

## **LA SEMIÓTICA NARRATIVA APLICADA A LA CRÍTICA DE LA TRADUCCIÓN**

**Tomás Serrano Coronado, Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras  
(UNAM)**

El presente trabajo tiene como propósito principal establecer algunos criterios teóricos que puedan servir de base a la crítica de la traducción literaria desde una perspectiva de la semiótica narrativa. Con tales fines, resumo, en la primera parte, los principales conceptos establecidos por María Isabel Fillinich en su libro *La voz y la mirada*. La selección de esta obra en particular obedece al hecho de que en ella se vierte la opinión de los estudiosos más destacados de este tema. Posteriormente, ilustro esta teoría con el análisis del cuento “La noche que lo dejaron solo” de *El llano en llamas* de Juan Rulfo. Por último, aplico estos mismos conceptos a un fragmento de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert y analizo dos traducciones al español.

### **Conceptos básicos**

*La voz y la mirada* tiene como objetivo primordial proporcionar al lector de relatos literarios un instrumento para aprender a distinguir y correlacionar los principales aspectos de la configuración interna de esta forma de narración. Sin embargo, el deslinde cabal de tales aspectos, y la recta comprensión de las modalidades según las cuales cada texto teje entre éstos relaciones tan precisas como complejas, no se conciben como un ejercicio meramente formal. La autora trata más bien de contribuir a la formación de la capacidad analítica del lector deseoso de compenetrarse con la propuesta artística de los relatos de ficción.

Movida por este propósito esencialmente didáctico, la autora inicia su exposición distinguiendo entre la situación narrativa, el relato y la historia. Mientras ésta última atañe al conjunto de acontecimientos acerca de los cuales se habla, el relato concierne al modo como se cuenta la historia. A su vez, la situación narrativa pone el acento en el proceso por el cual un sujeto asume la función de narrar a otro una historia. Pero, como es obvio, tanto la historia como la situación narrativa no pueden desentrañarse sino a partir del relato.

Por más complejas que sean, las relaciones entre la historia y el relato resultan más o menos fáciles de reconocer. Son, por lo menos, las que más han retenido la atención de la crítica y la teoría literarias. La situación o el acto

narrativo, en cambio, hasta ahora no han sido objeto de investigaciones rigurosas, pese a su papel fundamental en la construcción de la significación. *La voz y la mirada* se aboca, pues, a la conceptualización del proceso mediante el cual alguien asume la función de narrar una historia a otro.

En este proceso, es preciso distinguir primero entre el autor del relato literario y la figura del narrador inscrita en el texto. Esta inscripción se pone de manifiesto mediante marcas diversas, tanto lingüísticas y estilísticas como ideológicas, que deben identificarse cuidadosamente. Asimismo, conviene poner atención en el modo en que el narrador, así identificado, construye la imagen de su interlocutor, destinatario del relato o narratario. De la misma manera que el narrador no ha de confundirse con el autor real, esta segunda figura no puede equipararse al lector real. Consiste en la representación implícita que el narrador tiene de su destinatario virtual, y en el lugar y el papel que tiende a asignarle con respecto a la historia narrada. Pese a su función decisiva en la configuración del relato, esta segunda figura suele ser mucho menos visible que la del narrador. De su justa ubicación dependen, no obstante, la comprensión cabal del relato y la experiencia estética del lector real. En efecto, en la medida en que éste logra ajustarse a esta figura, comprendiéndola y evaluándola, es como puede luego distanciarse de ella y reflexionar acerca del diálogo que, en el curso de su lectura, estuvo sosteniendo con el narrador en el marco del relato. La adecuada comprensión del lugar y el papel asignado al lector virtual por parte del narrador constituyen, en suma, la condición de la actividad –perceptiva y reflexiva– del lector real: sujetándose primero a ellos es como puede luego distanciarse y ejercer su propio criterio respecto a la historia que le ha sido contada.

Ahora bien, ambas figuras –narrador y narratario– sólo existen en el marco del relato, es decir, en función de la narración de una historia. Así, pues, hace falta observar las formas en que tales figuras se articulan con la historia narrada. Las modalidades del engarce de las distintas historias que concurren en la narración son sin duda muy diversas, pero el paralelismo, la coordinación y la subordinación de una historia a otra, son las más recurrentes.

Como parte de este fenómeno de engarce de historias varias en un mismo relato, es preciso distinguir también entre la enunciación del narrador y la enunciación de los personajes. Mientras que la primera lleva marcas que se ajustan a las convenciones de la escritura, la de los protagonistas del relato puede asumir todas las formas del ejercicio discursivo y presentarse, entonces, ya sea como “oral” o “hablada”, ya sea como “escrita”, ya como “narración interior”. Pero, por otra parte, el acto narrativo –consistente en narrar una historia para otro– puede no ser asumido totalmente por el narrador. Éste puede delegar parte

“Transfer” II: 2 (noviembre 2007), pp. 59-75. ISSN: 1886-5542.

de la narración en uno o varios personajes, bajo modalidades sumamente diversas.

