la nuestra (25).

Aquí Martínez-Lage ha convertido la subordinada del original en dos oraciones yuxtapuestas mediante ese recurso de la repetición del interrogativo *qué*. Con este desmembramiento de la

subordinada en varias yuxtapuestas, parece optarse por una mayor sencillez y claridad textuales.

Y lo que hace aquí Martínez-Lage está, desde luego, bien presente en Marías:

[...] sabemos qué es lo que exaspera o revienta en nosotros y qué nos condena, qué convino decir y no dijimos o qué callar y no callamos, qué hace que de pronto un día se nos mire con otros ojos [...]; qué detalle no se soporta y señala la hora de que nos volvamos insoportables ya para siempre [...] (53)

[...] o intentarlo de nuevo más tarde, cuando decida por fin acostarme para olvidarme de ella, casi las once en Madrid y qué hago yo aquí tan lejos sin poder volver a dormir a casa, qué hago en otro país comportándome como un novio nervioso [...] (57).

[...] Luisa no tendría por qué contármelo, y menos aún sus encuentros ocasionales que de momento no llevan a inauguración ninguna, a quién ve o con quién sale y no digamos con quién se acuesta y a quién despide a la puerta de casa con una bata echada sobre el cuerpo acalorado y desnudo hasta hacía un instante, a quién dice adiós con un beso de acopio hasta la vez siguiente [...] (58).

Lo que, en suma, pone de relieve la mayor parte de los ejemplos que se acaban de aducir es que la inserción por parte de Martínez-Lage de elementos cohesivos que no estaban en el original no viene determinada por el texto de partida ni por cuestiones contrastivas perentorias. Dicho de otro modo: en la mayoría de los casos, las opciones traductorales podrían haber sido diferentes sin menoscabo de la cohesión o la legibilidad. No debe olvidarse que entre los escritores citados por Martínez-Lage, si bien Marías tiene una sintaxis menos densa (abundancia de coordinación y yuxtaposición), no ocurre tanto así en Benet, en el que de continuo encontramos párrafos mucho más complejos sintácticamente. Por lo tanto, la preferencia evidente que muestra el traductor por este tipo de estructuras podría estar vinculada con su uso también prominente en la prosa de Marías.

Otro rasgo que, aun hallándose también presente en el original, como se ha visto en la sección anterior, se da quizá con mayor frecuencia en la traducción es el empleo de lo que podríamos denominar *binomios* y *trinomios*, es decir, secuencias de dos o tres elementos de distintos rangos (palabras, sintagmas, cláusulas) o categorías (sustantivos, verbos, adjetivos, etc.) que se coordinan mediante conjunción copulativa o disyuntiva, o que simplemente se yuxtaponen. He aquí algunos ejemplos de binomios cuyo segmento correspondiente del original no era un binomio.

Binomios en cláusulas o sintagmas:

TO: *It's because she wants it told he thought [...]* (8)

TM: *Es porque quiere que se sepa, quiere que se cuente, pensó [...]* (12)

TO: *the lost cause's unregenerate vanquished* (8)

TM: *a los vencidos, a los obstinados de la causa perdida* (13)

TO: *echoing sonorous defeated names* (9)

TM: *el eco de nombres sonoros, los nombres de los vencidos* (13-14)

TO: *[...] and Jefferson paid him for the entertainment [...]* (17)

TM: *[...] y Jefferson le dio su agradecimiento, o le compensó por el entretenimiento [...]* (21)

Binomios de diversas categorías gramaticales:

Irrevocable (71) > pretérito e irrevocable (73)

Outraged female vindictiveness (72) > femeninas ansias de venganza, rencorosas y ultrajadas (74)

- a King's grant (15) > concesión o privilegio de un monarca (19)
- a much older country (16) > un lugar mucho más antiguo y venerable (21)
- past pride (19) > orgullo y dignidad en el pasado (23)
- more serious than Christmas even > más seria y ceremoniosa que la propia Navidad
- Halls / filled (72) > pasillos y salas / colmados, repletas (74)
- affirmation (104) > afirmación o vocación (105)
- baffled incomprehension (97) > incompreensión y aturdimiento (99)
- embattled (13) > amargada y curtida (17)

Por debajo de estas soluciones de traducción parecen latir dos motivaciones de naturaleza distinta. Por una parte, la agrupación de los conceptos o las realidades (objetos, acciones, sentimientos o lo que sea) por parejas, o por tríos, como veremos más adelante, genera un ritmo más marcado que si no se produce dicha agrupación. Por otra parte, el mayor número de unidades léxicas en la traducción que en el original, cuando se da, parece obedecer al deseo de recoger todos los matices semánticos del original, algo que se intuye complicado si se establece una relación unívoca entre texto original y texto traducido y se opta, consiguientemente, por hacer corresponder una sola palabra en español a cada una de las unidades léxicas del inglés. Es bien sabido que, entre sistemas lingüísticos, a cualquier nivel, suele darse una falta de correspondencia –un cierto nivel de anisomorfismo– que dificulta las soluciones de traducción *sencillas*; esto ocurre con especial frecuencia cuando las palabras que se utilizan transmiten sentimientos, emociones o juicios de valor, es decir, cuando las realidades a las que aluden dichas palabras son poco objetivas. Pues bien, en las soluciones que se acaban de ilustrar parecen confluír los condicionantes rítmicos y los semánticos, que tienden a la *overlexicalisation*, de la que ya se ha hablado con anterioridad. El tipo de binomios que se dan en estas soluciones están muy

presentes en la obra de Marías. He aquí algunos que se muestran de manera aislada: «pasiva e involuntariamente» (24), «sin esfuerzo y sin recompensa» (24), «perezosa y débil» (25), «a ensancharla y a complicarla» (28), «y a hacerla más turbia y a la vez más aceptable» (28), «paciente y protector» (46), «lejos y desterrado» (46), «de propina o prórroga» (47), «sin su contribución y sin su existencia» (47), «do presenciado y llevado a cabo tantas veces» (47), «en su ausencia y a sus espaldas» (47), «ya no es partícipe ni siquiera testigo» (47), «en pintura helada o en memoria helada» (47), «estar resuelto y sujetar las remembranzas» (48), «un nuevo amor o un amante» (48). Y he aquí otros expandidos y encadenados:

Esa era la idea del espía enemigo, fuera joven o viejo, mujer u hombre, británico o extranjero, la de individuos despiadados, sin escrúpulo ni límite algunos, siempre dispuestos a infligir el mayor daño posible indirecto o directo, en la retaguardia o en el frente, en la moral colectiva o en los materiales bélicos, a la población civil o a las tropas, lo mismo daba (390).

[...] no sirve ser encantador ni antipático, suave ni arisco, complaciente ni crítico, amoroso ni beligerante, atento ni romo, adulator ni intimidatorio, comprensivo ni impermeable, todo es perplejidad y tiempo perdido (119).

Lo mismo puede hacerse extensivo a los trinomios. Si bien Faulkner también los utiliza –como utiliza, asimismo, enumeraciones más largas–, el traductor parece hacer de ellos un uso más abundante, puesto que encontramos en la traducción tríos que no existían en el original:

grim embattled conspiracy and alliance (75) > de hosquedad, de conspiración encarnizada, de alianza
 a soiled and uncompelled peasantry (83) > unos campesinados desheredados, desposeídos, desobligados (85)
 gracious and assured (83) > elegante, segura de sí misma, presumida (85)

bright, pettish volubility (88) > mezquina y caprichosa y llamativa volubilidad (90)
physical deafness (84) > una tara, un defecto físico, una sordera (86)
that dim grim tight little house (85) > aquella casa pequeña y huraña y sofocante (86)
amused and fretted astonishment (92) > de asombro, de diversión, de intranquilidad (94)
had been snubbed up and restrained (98) > cayera y rebotara y se contuviera (100)
mix, blend (103) > mezclar, fundir, aunar (105)
to aid and abet (24) > acompañarle, asistirle y compincharse (29)
wood and brick (104) > a la madera, al ladrillo y al mortero (105)
Lurking circumstances and fatalities (105) > circunstancias y asechanzas y fatalidades (107)
moved our 'father (14) > impresionaron o conmovieron e incluso cegaron a nuestro padre (18)