Para ahondar en esta complejidad, la autora especifica las formas posibles de articulación entre el discurso del narrador y los de los personajes. Retoma las oposiciones tradicionales entre discurso directo y discurso indirecto, entre forma regida y forma libre en la presentación de los discursos, entre el *modus obliquus* y el *modus rectus*, y reflexiona luego acerca del tipo de relación entre la subjetividad propia y la subjetividad ajena implicada en cada una de ellas. Las posibles gradaciones entre la distinción explícita y la fusión implícita de ambas subjetividades conducen a la autora a la conclusión de que los modos básicos de relacionar entre sí el discurso del narrador con los de los personajes pueden resumirse en el discurso directo libre, el discurso directo regido, el discurso indirecto libre y el discurso indirecto regido.

Luego de este recorrido y estas precisiones, se retoma la problemática de la situación narrativa desde otro ángulo, complementario de los anteriores: el del punto de vista asociado con la voz narrativa. La autora recuerda que la percepción y el punto de vista han de entenderse como una interacción “conflictiva” entre sujeto y objeto, en donde este último participa de manera activa en la mezcla de revelación y ocultamiento con que brega el sujeto. Considera entonces la eventualidad de actos perceptivos en donde pudieran interactuar sujetos y objetos múltiples. En estos casos, frecuentes en la narrativa moderna, la narración pone en juego la perspectiva de observadores distintos, y, de este modo, va construyendo imágenes múltiples del objeto de la percepción, e incluso imágenes diversas de objetos igualmente diversos. Dada la movilidad del punto de vista que suele caracterizar al relato literario, el estudio de las formas de percepción que conlleva habrá de centrarse en las transformaciones implicadas en esta misma movilidad.

Para concluir, la autora hace las distinciones relativas a las modalidades –alética, epistémica y deóntica- de la voz y a las diferentes estrategias retóricas.

## **La voz y la mirada en “La noche que lo dejaron solo”**

### **1. La situación narrativa**

La historia que se narra en este relato pone en escena a un personaje principal, Feliciano Ruelas, y a dos personajes secundarios: sus tíos Tanis y Librado. Asimismo, figuran personajes menores de los que sólo conocemos las voces: soldados y arrieros. Feliciano y sus tíos atraviesan la sierra para unirse a los cristeros del Catorce. Su mayor preocupación consiste en evadir la vigilancia

de los soldados, por lo cual deben tomar una serie de precauciones. El cansancio y el sueño se apoderan de Feliciano, quien acaba siendo abandonado por sus dos parientes. Cuando despierta con las luces del nuevo día, es descubierto por algunos arrieros. Temeroso de que éstos lo denuncien a los soldados, decide despojarse de las armas que lleva a cuestas para, más ligero, tratar de adelantarse a aquéllos. Corriendo y resbalando por el monte, llega por fin a un rancho en donde descubre a un grupo de soldados que han colgado a sus tíos, y por cuyas voces se entera de que lo están esperando para hacer otro tanto con él. Arrastrándose por el suelo, Feliciano consigue escapar.

En tales circunstancias, el personaje principal evoca episodios de la huida a través de conversaciones con sus tíos y reflexiona sobre las vicisitudes del camino, siempre con el propósito y el temor de conseguir su objetivo.

“La noche que lo dejaron solo” puede interpretarse como un relato acerca de la guerra de los cristeros. En el texto aparece un narrador cuya voz se alterna con la de sus personajes, a quienes hace hablar en primera persona o se despliegan en un discurso interior. De esta manera, se elabora una historia en donde la atmósfera, los fenómenos naturales y los accidentes geográficos cobran vida en la medida en que se incorporan a los personajes que en ellos se mueven.

La función del narrador, en este relato, consiste en describir la situación en la que se encuentran sus personajes, a uno de los cuales pone en el acto de evocar una historia a través del desdoblamiento de su conciencia. La voz del narrador se suma y se confunde con el discurso del personaje: al inicio del relato, aparece un yo implícito en el discurso indirecto: “[...] les preguntó Feliciano Ruelas a los de adelante.” Con este recurso, aparecen claramente diferenciados el narrador y los personajes. Asimismo, se introduce una jerarquía entre estos últimos, pues sólo uno de ellos es presentado con su nombre completo; de los demás, desconocemos incluso el nombre, sólo sabemos que son más de uno (“los de adelante”).

Nótese en la segunda parte de la historia de qué manera se confunde la voz del narrador con la verbalización del personaje, en dos párrafos no consecutivos: “Había que ‘encumbrar, rodear la meseta y luego bajar’. Eso estaba haciendo. Obre Dios. Estaba haciendo lo que le dijeron que hiciera, aunque no a las mismas horas” y “‘Obre Dios’, decía. Y rodaba cada vez más en su carrera.” La ausencia de comillas en el primer fragmento hace pensar que se trata de la voz del narrador, en claro contraste con el entrecomillado, en el mismo trozo, que denota la verbalización del personaje. La coincidencia de esta misma expresión, ahora entrecomillada en el segundo fragmento, demuestra que no hay diferencia entre el recurso expresivo del narrador y el del personaje.