En Marías encontramos abundantes ejemplos de trinomios:

Lo asombroso, lo cerebralmente enfermizo, lo vitalmente malsano es [...] (357)
[...] sino que además lo registraba, lo archivaba, lo retenía. / Bien, se dice que Dearlove es bisexual, o pentasexual, o pansexual, no lo sé [...] (358)
[...] en el otro la pobre, compadecida y llorada víctima (360)
[...] más que interpretaciones o desciframientos o análisis [...] (378)
[...] en lo que se aparece liso y opaco y negro como un campo [...] (381)
No, es una asociación, un reconocimiento, una afinidad captada (382)

[...] cuando uno deja de mostrar curiosidad hacia la joven, de observarla por simpatía, de halagarla con sus cautivadoras preguntas / Ha padecido, ha acumulado, ha coleccionado otra ofensa (384)

[...] a los doctos y a los pudientes y a los refinados [...] / [...] se acuñan vocablos nuevos, sustitutivos e innecesarios [...] / [...] son casi lo único que algunos poseen y dan y reciben [...] (414)

Mal que bien, todos lo tienen, el rey como sus vasallos, el sacerdote como sus fieles, el mariscal como sus soldados [...] / [...] había un sol muy alto, perezoso y pálido [...] (415)

[...] además de a los crímenes y las traiciones y las conspiraciones [...] / La cambiante, ilimitada, general ceremonia (417)

Si, de nuevo, la relación de causalidad Martínez-Lage/Marías no puede ser concluyente, resulta cuando menos interesante fijarse en que la preferencia de este último por ‘desglosar’ de este modo los segmentos del original le lleva en ocasiones a recurrir a algunas estructuras calcadas de las que muy frecuentemente se encuentran en Marías. Obsérvese este ejemplo:

TO: [...] of lurking in dim halls filled with that Presbyterian effluvium [...] (72)

TM: [...] de acechar en los pasillos y salas en penumbra, colmados unos y repletas otras de ese efluvio presbiteriano [...] (74)

O este otro, aunque su uso no venga impuesto por la misma exigencia que en el anterior:

TO: And he lived out there for almost five years before he had speaking acquaintance with any white woman in the county, just as he had no furniture in his house and for the

same reason: he had at the time nothing to exchange for it them or her (73).

TM: Y allí vivió durante casi cinco años, antes de tener conocimientos tales que pudiera dirigir la palabra a cualquier mujer blanca del condado, tal como no tenía mobiliario en su casa y por la misma razón: no poseía entonces nada que pudiera dar a cambio de lo uno o de las otras (76).

Y este tipo de elementos referenciales también se encuentran habitualmente en Marías:

[...] en la vida, que guarda mucha más relación con las películas y la literatura de lo que se reconoce normalmente y se cree. No es que lo uno imite a lo otro o lo otro a lo uno, como se afirma [...] (30).

No esperaba nada, yo creo, no lealtad pero tampoco traiciones, y si se encontraba con lo uno o lo otro no parecía sorprenderse, ni tomar más medidas que las recomendables de tipo práctico (231).

Y no esperaba aprecio ni afecto pero tampoco malquerencias ni inquinas, pese a bien saber que de éstas y aquéllos está infestada la tierra, y que a menudo los individuos no pueden evitar unos ni otras y además no quieren hacerlo, porque son mecha y pábulo de su combustión, también su razón y su lumbre (231).