Un párrafo más adelante, volvemos a encontrar la fusión de las voces del narrador y del personaje: “Le parecía seguir oyendo a los arrieros cuando le dijeron: ‘¡Buenos días!’ Sintió que sus ojos eran engañosos. Llegarán al primer vigía y le dirán: ‘Lo vimos en tal y tal parte. No tardará en estar por aquí.’” En este caso, aparece dos veces la voz de los arrieros bajo el recurso del discurso directo: “¡Buenos días!” y “Lo vimos en tal y tal parte. No tardará en estar por aquí”. En el primer ejemplo, la voz de los arrieros es introducida por el narrador: “Le parecía” y “le dijeron:”. En el segundo, en cambio, el discurso directo lo introduce el personaje mismo, en un vuelo de la imaginación proyectada hacia el futuro. En efecto, la frase introductoria “Llegarán al primer vigía y le dirán:” formulada en futuro indica que la perspectiva parte del personaje, quien se mueve ahora de manera autónoma, sin la intersección del narrador (nótese el contraste con la frase inmediata anterior - “Sintió que sus ojos eran engañosos”- en la que resulta clara la perspectiva de este último).

En suma, en este relato, encontramos un narrador explícito (en la primera parte, el relato sigue el esquema “YO, él, TÚ” donde “él” corresponde al personaje) en el sentido que aparece claramente diferenciado de sus personajes; y a la vez implícito (en la segunda parte, el esquema es “YO, yo, TÚ”, donde “yo” corresponde a “él” de la primera parte; y un esquema “YO, él, TÚ”), es decir, confundida su voz con la del personaje principal.

Ahora bien, si nos situamos en la perspectiva del personaje, la segunda persona aparece unas veces pronunciada ante un interlocutor explícito: “-¿Por qué van tan despacio?- les preguntó Feliciano Ruelas a los de adelante-. Así acabaremos por dormirnos. ¿Acaso no les urge llegar pronto? -Llegaremos mañana amaneciendo- le contestaron.” En este fragmento, la segunda persona la constituyen los tíos de Feliciano Ruelas, en un primer momento; y Feliciano Ruelas cuando éstos responden. En otros pasajes de la historia, como en el caso de los arrieros, el interlocutor es Feliciano Ruelas o los soldados. En otros momentos, el personaje aparece en una suerte de diálogo interior con su propia conciencia: “[...] Allá abajo el tiempo tibio, y ahora acá arriba este frío que se le metía por debajo del gabán: ‘Como si me levantaran la camisa y me manosearan el pellejo con manos heladas.’”

En lo que concierne a la segunda persona, desde la perspectiva del narrador, ésta no aparece de manera explícita: se trata de un narrador virtual cuya figura carece de señales que la identifiquen, su presencia está neutralizada.

## 2. Las relaciones entre historias

Todo relato es susceptible de tener una estructura simple –comprender en una sola historia todos los acontecimientos- o una estructura compleja –comprender varias historias relacionadas entre sí de diversas maneras y cuya articulación constituye el universo de ficción del texto. La complejidad del relato, a su vez, puede aparecer en el nivel de la historia o en el de la situación narrativa. De este modo, un relato puede incluir diversas historias o situaciones narrativas.

En el caso que nos ocupa, en el nivel de la historia, se presenta una relación por convergencia. Es decir, la historia, que corre por cuenta de un narrador implícito, se alimenta de otros sucesos que en ella confluyen para compartir acciones, actores, además de otras circunstancias. Estos sucesos aparecen referidos en la verbalización de los personajes. Veamos algunos ejemplos: “-¿Por qué van tan despacio?- les preguntó Feliciano Ruelas a los de adelante-.” Como puede notarse, el relato inicia con la verbalización del personaje, quien se dirige a otros personajes. Asimismo, en el discurso indirecto, aparece la voz del narrador para indicar quiénes son los personajes involucrados y para delimitar el tiempo de la historia (uso de un verbo en pretérito) y el espacio (los de adelante, en una parte no indicada aún de un camino) en el que éstos se mueven. Aparecen ya, claramente entrelazados, la historia en voz del narrador y algunos sucesos por cuenta de un personaje. Es de notar, en este pasaje, el contraste entre los tiempos de la historia y los de los sucesos: pretérito y presente, respectivamente.

Veamos otro ejemplo: “Nos pueden agarrar dormidos –dijeron-. Y eso sería lo peor”. En este pasaje, el personaje de la historia aparece a su vez como comunicador (nótese el discurso indirecto “dijeron”) para contarnos un suceso que complementa a aquélla. Asimismo, puede verse que los personajes de estos sucesos son también personajes de la historia, y que el narrador de tales sucesos está incluido (a través del pronombre “nos”), es decir, es al mismo tiempo narrador y personaje. Por lo demás, dos líneas antes del fragmento que citamos, aparece un discurso directo, “pensó”, en la voz del narrador de la historia, que contrasta con el discurso indirecto, “dijeron”, del narrador de los sucesos.