Sí, uno evita en su lengua las afirmaciones y ahuyenta de su cabeza las certidumbres, sabedor de que traen las otras las unas tanto como las unas las otras, hay casi simultaneidad, no hay apenas diferencia, es excesivo cómo se contaminan, el pensamiento y el habla (319).

Por lo tanto, en el caso de los binomios y los trinomios el posible influjo de la prosa de Marías sobre el traductor se justificaría por el hecho de que muchas secuencias de la traducción que los contienen derivan de segmentos del original que no

incluían binomios o trinomios y que podrían haberse traducido de otro modo –como ya decíamos más arriba a propósito de la inserción de elementos cohesivos– sin menoscabo de la legibilidad. Si se ha preferido el recurso de las series de dos o tres elementos, quizá el motivo haya sido que dicho recurso ya estaba probado en castellano (por Marías, entre otros); es decir, que *funcionaba* (y funciona), lo cual debía de tranquilizar al traductor, por oposición a la inseguridad que debían de suscitarle otras soluciones quizá más literales.

Aún hemos de referirnos a otro recurso que se emplea con cierta frecuencia en la traducción de Martínez-Lage y que no siempre deriva del perfil estilístico del original: el hipérbaton. En los fragmentos que reproducimos a continuación, los casos de hipérbaton pueden considerarse el resultado de una opción personal del traductor, puesto que el orden natural o lógico de los elementos de la oración se ve alterado con el fin de poner de relieve una palabra o idea que en el original no encontramos focalizada o, más frecuentemente, para conseguir que la prosa traducida adquiriera un determinado ritmo.

TM: Luego vino la guerra, y a las damas convirtió en espectros. (14)

TO: Then the War came and made the ladies into ghosts. (10)

TM: ... yo, una niña pegada a esa puerta porque miedo me daba estar allí pero más miedo me daba alejarme... (32)

TO: ... and I, a child standing close beside that door because I was afraid to be there but more afraid to leave it... (28)

TM: ...en la resultante carencia que sobre ella se impuso no sólo como huérfana... (74)

TO: ...in the resulting necessity upon her as not only an orphan... (72)

TM: Y difícil sería precisar cuál de las dos por su parte... (86)

TO: And it would be hard to say which of the two... (84)

TM: No lo disculpo, ni lo justifico, ni compasión reclamo [...] (208)

TO: I do not excuse it. I claim no brief, no pity [...] (205)

Si bien es cierto que el hipérbaton no es infrecuente en español, dada la sintaxis más flexible de esta lengua, encontramos en *Fiebre y lanza* una utilización abundante del mismo que nos sugiere que este recurso forma parte del repertorio de estilemas de Marías:

Me pregunto si el enigmático y desmenuzado tiempo de la vejez consistirá en eso, en andar –quienes en él desembocan, y le pertenecen– [...] (35)

[...] nada sé de ella o sabía entonces desde que desayunó en mi cocina [...] (55)

[...] o lo adivinaba pese a no conocer nuestra lengua y aún menos su jerga, siempre un poco artificial o voluntarista su jerga, sonaba a impostación, a remedo (95).

Wheeler escudriñó la brasa de su cigarro acercándosele mucho al ojo, más brillaba su metal que la brasa; la espabiló soplándola, poco le tiraba ya el puro o así lo fingía [...] (115).

[...] esta piel nuestra no resiste nada, no sirve, todo la hiere, hasta una uña la abre, un cuchillo la raja y la desgarrar una lanza [...] (168).

Pero es difícil aceptar o ver eso, de modo que los corazones perpetúan sus vuelcos y las bocas sus pastosidades y vahos y sus temblores las piernas... (227).

La cantidad de ejemplos de hipérbaton hallados en *Fiebre y Lanza* nos hace pensar que la lectura de Marías podría haber influido de cierta forma en el *habitus* traductor de Martínez-Lage, puesto que los casos que encontramos en la traducción no vienen impuestos por el texto original de Faulkner. De hecho, a veces son fruto exclusivamente de la pluma del traductor, como puede observarse en el siguiente ejemplo, en el que Martínez-Lage ha añadido material textual para explicitar el significado de la expresión *dragon's teeth*, que resultaría oscura para el lector si se tradujera de manera literal:

TM: ... nombrando con sus propios labios su propia, irónica fecundidad de dientes de dragón, sus victorias que derrotas comportaban, que con dos excepciones siempre fueron hembras (76).

TO: ... naming with his own mouth his own ironic fecundity of dragon's teeth which with the two exceptions were girls (74).

De nuevo, pues, en el caso del hipérbaton se nos impone la evidencia de que el uso de un determinado recurso estilístico no viene determinado ni por el perfil del original ni por las necesidades comunicativas propias de la traducción (es decir, por la voluntad del traductor de hacer que su texto sea suficientemente legible, o no excesivamente difícil de procesar). Si el factor condicionante de esta solución de traducción (el uso del hipérbaton) no se halla ni en el texto original ni en el contexto de recepción, sólo puede proceder del traductor mismo, de las preferencias que ha ido configurando, en las cuales –la evidencia textual parece suficiente para, al menos, sugerirlo– puede haber influido notoriamente el modelo estilístico de Marías.

5. Conclusiones

Quizá podamos concluir que existen principalmente tres presuntos condicionantes para las opciones traductoras de Martínez-Lage: la cohesión, el ritmo y la transmisión de la concentración conceptual del original. Se trata de exigencias que muchas veces aparecen simultáneamente, pues, por ejemplo, al tratar de favorecer la cohesión también se busca mantener un ritmo que no menoscabe la ‘literariedad’; y lo mismo valdría para el desmenuzamiento conceptual del original. Ahora bien, ¿cómo lleva a cabo Martínez-Lage los cambios que estas exigencias le demandan con respecto al original sin dejar de ‘sonar’ faulkneriano? Podemos decir que utilizando recursos que también aparecen en Faulkner, como los ya vistos de la repetición léxica, la anáfora y los binomios o trinomios unidos por comas o coordinación. En qué medida esto responde también a la influencia de escritores faulknerianos en castellano, como Marías, ya se ha dicho antes que es más difícil de precisar. Ahora bien, como en parte asegura el propio Martínez-Lage, admitamos que lo que puede haberse inscrito en su «sensibilidad lingüística» a través de la lectura de sus modelos literarios en castellano será también lo que le puede llevar a lo siguiente: por un lado, a afrontar y resolver de una determinada manera (y no de otra) los problemas de traducción que le plantea el original; pero unido también a lo anterior, a tener interiorizado de forma muy concreta dónde están los límites de lo que en este caso ‘funciona’ en nuestra lengua. Recordemos que esto es a lo que justamente se refiere Martínez-Lage cuando declara (Galindo, 2011: 11):

Y a sabiendas de que eso no va a funcionar en castellano, pues te pones a leer a Marías, a Benet [...], en gran parte porque ellos vienen de Faulkner, y porque después de ellos Faulkner tenía que recuperar un sitio que nunca tuvo en el sistema literario español debido a las pésimas traducciones de los años sesenta y setenta.