En conclusión, se trata de una sola historia, contada por el narrador, que se alimenta de pequeños sucesos, por cuenta de un personaje o narrador secundario, y que se complementan perfectamente. Lo demuestra así el único desenlace: “Cuando llegó al reliz del arroyo, enderezó la cabeza y se echó a correr, abriéndose paso entre los pajonales. No miró para atrás ni paró en su

“Transfer” II: 2 (noviembre 2007), pp. 59-75. ISSN: 1886-5542.

carrera hasta que sintió que el arroyo se disolvía en la llanura. Entonces se detuvo. Respiró fuerte y temblorosamente.”

En lo que concierne al nivel de la situación narrativa, este relato está articulado por coordinación o yuxtaposición; es decir, diversas situaciones narrativas se presentan sucesivamente para constituir la trama de una única historia. Veamos algunas de esas diversas instancias narrativas:

- Un narrador implícito en el acto de destinar una historia a un narratario virtual: YO, él, TÚ;
- Un personaje en acto de verbalización, dirigido a otros personajes: YO, yo, TÚ y YO, él, TÚ;
- Un personaje en un diálogo interior con su propia conciencia: YO, yo/tú, TÚ.

Por otra parte, en este relato, las situaciones narrativas se encuentran subordinadas, de modo que el narrador de la historia es un narrador extradiegético; los personajes y acontecimientos se ubican en el nivel diegético. El narrador alude al protagonista en tercera persona y narra los hechos en pasado, alternando el pretérito indefinido, el imperfecto y, ocasionalmente, el pluscuamperfecto de indicativo: “Oyó cuando se le perdían los pasos: aquellos huecos talonazos que había venido oyendo quién sabe desde cuándo, durante quién sabe cuántas noches.”

El recurso a la tercera persona verbal garantiza objetividad y verosimilitud a lo narrado. Esto último se ve reforzado en cuanto aparece el personaje para, en su propia voz, dar testimonio de cuanto dice aquél: narrador y personaje asumen una misma perspectiva. La ausencia de verbos y adjetivos que pudieran expresar juicios valorativos respecto al proceder del personaje refuerza, a su vez, la objetividad del relato. La presencia de elementos déicticos de espacio y tiempo permiten la fusión de los tiempos, pasados y presente, predominantes en este relato: “Allí iban los tres, con la mirada en el suelo, tratando de aprovechar la poca claridad de la noche.” Y “Ahora, en la subida, lo vio venir de nuevo. Sintió cuando se le acercaba, rodeándolo como buscándole la parte más cansada. Hasta que lo tuvo encima, sobre su espalda, donde llevaba terciados los rifles.”

### **3. Los modos de enunciación de la historia**

Todo acto narrativo lleva implícitas dos acciones: la destinación (la afectación o transformación buscada de ése a quien la historia se dirige) y la

verbalización (acto de poner en palabras la historia objeto de la narración). En palabras de Stockinger –a quien María Isabel Fillinich cita en su obra-, el objeto del acto de enunciación es el enunciado del discurso, mediante el cual el enunciador pretende provocar un cambio de estado del destinatario.

Ahora bien, la función de dirigir a otro la historia es permanente y privativa del narrador, mientras que el acto de poner en palabras la historia es variable, puede correr a cargo del narrador o delegarse en uno o varios personajes. Así, pues, la voz que asume la narración de la historia no necesariamente coincide con la instancia que destina a otra dicha historia.

En el caso de “La noche...”, el narrador presenta a un personaje que lleva a cabo un acto de discurso, la enunciación sufre una especie de desdoblamiento: por una parte, el narrador destina a un narratario, como historia oral, el acto enunciativo de los personajes; por la otra, el personaje dirige a otro personaje, o a sí mismo, una narración que asume dos formas de ejercicio del discurso: la forma oral y la forma interiorizada. Tenemos, entonces, dos voces: la del narrador y la del personaje. En el primer caso, cuando el narrador verbaliza la historia, representa figuradamente al relator oral; su voz, aunque evoca la comunicación oral del relato canónico, se ajusta a las convenciones de la escritura. Por lo demás, el narrador, aquí, al delegar la voz en el personaje, no calla totalmente, conserva la voz para narrar las circunstancias o el relato que enmarca la historia principal y para ceder la palabra al personaje: “Ahora el sueño le hacía hablar. ‘Les dije que esperaran: vamos dejando este día para descansar. Mañana caminaremos de filo y con más fuerzas, por si tenemos que correr. Puede darse el caso.’”

Nótese, por un lado, el entrecomillado que nos indica las palabras textuales del personaje, y el adverbio de tiempo (ahora) que fusiona la voz del narrador con la verbalización del personaje en la misma historia; por el otro, el deíctico (le) que alude también al personaje al cual se cede la palabra.

Cuando el personaje recurre al discurso oral para transmitir la historia, su voz adquiere las marcas propias del acto que ejecuta y las que lo individualizan y distinguen como personaje: “[...] Como si me levantaran la camisa y **me manosearan el pellejo** con manos heladas.” Y más adelante: “Lo vimos allá arriba. **Es así y asado**, y trae muchas armas.” O en otro pasaje: “[...] Mi mayor dice que si no viene de hoy a mañana, **acabamos** con el primero que pase y así se cumplirán las órdenes.”

En los tres últimos casos que citamos, las expresiones subrayadas denotan el nivel de lengua y la región a la que pertenecen los personajes que hablan; lo que los caracteriza por sí mismos, sin la intervención expresa del narrador. Asimismo, puede notarse que los personajes adoptan, como formas



“Transfer” II: 2 (noviembre 2007), pp. 59-75. ISSN: 1886-5542.

propias de la oralidad, tanto el soliloquio (primer fragmento citado) como el diálogo (segundo y tercer fragmentos).

En el siguiente pasaje, aparece una expresión en el nivel metalingüístico; se trata de una enunciación referida: “**Les dije** que esperaran: vamos dejando este día para descansar.”

La enunciación interior, a su vez, la encontramos bajo forma de discurso interior: “Había que ‘encumbrar, rodear la meseta y luego bajar’. Eso estaba haciendo”, donde vemos al personaje ejecutar las acciones (según la voz del narrador) objeto de su reflexión, y en donde no existe ningún interlocutor.

Este discurso interior aparece formulado con verbos en pasado, con clara evocación de acontecimientos vividos con anterioridad (o como en el ejemplo citado, simultáneamente con el acto de la palabra): “[...] ‘De la Magdalena para acá, la primera noche; después de allá para acá, la segunda, y ésta es la tercera. No serían muchas –pensó-, si al menos hubiéramos dormido de día. Pero ellos no quisieron: ‘Nos pueden agarrar dormidos –dijeron-. Y eso sería lo peor.’” O bien, formulado en futuro, para mostrar un estado de zozobra: “Llegarán al primer vigía y le dirán: ‘Lo vimos en tal y tal parte. No tardará en estar por aquí.’” En este caso, hablamos de la representación de un diálogo interior en la conciencia desplegada de un personaje. Las palabras anuncian lo que habrá de ocurrir, poseen la fuerza suficiente para que las acciones se realicen con el solo hecho de enunciarlas.

#### **4. Las formas de articulación de discursos**

Todo relato lleva consigo la posibilidad de dar cuenta de hechos y de referir palabras. Esto último es lo que en este apartado se intenta analizar: por un lado, la diferencia entre la palabra del narrador y la de los personajes; por otro, el estatuto de ambas voces. En general, puede decirse que el discurso del narrador posee dos propiedades que lo hacen distinto del discurso del personaje: dar existencia al mundo narrado y garantizar la verdad de lo dicho. En otras palabras, el personaje no tiene existencia al margen del narrador, quien lo convoca e introduce en la escena; en este sentido, la voz de aquél está estructuralmente supeditada a la de éste; por lo demás, el habla del personaje puede ser puesta en duda, no así la del narrador.

Cuatro son los modos básicos de relacionar los discursos de narrador y personaje: discurso directo libre, discurso directo regido, discurso indirecto libre y discurso indirecto regido. “La noche que lo dejaron solo” inicia con un discurso directo regido: “-¿Por qué van tan despacio?- les preguntó Feliciano Ruelas a los de adelante-. Así acabaremos por dormiros. ¿Acaso no les urge

llegar pronto?” “-Llegaremos mañana amaneciendo- le contestaron.” La voz del personaje aparece plena, acotada por los breves comentarios del narrador mediante verbos introductorios neutros (preguntó, contestaron). Lo que a primera vista podría parecer autonomía del personaje no lo es en realidad si se piensa que por detrás de su voz está la del narrador, el cual, deliberadamente, decide cuándo hacerlo hablar y cuándo callarlo. De hecho, en el fragmento siguiente: “Fue lo último que les oyó decir. Sus últimas palabras. Pero de eso se acordaría después, al día siguiente”, el narrador despoja de la palabra al personaje para tomar a su cargo el curso de la historia. El yo del inicio aparece ahora, en voz del narrador, bajo forma de deícticos y marcas morfológicas de tercera persona. El narrador, omnisciente, trata el acontecimiento verbal como si fuera no verbal (evidente en el segundo fragmento citado). Veamos el siguiente pasaje que, si bien no refiere palabras, permite darnos cuenta de otros aspectos también importantes: “Allí iban los tres, con la mirada en el suelo, tratando de aprovechar la poca claridad de la noche.” Si se analizan los tres fragmentos antes citados, podemos darnos cuenta de la distancia que se va marcando entre el narrador y el personaje: en el primero, la voz del personaje prevalece sobre la del narrador, éste sólo parece escuchar; en el segundo, el narrador toma la voz y penetra en la conciencia del personaje; en el tercero, el narrador se aparta del personaje para situarse en una perspectiva exterior desde la cual describe los hechos, como si se tratara de un ojo que lo observa todo desde lo alto.