El uso del verbo *funcionar*, con toda la carga de subjetividad que encierra el concepto, se antoja aquí clave; porque efectivamente enlaza con esas elecciones «razonables sin ser razonadas» de que se hablaba más arriba al aludir al *habitus*. Se ha visto cómo las elecciones de Martínez-Lage al enfrentarse a la complejidad sintáctica y semántica del original comportaban ciertos cambios con respecto a este, principalmente una cierta simplificación de la sintaxis y una variación del ritmo (al desmenuzar en cláusulas, utilizar estructuras anafóricas o binomios y trinomios) y el aumento significativo de material textual con respecto al original (sobre todo, con la precisión semántica buscada con binomios y trinomios). Debe entenderse, por tanto, que esto es lo que para él ‘funciona’ sin traspasar los límites de lo permisible en el campo literario receptor. Así pues, de acuerdo con las afirmaciones de Martínez-Lage y con las soluciones observadas en su traducción, podría decirse que su *habitus* no sólo le guía hacia el tipo de estrategias traductoras ya mencionadas y que, como se argumentaba en el apartado anterior, son más o menos vinculables a Marías, sino que en ello también quedaría bien patente su concepción de lo que debe ser una traducción (la traducción de Faulkner) y del papel que en ella pueden (deben) desempeñar los autores del sistema (campo) literario de llegada. En efecto, esa «sensibilidad lingüística» mencionada por Martínez-Lage en su caso le haría interpretar a Faulkner de un modo que, por un lado, le lleva a descalificar las traducciones en castellano previas a la suya (Martínez-Lage, 2011: 498-500), y, por otro, le impulsa a declarar la necesidad ineludible de que la propia traducción se nutra de los autores faulknerianos en castellano que él menciona o que los utilice como filtro o herramienta. Dicho sea de paso, esto último no habría sido posible para la primera traductora de la obra, Beatriz Florencia-Nelson, cuya traducción es de 1950. Sí, en cambio, para la del 2000 de María Eugenia Díaz. Sin embargo, claro queda que para Martínez-Lage esta última tampoco lo ha hecho, puesto que llega a calificarla de estafa.

Por otra parte, es necesario reconocer que algunas de las soluciones de traducción elegidas por Martínez-Lage cuando no se

ción del todo a la semántica o al ritmo del original convergen claramente con algunas de las propiedades que caracterizan los textos traducidos, según han puesto de manifiesto sobre todo los estudios de traducción basados en corpus (véase, por ejemplo, Laviosa, 2002, o Olohan, 2004). Entre estas propiedades, las más pertinentes para el propósito que nos ocupa aquí son la explicitación y la simplificación. Por ejemplo, el recurso de repetir el antecedente de un pronombre relativo cuando el traductor percibe que la distancia es excesiva para un correcto procesamiento por parte del lector comporta a la vez explicitar algo que estaba implícito (por lejano) y simplificar una estructura que imponía una gran carga de procesamiento al lector. Y el uso de binomios y trinomios que no existían en el original también implica una cierta dosis de simplificación, ya que con frecuencia la operación que subyace a este uso es la de *desempaquetar* un sintagma nominal complejo en inglés y convertirlo en una serie de ítems coordinados o yuxtapuestos. Véanse, por ejemplo, dos casos citados anteriormente: «baffled incomprehension», traducido como «incomprensión y aturdimiento», o «amused and fretted astonishment», traducido como «de asombro, de diversión, de intranquilidad». Nótese, además, que una traducción formalmente más cercana al original hubiese podido derivar en colocaciones poco habituales en castellano —como «incomprensión aturdida» o «asombro divertido e intranquilo»—, con la consiguiente dificultad añadida para el lector. Así pues, podría concluirse que la consideración del interés y las expectativas del lector han confluído, en la traducción de Martínez-Lage, con algunos rasgos estilísticos muy marcados de un modelo estilístico —el de Marías— abiertamente reconocido por el traductor.

En suma, el *habitus* de Martínez-Lage, como el de cualquier otro traductor, es lugar de encuentro de fuerzas diversas que deben ser armonizadas. Por un lado, el original reclama implícitamente sus derechos; por otro, existe una tradición de autores faulknerianos en español que no se puede ignorar; y finalmente, los textos traducidos suelen mostrar una serie de rasgos y propiedades —aquí destacan la simplificación y la