Hasta aquí, hemos pasado de un discurso directo regido a una forma indirecta de discurso narrativizado. Más adelante, volvemos a encontrar un discurso directo regido: “[...] ‘Es mejor que esté oscuro. Así no nos verán.’ También habían dicho eso, un poco antes, o quizá la noche anterior. No se acordaba. El sueño le nublababa el pensamiento.” La marca tipográfica (entrecorillado) nos indica que se trata de las palabras textuales del personaje. Pero esta vez, el narrador echa mano de otro recurso para introducir la voz del personaje: a través del recuerdo de otro personaje (nótese el entrecorillado, en contraste con las rayas del primer discurso directo). Asimismo, es de notar el carácter subjetivo que el narrador atribuye a los comentarios (véase en particular la vacilación que resulta de la presencia de la disyunción ‘o’ y la incertidumbre que establece el adverbio de duda ‘quizá’). Por otro lado, el pluscuamperfecto del verbo (habían dicho) da cuenta del momento a que se refiere el discurso del personaje: un pasado anterior a otro pasado, lo que deja al descubierto la intención del narrador al disponer las voces.

Hasta aquí, la secuencia narrativa es una alternancia de voces de personaje y narrador, consistente en discurso directo regido y discurso indirecto narrativizado. Este recurso se mantiene a lo largo del relato, aunque con ligeros

cambios. Veamos el siguiente fragmento: “Había que ‘encumbrar, rodear la meseta y luego bajar’. Eso estaba haciendo. Obre Dios. Estaba haciendo lo que le dijeron que hiciera, aunque no a las mismas horas.” El discurso directo no se introduce con un verbo sino simplemente con la marca tipográfica del entrecomillado, lo que da rapidez al relato, al tiempo que la distancia entre narrador y personaje se acorta y ambas voces parecen fundirse en una sola: ¿de quién proviene la voz “Obre Dios”? Del personaje, seguramente, pero la ausencia de marcas tipográficas no lo indica; por lo demás, el tiempo presente del verbo contrasta con el de la forma del enunciado que lo rige, de modo que podría decirse que también corresponde al narrador. Esta fusión de voces aparece igualmente en el siguiente fragmento: “Le parecía seguir oyendo a los arrieros cuando le dijeron: ‘¡Buenos días!’ Sintió que sus ojos eran engañosos. Llegarán al primer vigía y le dirán: ‘Lo vimos en tal y tal parte. No tardará en estar por aquí.’” en donde es también ambiguo el enunciado “Llegarán al primer vigía y le dirán”. Llama la atención el discurso directo anticipado (construcción de simulacro), es decir, las palabras temidas o previstas por el personaje, en boca de otro personaje, y que avanzando en la historia veremos que, en efecto, el hecho tiene lugar. Con este recurso, el narrador garantiza la verdad de lo dicho por el personaje, le otorga credibilidad.

Por último, si analizamos los recursos expresivos del narrador y los de los personajes, nos damos cuenta de que no hay diferencias, las palabras de las que se sirven uno y otro son las mismas, lo que hace pensar que ambos pertenecen al mismo nivel y a la misma región geográfica; pareciera como si el narrador fuese testigo presencial de los hechos que narra y el personaje sólo confirmara lo dicho por aquél. Estos elementos del relato actúan de manera persuasiva sobre el narratario.

### **Percepción y voz**

En este apartado, analizaremos dos constituyentes básicos de la situación narrativa estrechamente vinculados: la actividad perceptiva y el habla. Entendemos por percepción la base no lingüística sobre la que se asienta la aprehensión de la significación y en la cual hay una interacción (conflictiva a menudo) entre sujeto y objeto. La voz la entendemos como la modulación individual del habla en la que toma forma su disposición pasional.

En lo concerniente a la actividad perceptiva, cabe hacer las siguientes consideraciones: el objeto de la percepción puede ser un espacio exterior (exteroceptivo), un mundo interior (interoceptivo) o el contacto de ambos a través de sensaciones corporales; el objeto puede colaborar o resistirse al proceso

“Transfer” II: 2 (noviembre 2007), pp. 59-75. ISSN: 1886-5542.

perceptivo del sujeto; tanto el sujeto como el objeto de la percepción pueden ser únicos o múltiples.

En cuanto a la voz presente en los relatos escritos, ésta se manifiesta a través de índices en el nivel de las modalidades discursivas, las cuales hacen evidente que el ejercicio de la lengua es siempre apelativo y apunta a una manipulación o transformación del otro.

Veamos de qué manera se presentan percepción y voz en el relato de Rulfo que inicia así:

-¿Por qué van tan despacio?- les preguntó Feliciano Ruelas a los de adelante. Así acabaremos por dormirnos. ¿Acaso no les urge llegar pronto?

-Llegaremos mañana amaneciendo- le contestaron.

Fue lo último que les oyó decir. Sus últimas palabras. Pero de eso se acordaría después, al día siguiente.

Allí iban los tres, con la mirada en el suelo, tratando de aprovechar la poca claridad de la noche.

“Es mejor que esté oscuro. Así no nos verán.” También habían dicho eso, un poco antes, o quizá la noche anterior. No se acordaba. El sueño le nublaba el pensamiento.

Ahora, en la subida, lo vio venir de nuevo. Sintió cuando se le acercaba, rodeándolo como buscándole la parte más cansada. Hasta que lo tuvo encima, sobre su espalda, donde llevaba terciados los rifles.

Mientras el terreno estuvo parejo, caminó de prisa. Al comenzar la subida, se retrasó; su cabeza empezó a moverse despacio, más lentamente conforme se acertaban sus pasos. Los otros pasaron junto a él, ahora iban muy adelante y él seguía balanceando su cabeza dormida.

Se fue rezagando. Tenía el camino enfrente, casi a la altura de sus ojos. Y el peso de los rifles. Y el sueño trepado allí donde su espalda se encorbaba.

En este fragmento, encontramos un único sujeto de la percepción: el narrador. Se trata de un sujeto ubicuo, omnipresente y jerárquicamente superior al objeto observado, constituido a su vez por el espacio exterior.

El sujeto deictiza el espacio mediante índices que señalan el desplazamiento (van, llegar, llegaremos, iban, venir, se acercaba, iban, se fue rezagando) y que sitúan al observador junto a los actores, ante el espacio exterior (suelo, noche, oscuro, la subida, terreno parejo, el camino) que obra sobre él; la atribución de acciones de desplazamiento a ciertas sensaciones (sintió cuando [el sueño] se le acercaba, rodeándolo...) o atribución de fuerza y forma física (hasta que lo tuvo encima, sobre su espalda, y el sueño trepado allí donde su espalda se encorbaba) da cuenta de la actitud receptiva del observador. Una forma más de deictización del espacio se da mediante adverbios o expresiones locativas (los de

“Transfer” II: 2 (noviembre 2007), pp. 59-75. ISSN: 1886-5542.

adelante, allí, en la subida, el terreno parejo, junto a él, muy adelante, el camino enfrente). La abundancia de verbos en pasado (pretéritos indefinidos, imperfectos y pluscuamperfectos) parece remitir a un solo momento de la historia; sin embargo, el adverbio ‘ahora’, que aparece dos veces en este fragmento, es una marca de momentos distintos de la historia.

Nótese que en este relato la descripción no suspende la narración, antes bien, el desplazamiento de los actores es aprovechado por el narrador para dar cuenta de las reflexiones que el ambiente suscita en él y también para agregar indicios importantes en el curso de los acontecimientos, así como para alimentar el suspenso que las acciones van creando.

Veamos ahora el otro aspecto de la situación narrativa: el ejercicio de la voz. En este relato, aparece tanto la voz del narrador como la del personaje. En ambos casos, resuenan otras voces, citadas a cada momento. Este recurso a las citas permite al narrador mostrar una visión de los hechos desde diversos ángulos sin comprometerse con los juicios o aseveraciones de los personajes. En el fragmento: “Ellos deben estar allá. Descansando al sol, ya sin ningún pendiente’, pensó” la voz está moralizada por el verbo ‘deber’, lo que la hace atléticamente posible, es decir, la proposición no es necesariamente verdadera. En este otro fragmento: “Sintió que sus ojos eran engañosos. Llegarán al primer vigía y le dirán: ‘Lo vimos en tal y tal parte. No tardará en estar por aquí’”, encontramos enunciados contrafactuales referidos aquí a un futuro probable y temible, de allí que refieran momentos del relato en los cuales no se cuentan acciones realizadas sino que expresan el temor de que éstas tengan lugar. Un ejemplo de modalidad deóntica lo encontramos en el fragmento: “[...] Mi mayor dice que si no viene de hoy a mañana, acabamos con el primero que pase y así se cumplirán las órdenes.” en donde no se describe un acto sino el resultado que puede obtenerse en el caso en que dicho acto se realice; lo que refleja el estado de angustia que invade al personaje que escucha esta voz.

Estaremos de acuerdo que el análisis que acabamos de llevar a cabo en este relato de Rulfo no es exhaustivo; sin embargo, me parece que da mucha luz acerca de la riqueza de la información que todo traductor debe saber analizar en el texto que se propone traducir, para luego, con toda conciencia, saber reproducirla a lo largo del proceso que le toca realizar.

En el siguiente apartado, se ilustra un ejercicio a partir de un fragmento de *Madame Bovary* y dos traducciones al español.

### La voz y la mirada en *Madame Bovary*

En el fragmento objeto de análisis aparece: “[...] *il y abatí au couvent une vieille fille qui venait tous les mois, pendant huit jours, travailler á la lingerie.* » En la selección del *article contracté* (*au*), el narrador deja ver de manera implícita su familiaridad con el escenario en el que se mueven sus personajes. Esta familiaridad no es ajena al narratario quien, inconscientemente, se sitúa en el lugar de los hechos. La realidad del narratario pasa a segundo plano, se olvida de lo inmediato para viajar a una realidad diferente de la suya en la cual lo espera el narrador. De la mano, uno del otro, observan a los personajes en sus aventuras y desventuras. Del mismo modo, el verbo *venait* refuerza el efecto causado por el *article contracté*.