explicitación— a los que la práctica de Martínez-Lage no se sustrae tampoco. Estas fuerzas podrían haber empujado en sentidos opuestos, pero el traductor las convierte en elementos de una ecuación en la que a cada uno le corresponde un peso relativo distinto. En este trabajo hemos querido enfatizar una de estas fuerzas —la ejercida por Marías en tanto que autor faulkneriano utilizado por el traductor como modelo estilístico— no porque sea más importante que las demás, sino porque nos parece que existen suficientes indicios textuales y extratextuales para argumentar su presencia y su incidencia concreta en el texto traducido; y, además, porque no es en absoluto frecuente que los traductores tengan modelos tan claramente definidos en el campo receptor en los que inspirarse. Aun sin tratarse de un caso único, creemos que puede reclamarse para la relación entre Martínez-Lage y Marías (una estrella en la constelación faulkneriana en lengua española) el estatus de una cierta singularidad, susceptible, no obstante, de hacerse extensiva a otras posibles relaciones entre traductores y autores en su propia lengua.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijail (1973) [1929]: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Ann Arbor, Ardis. Traducción de R. W. Rostsel.
- Benjamin, Walter (1992): «The Task of the Translator», en R. Schulte y J. Biguenet, eds., *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, pp. 71-82. Traducción de H. Zohn.
- Boase-Beier, Jean (2006): *Stylistic Approaches to Translation*, Manchester, St. Jerome.
- Bosseaux, Charlotte (2007): *How Does it Feel? Point of View in Translation. The Case of Virginia Woolf into French*, Ámsterdam y Nueva York, Rodopi.
- Bourdieu, Pierre (2000): *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa. Traducción de Margarita Mizraji.

- (2002) [1995]: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- Faulkner, William (1987): *Absalom, Absalom!*, Nueva York, Vintage.
- (1950): *¡Absalón, Absalón!*, Buenos Aires, Emecé. Traducción de Beatriz Florencia Nelson.
- (2000): *¡Absalón, Absalón!*, Madrid, Cátedra. Traducción de Eugenia Sánchez Díaz.
- (2011): *¡Absalón, Absalón!*, Barcelona, Verticales. Traducción de Miguel Martínez-Lage.
- Fowler, Roger (1986): *Linguistic Criticism*, Oxford, Oxford University Press.
- (1999) [1991]: *Language in the News: Discourse and Ideology in the Press*, Londres, Routledge.
- *et al.* (1979): *Language and Control*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- Galindo Lizaldre, Belén (2011) [2008]: «Entrevista a Miguel. Entrevista a Miguel Martínez-Lage sobre su traducción de *¡Absalón, Absalón!*, de William Faulkner», *La Casa de los Malfenti*, 38, pp. 3-30, http://issuu.com/lacasadelosmalfenticomunidad/docs/lcm_38.
- Gouanvic, Jean-Marc (2005): «A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, 'Habitus', Capital and 'Illusio'», *The Translator*, 11, 2, pp. 147-166.
- Jakobson, Roman (1960): «Closing statement: linguistics and poetics», en Thomas Sebeok, ed., *Style in Language*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, pp. 350-377.
- Kristeva, Julia (1969): *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, Blackwell.
- Laviosa, Sara (2002): *Corpus-based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*, Amsterdam y Atlanta, Rodopi.

- Marías, Javier (2002): *Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara.
- Martínez-Lage, Miguel (2011): «Posfacio. La decimocuarta imagen», en William Faulkner, *¡Absalón, Absalón!*, Barcelona, Verticales, pp. 487-511.
- Munday, Jeremy (2009): *Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English*, Londres, Routledge.
- Olohan, Maeve (2004): *Introducing Corpora in Translation Studies*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Pilkington, A. (1996): «Introduction: Relevance theory and literary Style», *Language and Literature*, 5, 3, pp. 157-162.
- Riffaterre, M. (1970): «Describing Poetic Structures», en J. Ehrman, ed., *Structuralism*, Nueva York, Anchor, pp. 200-242.
- Toury, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamins.
- Vargas Llosa, Mario (1971): *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona/Caracas, Monte Ávila Editores.