Procedamos a ver si cuanto hemos dicho hasta aquí se reproduce en las traducciones. El recurso al artículo determinado en ambas traducciones es coherente con la intención del texto original. En cambio, la traducción del verbo *venait* (‘frecuentaba’ e ‘iba’) no refuerza esta primera intención. En el primer caso, no resulta claro en dónde se ubica el narrador; en el segundo, el traductor contradice la posición del narrador. El efecto evocativo del que hablábamos en el texto original se atenúa.

Veamos ahora el siguiente fragmento: “*Elle contait des histoires, vous apprenait des nouvelles, faisait en ville vos commissions [...]*”. Con el recurso a la segunda persona (*vous* y *vos*), el narrador pretende establecer una complicidad con el lector, como si este último fuese partícipe de la historia que está descubriendo, como si lo único que tuviera que hacer fuese sólo recordar una historia vivida mucho tiempo atrás. Con este recurso, el de la segunda persona, el narrador, se asegura de mantener abierta la comunicación con su interlocutor imaginario, el narratario.

Veamos cómo tratan los traductores esta función fáctica: en la primera traducción, simplemente desaparece el pronombre de complemento indirecto; lo mismo ocurre en la segunda traducción, con lo cual no se da esa complicidad que, en cambio, se establece entre el narrador y el narratario del texto original. Si avanzamos en la lectura, encontramos: “[...] *elle pretait aux grandes, en cachette, quelque roman qu’elle avait toujours dans les poches de son tablier [...]*”. Nótese aquí el contraste entre *vous* y *aux grandes*, complementos indirectos ambos de verbos cuyo sujeto es la *vieille fille*. El narrador, llamando *les grandes* a algunos de los personajes secundarios, los distingue de estos otros personajes (*vous* = narratario). Esta distinción la establece mediante el recurso de la edad; en otras palabras, los narratarios no son *les grandes* sino *les petits*, es decir, los niños. Se asigna un papel a sí mismo y asigna un papel al narratario: el

anciano que cuenta a los niños una historia, en una época lejana en la que la tradición oral se imponía a la escritura. Aun cuando en ambas traducciones aparece traducido *aux grandes* (a las mayores), se pierde el contraste porque no se tradujo el *vous* ni el *vos* y no quedan caracterizados ni el narrador ni el narratario, como tampoco se asignan los papeles de ninguno de ellos.

Observemos ahora de qué manera el narrador va caracterizando al personaje al que en un primer momento llama *une vieille fille*, y de quien conocemos el estado civil. Seis líneas después, la mirada del narrador se transforma para juzgar al mismo personaje por sus gestos y acciones: ahora la llama *bonne demoiselle*. Le ha bastado el recurso de la anáfora infiel. En la primera traducción, se mantiene la anáfora mediante una pro forma que no da cuenta del proceso de caracterización del personaje. En la segunda traducción, ni siquiera figura de manera explícita: aparece sólo como un sujeto morfológico implícito en el verbo ‘llevaba’. Es superfluo insistir en la inconsecuencia de los textos traducidos.

Es interesante notar cómo el narrador sigue con atención a su narratario y a sus personajes y, al mismo tiempo, está pendiente de la historia, *leitmotiv* del acto mismo de narrar, objeto por excelencia de la literatura. Para ilustrar cuanto decimos, analicemos ahora el siguiente fragmento:

*Ce n'était qu'amours, amants, amantes, dames persecutées s'évanouissant dans ces pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du Cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes.*

Con el pronombre *on*, el narrador aparece por primera vez de manera explícita compartiendo la participación en la historia con el narratario, a quien también involucra y acompaña. La complicidad de la que hemos hablado vuelve a reforzarse con este simple recurso.

Desde una perspectiva semántica, es interesante notar que, lejos de censurar acciones (*on tue, on creve*) que por sí mismas serían condenables, el narrador se vuelve partícipe de ellas, como si con esto reconociera las torpezas de la condición humana. ¿Qué decir de estos elementos en las traducciones? En la primera de ellas, el traductor, más preocupado por el estilo, uniformiza la enumeración sustantivo-adjetivo. Por lo demás, en el ejemplo *vertueux comme on ne l'est pas*, “virtuosos como ya no se tiene idea”, el narrador figura más bien como alguien que se lamenta de las cosas que ya se han, pero sin reconocerse partícipe de ello. En la segunda traducción, el pronombre *on* aparece diluido en

“Transfer” II: 2 (noviembre 2007), pp. 59-75. ISSN: 1886-5542.

la tercera persona del plural. El narrador censura las acciones y se desvincula de los hechos, o bien, deja verlos como meros caprichos del destino. Basten estos ejemplos para dar cuenta de las consecuencias que puede tener el desconocimiento de este tipo de recursos por parte del traductor.



“Transfer” II: 2 (noviembre 2007), pp. 59-75. ISSN: 1886-5542.

### **Referencias bibliográficas**

FILINICH, María Isabel (1997). *La voz y la mirada*. México: Plaza y Valdés.

FLAUBERT, Gustave (1985). *Madame Bovary*. Barcelona: Editorial Cumbre.

FLAUBERT, Gustave (1985). *Madame Bovary*. México: Editores Mexicanos Unidos.

RULFO, Juan (1989). “La noche que lo dejaron solo”. En Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica.