

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO EN COMUNICACIÓN
CON MENCIÓN EN LITERATURA

ESTUDIO DE LA METÁFORA Y LOS JUEGOS DE PALABRAS, Y SU
TRADUCCIÓN, EN *VIDA DEL AHORCADO* DE PABLO PALACIO

PAULA CATALINA FAJARDO RIOFRÍO

DIRECTORA: DRA. ANA ESTRELLA

QUITO, 2018

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I: El Cubo de Palacio.....	4
1.1 Biografía del autor.....	4
1.2. Obra y crítica de Palacio.....	7
1.3. Análisis estilístico comparativo de <i>Vida del ahorcado</i>	10
1.3.1. Estructura, puntuación y sintaxis.....	10
1.3.2. Narradores, tiempo y espacio.....	13
1.3.3 Temas, motivos y focalización.....	15
Capítulo II: ¿Quién dice ahí que crea?.....	19
2.1. Tipos de traducción.....	19
2.2. ¿Qué es traducción literaria?.....	19
2.3. ¿Qué es metáfora?.....	24
2.3. Clasificación de la metáfora.....	30
2.4. Criterios para análisis.....	32
Capítulo III: Los juegos del lenguaje.....	33
3.1. Análisis de las metáforas encontradas en cinco capítulos de <i>Vida del ahorcado</i>	34
3.2. Introducción al análisis.....	34
3.3. Primera mañana de mayo.....	36
3.4. La rebelión en el bosque.....	42
3.5. Amor: Universo.....	49
Conclusiones.....	57
Bibliografía.....	62

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?

El problema del arte es un problema de traslados. Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos. Las cosas y las ideas se van volviendo viejas.

Te queda sólo el poder de babosearlas.

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?

(Palacio, 1932)

Introducción

El lenguaje metafórico es la esencia poética de la prosa, describe lo indescriptible y crea lo inconcebible. La disertación plantea el análisis de las metáforas y los juegos de palabras encontrados en tres capítulos de la última novela del autor lojano, Pablo Palacio, titulada *Vida del ahorcado*. La finalidad de este análisis comprender las metáforas los juegos de palabras, a partir de la comprensión de la obra, para así proponer una traducción al inglés desde el punto de vista literario; desde la comprensión semántica de la obra y el estudio minucioso del estilo que el autor desempeña. Antes de iniciar esta tarea, resulta imperativo plantear delimitaciones conceptuales respecto a ¿qué es traducción?, ¿qué es la traducción literaria?, ¿cuáles son las técnicas de traducción para la metáfora y los juegos de palabras en textos literarios?; delimitar además ¿qué son las metáforas y cómo es posible traducirlas? Para responder a estas interrogantes utilizaré, principalmente, los conceptos planteados en *La metáfora viva* de Paul Ricoeur (1980), texto que amplifica, a la vez que detalla las condiciones semánticas de la metáfora, lo cual implica también una lectura de I.A. Richards, Emile Benveniste y Monroe Beardsley, entre otros. En tanto a la traducción en sí, utilizaré a cuatro autores, Roman Jakobson (1959), George Steiner (1975), Octavio Paz (1980) y Esteban Torre (1994). Los diccionarios empleados, tanto para el análisis como para la traducción, son las versiones en línea del *Cambridge Dictionary*, y la vigésimo tercera edición del *Diccionario de la Lengua Española*; y el buscador *Linguee*. Por último, el *Diccionario Akal de Estética* será utilizado para términos referentes al estilo.

La obra de estudio, *Vida del ahorcado*, ha sido seleccionada por su alta relevancia para las letras latinoamericanas y el nivel de complejidad de sus metáforas y juegos con el uso del lenguaje. Hay que anotar que Palacio fue un brillante representante de la vanguardia temprana en Latinoamérica. A pesar de no haber sido reconocido como tal por sus

contemporáneos, su crítica póstuma lo ha puesto a la altura de otro genio de la vanguardia: el argentino Roberto Arlt. A inicios de los años 60, el movimiento literario de los Tzántzicos dio un vistazo hacia el pasado literario del país y revaloró a figuras que habían sido excluidas del canon nacional, sacando del olvido a escritores como Humberto Salvador y Pablo Palacio. El problema que se enfrenta ahora es el cambio del canon internacional. Para esto es necesario difundir buenas traducciones de autores que no han sido reconocidos en otras lenguas. El papel que cumple la traducción, tanto de documentos científicos como de documentos literarios, es vital para la conservación de la cultura, así como la conservación de la historia humana. En la actualidad, Pablo Palacio cuenta con una bien documentada crítica; no obstante, no se ha prestado interés a la traducción de su obra; con la excepción de Jorge Wolff, quien tradujo *Un hombre muerto a puntapiés* al portugués. Por este motivo, la disertación, antes que preocuparse por *la crítica de la crítica* de su obra, busca reconocer, analizar, y en lo posible mimetizar, la estilística de Palacio, haciendo énfasis en la formulación de sus metáforas y sus juegos de palabras; para así guiar en la labor de futuras traducciones de su obra.

En el primer capítulo se hará un recorrido por los aspectos más relevantes en la vida del autor; un breve repaso a la historia del arte construida alrededor de la obra palaciana; y finalmente, un análisis a su estilística. Con esto procuraré descifrar, en la medida de lo posible, sus mecanismos semióticos; sintetizar los intereses que su léxico devela; señalar los tropos de mayor interés; la clasificación y naturaleza de sus narradores; la organización general del texto; y finalmente sus temas y motivos literarios, esenciales para traducir las metáforas de carácter simbólico. Este análisis se llevará a cabo mediante comparaciones con las obras anteriores a *Vida del ahorcado*, con *Débora* principalmente. Así mismo me serviré de cercanías encontradas con obras extranjeras como *Ulysses* y *Der Steppenwolf*, con quienes

comparte la época de vanguardista de los 30. El segundo capítulo es el marco teórico de la disertación; está dedicado a la delimitación de los términos: traducción, traducción literaria y metáfora, homonimia, tropo, entre otros. En el tercer capítulo se realizará el análisis de las muestras seleccionadas de tres capítulos de la obra, polisémicamente ricos y esenciales para la novela. Por último, concluiré recalando los objetivos y los términos clave de esta disertación con la ayuda de algunos ejemplos. Finalmente daré recomendaciones para los futuros traductores de esta obra.

Capítulo I: El cubo de Palacio

1.1. Biografía de Palacio

Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida. Las otras son únicamente suposiciones: ‘puede darse el caso’, ‘es muy posible’. La verdad, casi nunca se da el caso, aunque sea muy posible. Mentiras, mentiras y mentiras (Palacio, 1927, p.174)

Redactar la biografía de Pablo Palacio es en realidad ejercicio de análisis a los mitos que se ha creado alrededor de él y de su enfermedad. Nació en Loja el 25 de enero de 1909, bajo el nombre de Pablo Arturo Palacio, hijo único de una familia de clase media y padre ausente. El origen del mito sobre su “ilustrada y terrible locura” (Carrión, 2006, p.63) surge cuando en el instante de un descuido, alrededor de los tres años de edad, Palacio cae por el caudal de un río. Como resultado, Benjamín Carrión cuenta “setenta y siete cicatrices” en su cráneo. Más tarde Palacio tendría que enfrentar la completa orfandad debido a la prematura muerte de su madre, evento que lo llevó a escribir *El huerfanito* en 1921. Vivió en Loja hasta terminar sus años de colegio, para entonces ya había publicado un corto poemario y ganado su primer concurso literario en los Juegos Florales; no obstante, se negó a recibirlo por cuestión de principios. Terminó por mudarse a Quito con el apoyo económico de su tío, para continuar con sus estudios universitarios.

Una vez en la capital, Palacio ingresó a carrera de Leyes en la Universidad Central. Allí encontró un círculo de amigos interesados en la literatura y la política. En 1927, publicó *Un hombre muerto a puntapiés*, una selección de cuentos. Hasta entonces su escritura

abarcaba principalmente historias no carentes de humor e ingenio, cuyos peculiares y periféricos personajes: homosexuales, antropófagos, una mujer que es dos y una, se desenvuelve en narraciones en apariencia anodinas y antiheroicas. Más tarde, su primera novela, *Débora* (1927), marcó el inicio de la metanarración dentro de la literatura ecuatoriana. Para este entonces Palacio ya había recibido la suficiente atención de la incipiente crítica literaria ecuatoriana, principalmente de sus contemporáneos. Los “cinco como un puño”, grupo de escritores guayaquileños de realismo social, no tardaron en hacerle llegar sus opiniones. La crítica de Joaquín Gallegos Lara, presentada en *El Telégrafo* de Guayaquil, congratula su primera obra “libro para el cual la realidad no era nebulosa” (Gallegos, 1933, p.51); sin embargo, también criticó la falta de compromiso social de su literatura. Afortunadamente, Palacio no tomó en cuenta estos comentarios, sino que más bien tomó un rumbo aún más expresionista y experimental para su segunda novela, *Vida del ahorcado*. Palacio comienza a publicar, la que sería su última novela, periódicamente en la revista *Elean* de Quito, y en la revista *Hontanar* de Loja; la novela como tal sería publicada en los Talleres Nacionales de Quito a finales de noviembre de 1932. Palacio dividía su tiempo entre la cátedra universitaria, y la escritura de textos literarios y artículos de distintos géneros. Vivía en el tercer piso de la calle Guayaquil, rodeado por el círculo político socialista de Quito, incluso llegó a ser vicepresidente del Congreso Nacional por un largo periodo. Pertenece al círculo de artistas jóvenes de la capital y era visitado frecuentemente por su grupo de amigos, Antonio José Borja, Juventino Arias y César Alberto Bermeo, quien murió repentinamente una noche en su cuarto de estudiante; Alejandro Carrión lo asocia con el personaje de Bernardo en *Vida del Ahorcado*.

En cierto punto de la vida de Palacio, su lucidez y sagacidad se vio opacada por malestares anímicos cuyo origen, desafortunadamente, no podrá ser confirmado. Alejandro

Carrión (2006) perfila, con la ferviente estima de un amigo cercano, la faceta de hombre honrado que goza y se interesa por el bienestar de la política del país. No obstante, los ecos que deja la correspondencia entre Palacio y Benjamín Carrión nos invitan a pensar, que en realidad no se estaba divirtiendo tanto, no al menos durante sus últimos años en Quito “estuve interesado en la política por unos ocho días” (Palacio, 1931, p.344) En las últimas cartas se puede rastrear innegables conexiones entre las palabras que le confía a Benjamín Carrión “La política, a la porra. Y las y los proletarios, a la porra” (Palacio, 1931, p. 345), “La gente se había aglomerado para ver funcionar a los caballeros. Entonces yo me paraba y decía cosas: la gente respondía: bravo, bravo” (Palacio, 1931, p.346) y los capítulos, *Primera mañana de mayo*, *Rebelión en el bosque*, y *Audiencia*, pertenecientes a su última novela, *Vida del ahorcado*.

...de pronto, como un rayo en día despejado, la locura apareció, súbita, y empapó en una noche enrojecida la mente privilegiada de Pablo. Lucharon contra ella los mejores especialistas. Julio Endara, Jorge Escudero, Carlos Ayala Cabanilla agotaron su ciencia por salvar a Pablo: nada fue logrado. Transcurrieron años. Carmita Palacios fue vendiendo cuanto tenía: la casa, la biblioteca, los muebles, todo. Se instalaron en Guayaquil. Pablo fue llevado a una casa de salud. (Carrión, 2006. pp. 299-300)

Palacio empezó a mostrar el deterioro de su lucidez. Alejandro Carrión (2006) comenta cómo cada día mostraba menos interés y concentración durante las reuniones del congreso. El trato con sus amigos empezó a deteriorarse, se irritaba con facilidad o pasaba varias horas en silencio caminando en círculos por su habitación. Palacio fue lentamente aislándose de la realidad. Algunos de sus biógrafos, por morbo o por falta de creatividad, han decidido relacionar los golpes que recibió en la cabeza cuando era niño, con los acontecimientos que sufrió durante sus últimos años de vida. Curiosamente ninguno de sus biógrafos vinculó su

verdadera enfermedad, la sífilis, con el cuadro sintomático de la neurosífilis: falta de concentración, irritación de carácter, alteraciones del sueño, dolores de cabeza, confusión mental y afasia. Por mi parte, quisiera resaltar dos particularidades que inciden en su literatura. En primer lugar, la comparación que Benjamín Carrión (2006) hace entre Palacio y Buster Keaton, actor de cine mudo. Keaton al igual que Palacio sostenía su cara pálida, larga y neutra frente al infortunio. Ambos utilizaron al humor como respuesta creativa y cínica, frente a ese fenómeno ineludible, la existencia dentro de un mundo que no les satisfacía. En segundo lugar, el carácter degenerativo de su enfermedad pudo haber desarrollado una afasia de carácter leve, primero en su lenguaje escrito, y sólo años más tarde en su habla. Recordemos el cuento *Luz lateral*, publicado en 1927, donde tanto la sífilis como la afasia se encuentran, sugeridas y previstas. Finalmente, Palacio se muda de la capital a Guayaquil con su esposa e hijos; en 1939 es internado en el sanatorio mental. En 1946, se aísla también de sí mismo, muere el 7 de enero, en el Hospital Luis Vernaza, en Guayaquil, a los 40 años.

1.2. Obra y crítica de Palacio

Palacio se inicia en la literatura a los 14 años, publicando un poemario titulado *Ojos negros* en la revista del Colegio Bernardo Valdivieso, en Loja, en 1920. Los años consecutivos, desde 1921 hasta 1925 vieron nacer a sus primeros relatos en prosa *El huerfanito* y *Amor y muerte*. En 1923 escribe *El frío* y *Los aldeanos*; en 1924 *Rosita Elguero*, en 1925, año en que se muda a Quito, *Un nuevo caso de mariage en trois*. No es claro cuándo Palacio dio inicio a su cuento más famoso, *Un hombre muerto a puntapiés*, ni tampoco a su primera novela corta, *Débora*, pero ambos fueron publicados en 1927. Cinco años más tarde publica su última novela, *Vida del ahorcado*. No obstante, su labor como escritor no termina, escribe nueve relatos más, y una obra de teatro titulada *Comedia inmortal*. A excepción de

Humberto Salvador, escritor guayaquileño que compartía su interés por la metaficción y literatura de vanguardia, el resto de sus contemporáneos demostraron descontento por el contenido de sus obras. No obstante, la crítica que provenía de Guayaquil parecía no interesarle, antes que apaciguar y corregir sus escritos, como sucedió con Salvador, quién después de *En la ciudad se ha perdido una novela*, optó por escribir realismo social; llevó a Palacio a explorar una línea vanguardista aún más crítica y burlona; hace falta ver los títulos de sus últimos escritos, *Comedia inmortal*, y *Gente de provincia*. Afortunadamente, Palacio contaba con un influyente círculo de amigos en Quito, en los cuales se apoyó para dar a conocer el fruto de sus últimos años de escritura. En 1933, Palacio publica su última obra, un compendio de sus cuentos, no solo inéditos, sino también una selección de sus cuentos más polémicos; *El antropófago*, *La doble y única mujer* y una vez más, *Un hombre muerto a puntapiés*.

Veinte años después de su muerte, la crítica literaria se interesó en hablar sobre él con adjetivaciones más halagadoras. En 1964, la Casa de la Cultura Ecuatoriana (C.C.E.) compila todas sus obras, oficialmente impresas, en un libro de volumen grueso llamado *Obras completas de Pablo Palacio*. En 1991, María del Carmen Fernández, filóloga de origen español publica *El realismo abierto de Pablo Palacio*, con el subtítulo *En la encrucijada de los 30*. Aquí se despliegan los hallazgos de sus investigaciones históricas sobre el contexto de las letras y crítica literaria ecuatoriana, y también un análisis acerca del “Mundo literario de Pablo Palacio”¹. En 1994, Celina Manzoni publica en Argentina *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*, donde denuncia, una vez más, la desvalorización de la obra de Palacio durante los 30 por medio de un corto ensayo; donde dedica tan solo dos hojas a un nuevo análisis; el trato de la metáfora de la enfermedad en la obra de Palacio. Alrededor

¹ *El mundo literario de Pablo Palacio*, título del tercer capítulo de *El realismo abierto de Pablo Palacio*, 1991

de 120 páginas son compilaciones de crítica literaria palaciana, algunas de ellas publicadas ya previamente por la C.C.E., otras de origen inédito. Las hojas restantes son hallazgos de carácter crítico, poemas y homenajes dedicados a Palacio por varios autores ecuatorianos. Por último, Yanna Hadatty Mora (1998) publica su ensayo, *Naranjas versus puntapiés*, acompañada por otra, en este caso no tan extensa selección de crítica y semblanzas a Palacio.

El alcance de la publicación generada por la C.C.E. y el estudio Histórico-Literario de María del Carmen Fernández lograron gran difusión, de tal modo de que la UNESCO decidió apoyar la edición de un libro aún más voluminoso, a cargo de Wilfrido H. Corrales. Aquí no solo aparecían las obras de Palacio, sino también varios estudios críticos que se habían redactado sobre él y su obra hasta el año 2000, además de otros artículos generados por encargo específicamente para esta edición. En este punto, la literatura de Palacio dejó de ser entendida como tal, y pasó a ser objeto de estudio complejo y extenso, usualmente relacionado con sus contemporáneos, aunque poco haya tenido que ver con ellos. En esta edición, la distribución de contenido resulta risible, los escritos de Palacio ocupan menos de 240 páginas, incluidos poemas y ensayos, mientras que su crítica se lleva las 360 hojas restantes.

Más tarde en el 2006, para conmemorar el natalicio de Palacio, se publica *Pablo Palacio, Obras Completas*. Aquí se suman algunos documentos encontrados: cartas emitidas por el Decano de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales de la Universidad Central, veredictos de premios literarios y varias cartas escritas por Palacio. En esta edición también se narra con más detalle su biografía, detalles que solo conocían sus amigos más íntimos en condiciones de publicar, Alejandro y Benjamín Carrión. En el 2013, se haría una reedición para la “Colecciones Esenciales” de la C.C.E. Finalmente en el 2015 se publica por primera

vez una de sus obras en otra lengua, *Um Homem Morto a Pontapé*, con la traducción de Jorge Wolff, dentro de la colección Otra Lengua, de la editorial brasileña Rocco.

1.3. Análisis estilístico comparativo de *Vida del ahorcado*

1.3.1. Estructura, sintaxis y puntuación

La estructura de *Vida del ahorcado* es laberíntica. La novela pierde con frecuencia los límites entre lo ilusorio (lo que Farinango imagina) y lo verídico (lo que acontece): existen capítulos que se desarrollan en espacios oníricos como *Rebelión en el Bosque* y *Reencarnaciones*; fragmentos de estilo periodístico con relatos absurdos, similares a las cortas redacciones que Joyce realiza en el séptimo capítulo de *Ulysses*; y finalmente, capítulos de extensión más larga que incluyen acontecimientos concretos y pequeñas narraciones neuróticas, como *Canto a la esperanza*, *Orden/ Disciplina/ Moralidad* y *Sueños*. La novela se compone por 33 fragmentos, o capítulos, presentados a modo de diario. Inicia en línea recta una primera mañana de mayo, luego se pierde entre los fragmentos minúsculos, los caminos falsos del laberinto, más tarde vuelve a la línea principal de la narración a través de grandes elipsis que van marcando los días y los meses que atraviesan la vida de Andrés Farinango. Los cortos fragmentos, cuya narrativa tiende al absurdo, van marcando una digresión en la línea circular que conecta al inicio con el final de la novela. En secuencia Farinango narra su encuentro con Ana, narra también el nacimiento y la muerte de su hijo; en algún punto dentro de la circunferencia, Farinango es llamado a juicio por homicidio y más adelante hallan su cuerpo colgado. La novela termina allí, para así volver a empezar por el principio, esa misma primera mañana de mayo.

La disposición u orden visual, esos grandes espacios blancos entre texto y texto, son un tema de vital importancia para la comprensión de *Vida del ahorcado*. Este juego similar a

los caligramas surrealistas, entre los fragmentos y sus títulos, e incluso en medio de la narración, son un rasgo estilístico explorado con anterioridad por Palacio. En *Débora*, los títulos de cada capítulo plantean el mapa sobre el cual se desliza tanto el Teniente, y con él, el cronotopo de la novela:

Desde el final de la calle se puede ver parte de la urbe:

San Juan La Chilena

San Blas

en idéntica disposición. (Palacio, 1927, p.163)

En cuentos como *Brujerías*, toma fórmulas del libro *Nordisk familjebok* para así, dar apariencia de libro de magia negra, conjugando fondo y forma; en *Un hombre muerto a puntapiés* en cambio busca exaltar la sonoridad de las palabras a través del espacio visual:

Así:

¡Chaj!

con un gran espacio sabroso.

¡Chaj! (Palacio, 1927, p.88)

En *Vida del ahorcado*, este juego visual crea un *collage* que formula así un espacio idóneo para perder de vista los límites de lo veraz y lo verosímil. Logra despistar al lector, no le otorga la certeza de saber si lo que lee es un sueño, una alucinación o una versión expresionista de la realidad. Esta línea vanguardista y experimental también se hace presente, de forma más sutil, en la conformación de sus párrafos. En *Débora*, estos son significativamente más cohesivos. Presenta párrafos compuestos por cuatro o seis oraciones, los cuales ocupan alrededor de media hoja, seguidas por una, dos, y hasta tres oraciones sueltas. Este análisis previo ayuda a contrastar las intenciones de la composición sintáctica de

la novela de estudio. *Vida del ahorcado* es sin duda más caótica, aquí los párrafos pueden llegar a tener once líneas y tan solo cuatro oraciones, en el mejor de los casos. El resto de la novela está compuesta por una sobreposición de oraciones o sintagmas de conexión lógica relativamente ambigua; separadas semánticamente, en ocasiones, por elipsis argumentales; y formalmente por puntos aparte o puntos suspensivos:

En el pecho se me apaga un rugido desesperado.

No puedo moverme del muro. Me paraliza el miedo. Yo tengo que salvar a esta mujer hundida; pero no puedo, miedo. ...

Y después me voy al teatro. (Palacio, 1932, p.228)

La puntuación en Palacio es así mismo, caótica. Los puntos aparte y puntos seguidos no presentan ningún tipo de patrón lógico en aras de la cohesión del texto. Los cambios de narrador no son del todo esclarecidos, son más bien, en ocasiones, sugeridos por esta puntuación azarosa. Otra variable interesante en la puntuación palaciana es el uso excesivo de las comillas bajas o angulares (« »). En *Vida del ahorcado* estas encierran, en ocasiones, cartas textuales, en otros diálogos de personajes ausentes, en otras simplemente buscan resaltar una frase o enunciado. También tiende a desplazar sus diálogos de formas distintas. Los monólogos interiores de Andrés Farinango se escriben de dos formas: pueden encontrarse en párrafos horizontales sin guiones de diálogo o en secuencias verticales con uso de guiones. Usualmente recurre a los diálogos de organización vertical para hacer intervenir a otros personajes. Estas excentricidades formales, antes que ser un vicio de mala escritura, son elementos esenciales para la creación del mundo que Palacio ha planteado para esta novela. Juega con la deconstrucción estética formal de la novela, para ambientar así, también visualmente, el escenario pesadillesco de la vida de un suicida.

1.3.2. Narradores, tiempo y espacio

La naturaleza del narrador en *Vida del ahorcado* es bastante inusual: la mayoría de sus críticos han propuesto un desdoblamiento de la voz narrativa, asociándolo con las narradoras de *La doble y única mujer* e incluso con los narradores de *Débora*. No obstante, el narrador en *Vida de ahorcado* es más bien una coexistencia, de dos tipos de voces narrativas, una extradiegética en tercera persona “Ocurre que los hombres, el día una vez terminado, suelen despedirse de parientes y amigos...” (Palacio. 1932. p.186.), y una intradiegética protagónica “Entonces esa misma noche -yo soy un hombre que come, bebe, pasea y duerme- voy por su casa.” (Palacio, 1932, p.210) vinculadas dentro del mismo personaje, Andrés Farinango. A diferencia del narrador de *La doble y única mujer*, dónde el mismo personaje tiene dos voces distintas, y sin embargo se presentan como una sola; y a diferencia de *Débora*, donde la voz extradiegética jamás llega a confundirse con la del Teniente. María Fernández (1991) propone las adjetivaciones “enfermo mental” y “carácter esquizoide” para definir la naturaleza de la voz narrativa de Farinango. Esto se debe a que varios diálogos de Andrés son en realidad monólogos que recurren constantemente a la función apelativa del lenguaje, sin tener a ningún interlocutor presente:

¡Ya está aquí mi hijo! ¡Ya está aquí mi hijo!

¡Gentes de este lado del mundo, sabed que me ha nacido un hijo!

Ay, pobre Ana, tú no sabes que hemos tenido un hijo. (Palacio, 1932, p. 228)

dando la apariencia de estar hablando solo, porque es esto justamente lo que sucede. A esto se suma la voz interna del narrador intradiegético, presentado como un constante y a la vez esporádico divagar mental.

El uso del tiempo está plagado de analepsis, prolepsis y pausas; sin embargo, la mayoría de títulos proporcionan información respecto al día y mes en que se realizan los

acontecimientos. Esta titulación a modo de diario da inicio a la novela en la primera mañana del mes de mayo, y termina el 30 de octubre; no obstante, la novela continúa por 11 capítulos, donde el tiempo pierde su carácter lineal. El espacio, en cambio, es un tema más intrincado. Se podría decir que Andrés habita un escenario mental, su cubo, el cual ofrece una narración reflexiva, una mirada desde el interior hacia lo que se encuentra fuera de sus recuerdos, sueños y desvaríos. Las alucinaciones o episodios oníricos, caracterizados por la presencia de la noche y la muerte, son visibles únicamente a través de mente de Farinango; y conforman esencialmente su realidad. No obstante, en los inicios de la novela, Farinango, no solo se encuentra dentro de la realidad colectiva, real y palpable; sino que también es fruto de ella. En esta etapa temprana las paredes de su cubo son aún de goma, el narrador protagonista aún mantiene cierta esperanza frente al cambio. Farinango invita a los ciudadanos a entrar a su cubo y comprender el absurdo en el que están viviendo; y aun cuando no los invita, algunos personajes logran filtrarse “Entraron al cubo cautelosamente, de puntillas, como ladrones asustados. Anhelaban. Qué angustia en el pecho, qué palpar cardíaco, qué desasosiego y qué espanto. Entraron y se revolcaron.” (Palacio, 1932, p.196) Más adelante el cubo se va solidificando a través de los sentimientos de extrañeza y ansiedad, que cada vez aquejan más al protagonista; durante los últimos capítulos, el cubo logra sellarse.

Por último, existe una clara diferenciación entre los escenarios que tienen como fondo la mañana y los que se narran en la noche. Los que son narrados durante el día utilizan verbos más activos, estos son los momentos en donde la novela se sitúa en la realidad palpable y de apariencia objetiva; estos escenarios están caracterizados por la presencia de otros narradores en interacción con Farinango, y descripciones más realistas, paisajistas, y amplias. A diferencia de las escenas que se dan dentro del cubo, que se presentan con apariencia de

desvelo e insomnio, donde el espacio resulta estrecho, febril, pesadillesco, en ausencia de armonía; o bien vacío y completamente aislante.

1.4.1. Focalización, temas y motivos

La novela presenta dos tipos de personajes y, por ende, dos tipos de focalización. Por un lado, tenemos la de Andrés Farinango, el antihéroe de la novela. Farinango recuerda mucho a Harry Haller, protagonista de la novela *Der Steppenwolf*, la cual se publicó tan solo cinco años antes de *Vida del Ahorcado*. Ambos protagonistas presentan una inestabilidad mental que surge de la inconformidad frente al ideal que tienen de sí mismos. “El dualismo, entre el románico ser espiritual y el animal del ser físico con que se suele dividir mecánicamente la personalidad del hombre, y su natural contradicción...” sentencia Joaquín Gallegos Lara (1933) en su ensayo *Hechos, ideas y palabras: La vida del ahorcado*. Farinango desea excluirse de la realidad, pues se niega a pertenecer tanto al lado burgués como al proletario. Mas, estos dos bandos son solo temas presentes de alta relevancia, el motivo que genera el conflicto de la novela recae en el tormento que le causa aceptar su calidad de hombre, un hombre que “...come, bebe, pasea y duerme”. Este motivo, la dicotomía angustiante entre el hombre mundano y el hombre idealista, está presente a lo largo del libro, pues constantemente se lo recuerda con la reiteración “soy un hombre” hasta que al final se decide por “He perdido la medida: ya no soy un hombre: soy un muerto.” (Palacio, 1932, p.222)

A Palacio no le preocupaban mayormente los temas sociales, le interesaban los problemas ontológicos que acechan al ser humano. Palacio, al contrario de la mayoría de artistas, no plantea su visión del mundo a través de sus posibles representaciones dentro de su escritura, sino que, a partir de ella, intenta dar respuesta a la visión de su mundo. Su aparente

recursividad de temas inconexos de sentido, son justamente la evidencia del sinsentido explícito presente en la realidad. Así, la trama focaliza también la incertidumbre, y la inutilidad de los límites entre lo veraz y lo ilusorio dentro de la ficción, una ficción esencialmente coherente con la realidad. Alfredo Pareja Diezcanseco, en su ensayo *El reino de la libertad de Pablo Palacio* (cit. en Fernández, 1991, p. 203) comenta “insisto en que fue un escritor realista, tan descarnada tan profundamente como lo fueron Flaubert o Joyce (...) fue de otra naturaleza: más adentrista, menos directo (...) que el de la generación extravertida a la que cronológicamente pertenece”. Evidentemente la obra de Palacio se focaliza desde el individuo; no obstante, su lirismo no llega a ser personalista, tampoco sucumbe frente a posturas nihilistas, sino que se entrega a la reflexión de las extrañas dinámicas que surgen entre la realidad objetiva y el sentir subjetivo. Pero ya se ha hablado mucho del punto de vista de Andrés Farinango, de “La tragedia de la genialidad”, la novela también presenta otro tipo de personajes, y por ende otras focalizaciones.

De este otro lado están todos los personajes que representan “*El vacío de la vulgaridad*”, que, en palabras de Ángela Elena Palacios, son “la sumisa aceptación del compás marcado por las normas sociales en detrimento de la voz propia...” (Palacios, 2003, p.87) La voz propia refiere entonces la anteriormente citada “tragedia de la genialidad”. Esta focalización adquiere voz a través de una nueva subdivisión de personajes, por un lado, están los personajes símbolo de autoridad, “los señores agentes del orden público”, el “Señor Presidente del Tribunal”, los “señores jueces” la Universidad, el “Jefe de Demarcación, acompañado por detectives y hombres de armas.” Y, por el otro, los ciudadanos, los compatriotas, víctimas del engeguamiento de las leyes, los burgueses, los proletarios el “compañero Tixi”, “Bienatendido” y “Bienatendida”, por citar algunos. En ambos casos, los personajes están ausentes de personalidad, no reflexionan sobre la motivación de sus actos y

de sus palabras. Toda gira en torno a una ley impuesta por una figura en esencia desconocida; habitan un estado similar al que edificó la Muralla China en el cuento de Kafka.

Por consiguiente, nuestra concepción del Emperador no es una virtud. Tanto más raro es que esa misma debilidad sea una de las mayores fuerzas unificadoras de nuestro pueblo; sea, si me permiten la expresión, el suelo que pisamos. Declararlo un defecto fundamental, importaría no sólo hacer vacilar las conciencias, sino también los pies. Y por eso no deseo continuar examinando este problema. (Kafka trad. Borges, 1992, p. 22)

Al igual que Kafka, Palacio procura “vacilar las conciencias” mostrando el absurdo de las leyes y las convenciones sociales. En *Rebelión en el bosque*, estos mismos personajes enceguecidos por ideales impuestos, son personificados por árboles, flores y arbustos. Palacio hace hablar al Coro de los Altos Pinos “aquí nos tenéis de pie año tras año, hambrientos, octogenarios e inútiles, destinados a morir en este pobre jardinillo, cuando bien pudiéramos servir con ventaja en el transporte de mercaderías y en mil industrias útiles al progreso del siglo.” (Palacio, 1932, pp. 218-219) luego recalcan “¡Protestamos en nombre de la libertad!” (Palacio, 1932, p. 219) Aquí, Palacio procura esa vacilación de conciencia en aras de cambio, de reemplazar las normas sociales caducas por unas nuevas, creadas a medida de cada individuo. Al final logran recapacitar, “¿Qué sacaremos, en efecto, de destruir al hombre, si no por eso vamos a destruir nuestra condición de esclavos? Es preciso visar y revisar los conceptos a fin de no caer en conclusiones equívocas.” (Palacio, 1932, p. 220)

Finalmente, los temas en Palacio siempre se direccionan a lo trágico: vidas de personajes pequeños, extraños, solitarios, siempre destinados al infortunio. Hace falta revisar los títulos de sus primeros cuentos *El huerfanito*, *Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z*, *Amor y muerte*, *El frío*: a todos los atraviesa el motivo de

la enfermedad y las pulsiones de las pasiones del eros y *thanatos*. Estos motivos son tratados por Palacio de forma parca, no abundante en sentimentalismos, lo cual genera antes un fino humorismo y no un relato melancólico. De acuerdo con el escritor y periodista español, Wenceslao Fernández Flores (1930), el humorismo es un “estilo literario en el que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste” (cit. en Luján, 1973). El infortunio en Palacio radica en el aislamiento del hombre, uno de los motivos esenciales de su obra; todo intento de conexión con el otro, toda esperanza, al final, se pierde. El amor, por ejemplo, es algo que se le niega a todo personaje palaciano, como en el caso de *Luz lateral*, o *Mujer y luego pollo frito*. De igual manera Farinango encuentra a la idealización del amor en el personaje de Ana, y, sin embargo, despedaza la oportunidad de salir de su aislamiento, ennegrecido por el odio y el asco; así cómo lo harían Roquentin y Meursault, personajes del mismo corte existencialista al que Andrés pertenece.

Capítulo II: ¿Quién dice ahí que crea?

3.1. Tipos de traducción

Jakobson (1959) redacta un ensayo corto titulado *On Linguistic Aspects of Translation*. Allí plantea tres distintos enfoques contenidos en los usos académicos del término traducción. El primer enfoque es la traducción intersemiótica (*intersemiotic translation*). Esta rama estudia la interpretación de los signos verbales a través de sistemas de signos no verbales, es decir, la traducción entendida bajo la ciencia de la Semiótica, como su nombre lo indica. El proceso de adquisición del lenguaje hablado surge de este tipo de traducción. Después tenemos el enfoque mediante el cual adquirimos vocabulario dentro de la lengua nativa, *rewording translation* o traducción intralingual. Este es el tipo de traducción que nos ofrece un diccionario monolingüe; y la posibilidad de crear conceptos cada vez más abstractos a partir de conceptos simples. Por último tenemos la traducción interlingüística, *Interlingual translation*, o simplemente traducción, esta última comprende los signos verbales de una lengua origen y los traslada a signos verbales en otra lengua.

3.2 ¿Qué es traducción literaria?

La labor del traductor literario no dista a la de un intérprete de partituras. A inicios del siglo XIX, compositores como Bach, no eran nada minuciosos con las explicaciones sobre cómo interpretar sus obras. Si bien indican los instrumentos y las notas que intervienen en la obra, dejan un gran vacío al momento de develar los tempos, *adagio allegretto*, *andante*, *piano* o *pianissimo piano*, los cuales dotan de tono, ritmo e intención interpretativa a la obra. Sucede lo mismo con las primeras ediciones de cualquier obra literaria, no llevan notas al pie de página para dirigir su lectura objetiva. La única guía son los personajes y acontecimientos

que cargan con la labor de llevar el hilo narrativo. No obstante, detrás de toda tramoya narrativa, subyacen siempre intenciones no del todo claras.

El intérprete de partituras se ve frente al mismo conflicto; para resolver este inconveniente debe estudiar la obra musical entera, leerla con cautela, analizar cuáles son las intenciones que subyacen de la totalidad de la obra. El traductor literario procederá del mismo modo; leer y releer la obra de estudio, acercarse también a las obras que le preceden para encontrar formas e intenciones semejantes. Es decir, estudiar a los personajes a partir del conocimiento previo de todos sus diálogos, y de los acontecimientos que los atraviesan, para sólo entonces poder arriesgar una traducción.

George Steiner (1975), a diferencia de Jakobson, lo que hace en su libro, *After Babel*, es interponer ejemplos entre los tres tipos de traducción, planteando similitudes e interconexiones, antes que definir sus límites. Lo que será presentado a continuación es una apropiación de varias ideas y temas expuestos en *Después de Babel*, para realizar una expresa referencia a la traducción interlingüística escrita. Este libro está dividido en cinco capítulos; en su idioma original, el primero se titula *Understanding as translation*, en español, *Entender es traducir*, y en francés, *Comprendre c'est traduire*. Tomando en cuenta que Steiner fue quien tradujo su obra al francés, no resulta complicado saber qué es lo que desea transmitir este título: cuando se lee se está traduciendo, cada lectura es una traducción. La recepción de cualquier texto siempre ha de ser *efectual*, es decir, condicionada por el texto y siempre intervenida por el lector; lo mismo sucede con las traducciones, son determinadas por el texto, pero siempre intervenidas por la comprensión, creatividad y pericia del traductor.

Más adelante, en el capítulo cuarto, *Pretensiones de la Teoría*, se expone un estado del arte en orden cronológico; estudios y taxonomías realizados con el fin de crear teorías estables para la traducción. De acuerdo con Steiner (1975), la traducción deja de ser una

actividad meramente empírica y empieza a adquirir vocabulario y metodología específica a partir de 1792, con *Essay on the principles of translation* de Alexander Fraser Tytler, y en la lengua germana con, *Ueber die verschieden Methoden des Übersetzens*, ensayo escrito por Friedrich Schleiermadner, en 1813. Este último, Schleiermadner, dio inicio a los estudios hermenéuticos en torno a la traducción; los cuales fueron retomados por A.W. Schlegel y Humboldt (Steiner, trad. Castañón y Major, 2001, p. 246). El enfoque hermenéutico comprende al discurso a partir de un modelo general de significación semántica, es decir, a partir de un modelo estandarizado de comunicación escrita; este es el principal motivo de resistencia y violencia al momento de traducir textos literarios. El riesgo resulta aún más alto cuando el texto literario tiene rasgos expresionistas, lo cual disuelve al texto libremente en la subjetividad; cada vez menos cercano al estándar. Por ello, los criterios sobre cómo traducir literatura no llegan a ser sólidos; sin embargo, resultan ser importantes herramientas para un desarrollo pedagógico y argumental. La literatura, al ser producto de la mente humana, sostiene irremediamente un punto de vista subjetivista. La escritura literaria genera un microcosmos semántico único, y a la vez relacionable y comparable (traducible).

Por un lado, Steiner (1975) propone un teorema sobre tipos de traducción, evaluados a partir del nivel de interferencia del traductor en el contenido y en la forma del texto original. El primer nivel comprende la traducción estrictamente literal, es decir, es el acto automático de reemplazar una palabra por otra. El segundo es la traslación, a diferencia del primer nivel, no traduce palabra a palabra, sino que toma como estructura mínima de estudio al enunciado. “Aquí el traductor reproduce cerca del original, pero también compone un texto que resulta natural en su propia lengua y se puede valer por sí mismo” (Steiner, trad. Castañón y Major, 2001, p. 262) El tercer nivel posee delimitaciones ambiguas “abarca desde la trasposición del texto original a un giro más accesible hasta el eco más libre de la alusión o el matiz paródico”

(p. 262). Por el otro lado, Esteban Torre (1994) propone una división mejor delimitada, conformada por cuatro tipos de traducción. Empieza con la transposición, este tipo de traducción procura mantener intacto al contenido semántico del texto original, no obstante, ejerce cambios de orden gramatical, no le interesa mantener las estructuras sintácticas. Respecto a la modulación, esta puede desempeñarse de tres maneras: cambia a un enunciado figurado por uno concreto; cambia a determinado enunciado figurado por otro figurado distinto al original; o cambia un enunciado no figurado por uno figurado. En el primer caso, las figuras retóricas son destruidas y despojadas de su forma original, lo cual resultaría en un empobrecimiento estético de la obra; y en el caso de estar tratando con una metáfora, también un empobrecimiento semántico. En el segundo solo altera la forma de la figura retórica, la reemplaza por otra, pero no la elimina; esta traducción en cambio, perdería el sentido original del texto. La última supondría una mejora estética, y ocasionalmente semántica, aquí el traductor se vale de posibilidades gramaticales, semánticas y sintácticas que le ofrece de la lengua de traducción final. La traducción por equivalencia se emplea mayormente al momento de traducir modismos, o frases que tienen un equivalente fijo en el idioma de traducción final, aunque este sea formalmente distinto al de la lengua de origen. Por ejemplo, la expresión “llueve a cántaros”, a través de la modulación, sería traducida al inglés como “it’s raining cats and dogs.” La traducción por adaptación surge cuando el enunciado está inmerso en situaciones comunicativas “absolutamente impensables —o, al menos—, difícilmente inteligibles en el ámbito cultural de la LT” (lengua de traducción) (Torre, p.131). Este último representa mayores riesgos, ya que otorga al traductor una libertad casi completa sobre el contenido de la obra.

La traducción literaria siempre se dará de una manera u otra, gracias a la versatilidad del lenguaje. No existe un método sistemático para realizar esta labor en concreto, sino un

proceso hermenéutico, selectivo y creativo. Primero se debe comprender e interpretar al texto en su lengua original, acto hermenéutico; luego se traslada el contenido semántico del texto original al de su lengua final, en este caso el inglés, y se finaliza con el acto lógico y creativo de organizar y anexar en otro idioma, al texto como un todo. Steiner (1975) explica un procedimiento similar, allí enumera cuatro momentos presentes en el “desplazamiento hermenéutico” que implica traducir. El problema con esta división es en primer lugar que el cuarto desplazamiento no refiere a una acción precisamente, sino que aparece dentro de estos desplazamientos como recordatorio de lo inasible, de la imposibilidad de traducir un texto en su totalidad; y en segundo, que esta secuencia se refiere a todos los tipos de traducción, no solo a la traducción de un idioma a otro.

Octavio Paz (1980) también ofrece un punto de vista interesante en su ensayo *Traducción: literatura y literalidad*. Uno de los primeros puntos es el reconocimiento de que toda obra literaria es, en mayor o menor medida, una traducción de algún otro texto, o de algunos otros textos, o en todo caso, una traducción de la oralidad, de la memoria del tiempo, o incluso una traducción de lo que simplemente se imagina. De tal modo, el escritor está en una constante deconstrucción y reconstrucción de símbolos y conceptos; para comprender la realidad colectiva y las ficciones que alberga; se encuentra en constante lectura, en constante traducción. La literatura tiende a ser generada a partir de una inquietud, de la necesidad de traicionar a la oralidad o la etapa inicial y efímera del pensamiento, y volver trascendente a lo intrascendente; traducir el constante monólogo interior que se desplaza en la mente. Sin embargo, esta cadena de traducciones no vuelve obsoletos a los libros, tanto la escritura como la traducción literaria, están dotadas de cierto grado de originalidad, cada traducción es distinta. A diferencia del fenómeno denominado “traducción literal”, que en palabras de Paz (1980) “Es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para

ayudarnos a leer el texto en su lengua original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria.” (p. 3) Más adelante recalca el papel de la literatura dentro de la traducción, acusando al “imperialismo de la lingüística” de acaparar para sí esta labor.

...se tiende a minimizar la naturaleza eminentemente literaria de la traducción. No, no hay ni puede haber una ciencia de la traducción, aunque ésta puede y debe estudiarse científicamente. Del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura. ¿Y las máquinas que traducen? Cuando estos aparatos logren realmente traducir, realizarán una operación literaria; no harán nada distinto a lo que hacen ahora los traductores: literatura. (Paz, 1980, p.6)

Las últimas líneas de la cita anterior recuerdan al cuento *El electrobardo de Trurl* del autor polaco Stanisław Herman Lem. Allí, Trurl, el creador del electrobardo, estudia “ochocientas veinte toneladas de literatura cibernética y doce mil toneladas de poesía” (Lem, trad. Jadwiga Mauricio, 2005, p.28) para poder programar a su máquina. Del mismo modo, el traductor debe estudiar los antecedentes literarios de la obra que desea traducir. Afortunadamente, la escritura en prosa posee una naturaleza más unívoca, en comparación con la lírica, sin embargo, presenta también intereses de preservar la pluralidad de sentidos, principalmente en la utilización de metáforas o juegos de palabras (*puns*). Si bien el lenguaje es un sistema de signos móviles, el punto de partida del traductor literario no es el lenguaje en movimiento, sino el lenguaje fijo vertido en el texto literario, o como lo denomina Paz (1980) “lenguaje congelado”. El proceso que habrá de seguir el traductor es el de descongelar al texto y “poner de nuevo en circulación los signos” (Paz, 1980, p.6) para devolverlo en otro idioma, un texto análogo al original.

3.3. ¿Qué es metáfora?

Ricoeur (1980) recorre tres caminos en *Metáfora Viva*, tres caminos por los cuales explica los conceptos y la conceptualización del término metáfora. Digo conceptos, porque los delimita, y digo conceptualización, porque explica los procesos que hicieron posible delimitarlos. El primero es la metáfora como poética, la que fue planteada por Aristóteles; el segundo es la metáfora entendida a partir del tropo; y el tercero, la metáfora como órgano central del discurso semántico. Esta disertación se ocupará de recorrer el tercer camino; el cual a la vez se subdivide en *Metáfora y semántica del discurso*, y, *Semántica y retórica de la metáfora*. Antes de empezar, deseo primero aclarar unos cuantos términos que serán usado con frecuencia en los siguientes párrafos. Toda palabra y, por ende, todo enunciado, tiene dos tipos de lectura: una denotativa, y una connotativa. El primero es el significado convencional de la palabra, o significado literal, este último es el que se encuentra en los diccionarios, entre las primeras opciones de significación. El segundo es el significado que surge a partir de subjetividades, es decir, cualquier cualidad añadida a la palabra a partir de las experiencias individuales.

Para defender este teorema, la metáfora como órgano central del discurso semántico, Ricoeur (1980) define cinco pequeñas tesis en *Metáfora y semántica del discurso*, a las cuales denomina “binas”. De estas solo utilizaremos cuatro, ya que la restante se refieren al habla, antes que a la lectura y escritura. El término bina se debe a la polaridad que existe entre los componentes de la tesis, cada enunciado en parte reclama una característica, y a su vez reclama una característica opuesta, en este punto de contradicción es donde surge la metáfora.

La primera bina corresponde a la coexistencia de acontecimiento y sentido. Todo discurso narrativo está conformado por acontecimientos, es decir, está conformado por acciones concretas realizadas por el narrador, o por la narración de las acciones de un

personaje; no obstante, el acontecimiento no es siquiera aproximable a la comprensión, sin un sentido que guíe la lectura. En el análisis de textos, en la literatura, más aún en la traducción, se debe tener en cuenta que, la palabra no despliega información si no está unida al discurso. La aspiración a la universalidad esencial de la significación de las palabras, el fracaso de Cratilo² es el fracaso de la designación meramente nominativa, el aislamiento de los términos lleva a la incomprensión del texto.

La segunda bina se encarga de diferenciar la función identificadora de la función predicativa. Ambas funciones no difieren de la división de funcional entre sujeto y predicado. La función identificadora selecciona, particulariza a él o los actantes, objetos, o sintagma nominal que se procure; mientras que la función predicativa atribuye significaciones a la función identificadora. Estos pueden ser atributos adjetivos, o cualidades nominalizadas. Por ejemplo: Juana, bondad azulina. La anterior metáfora señala a Juana, únicamente a Juana, función singularizada, como un sujeto al cual se le atribuye una bondad-azulina, cualidad nominalizada y cualidad adjetiva respectivamente.

La tercera bina refiere al acto de locución e ilocución, temas que no conciernen a este estudio, por su condición de oralidad; por lo cual serán sustituidos por su equivalente en el lenguaje escrito: la significación primaria y secundaria, de la cual habla Monroe Beardsley (1958) en su libro *Aesthetics*. La significación primaria es lo que dice el texto de forma literal, la significación denotativa del texto, sin adherencias connotativas. La significación secundaria es lo que el texto sugiere, pero no dice textualmente; lo que alude de forma tácita. Esta significación surge de la suma de intenciones y disposiciones del narrador; el lector se encarga de identificar y relacionar estos indicios, ocultos no solo en una frase o en una oración, sino en la suma total del discurso. Así pues, el texto literario plantea, o más bien,

² Personaje ficticio del diálogo escrito por Platón aproximadamente en el año 360 a. C.

exige, un proceso simultáneo de deconstrucción y reconstrucción de significados y simbolismos subyacentes, para así aproximarse con mayor profundidad la totalidad que plantea una obra. Un artículo redactado por Frege (1892), *Sentido y denotación*, en ocasiones traducido como, *Sobre el sentido y la referencia*, explica cómo el entendimiento de una frase, inicia desde la comprensión del sentido y luego apela a su referencia extralingüística, a pesar de que estos procesos sucedan muy próximos a la simultaneidad. Este proceso adquiere incongruencias cuando se habla de textos literarios, aquí el sentido no precisa conexión con un referente extralingüístico, más bien, con frecuencia refiere a hechos narrados únicamente dentro del mismo texto, o quizá, en otros textos que, en mayor o menor medida, conforman el microcosmos que construye cada obra. Aunque el mundo de la ficción no podría existir sin la realidad (ni tampoco podría ser construido sin el uso del lenguaje³), no resulta extraño que, el texto en sí, y no las connotaciones que le suma el lector, sean autorreferentes.

La cuarta bina tiene relación con la división hecha anteriormente, significación primaria y secundaria. Ricoeur (1980) habla sobre el sentido y la referencialidad. La frase literaria permite distinciones entre lo que se dice, referentes expresados a través de palabras, y aquello sobre lo que se habla, el sentido que adquieren esas palabras juntas. Los signos se refieren entre sí dentro de la frase u oración, conformando el sentido de la misma; cuya interpretación está anclada a la suma de estas frases, es decir, al párrafo, y así sucesivamente hasta llegar al discurso.

Una vez sentadas estas explicaciones, pasaré a explicar la *Semántica y retórica de la metáfora*, texto que pertenece así mismo al estudio tercero de *La metáfora viva*. En este capítulo, Ricoeur (1980) se sirve de los teoremas expuesto por Beardsley y I.A. Richards. Beardsley adjudica a la metáfora la característica de usar el lenguaje para sugerir algo distinto

³ Recuérdese la diferencia entre habla y lengua expuesta por Saussure: lengua es lenguaje común y compartido.

a lo que se está afirmando. Distinto al uso de la ironía, que expresa, precisa y explícitamente lo contrario, no lo sugiere. Distinto al oxímoron, que expresa más bien una contradicción; y distinto también a la catacresis, que se encarga mayormente de cubrir los vacíos nominativos del léxico vigente. La metáfora posee la capacidad de significar tanto en la semejanza como en la no semejanza. El método que propone para acceder a la metáfora, no dista mucho del que propone I.A. Richards. Este inicia con el reconocimiento del autor del texto literario, como creador de un discurso multívoco, en otras palabras, proyecta sobre los objetos que nomina significados secundarios, inherentes al mismo discurso. Lo que se debe hacer es limitar la lectura a las significaciones más cercanas a las intenciones del texto. Beardsley, al igual que Derrida, habla de la metáfora como una red sistemática de connotaciones, de significaciones cercanas entre sí. La construcción de esta red está guiada por el contexto, siendo así un acontecimiento semántico generado a partir de otros varios campos semánticos. Esta construcción es sin duda, la única forma en que las palabras adquieren sentido.

Ricoeur (1980) define a la retórica como el “estudio de la no comprensión y de los remedios contra ella” (trad. Agustín Neira, p.111), aun cuando varios de ellos fracasen frente a la inevitable subjetividad del individuo. Antes de continuar se deben poner dos cosas en claro. Uno, la palabra es la unidad mínima de estudio para la semiótica del lenguaje escrito. Dos, el enunciado metafórico, compuesto siempre por dos o más palabras (a no ser que se las junte como han hecho ya varios autores) es la unidad mínima de estudio de la semántica. Dado que este es un estudio semántico de la metáfora, cabe recalcar que, nada es en el lenguaje, cuando no ha sido antes en la oración. O en las palabras de Benveniste (1967) a propósito de su disertación, *La forme et le sens dans le langage*, publicadas en las actas XIII del Congreso de las Sociedades de Filosofía de Lengua Francesa “nihil est in lingua quod non prius fuerit in oratione” (cit. en Ricoeur 1980). I. A. Richards señala precisamente lo mismo,

pero a través de la metáfora, de los espacios vacíos de contexto, los cuales son llenados por las palabras, con “eficacia delegada” (p.112) Cualquier permanencia que se le quiera otorgar al significado de un enunciado metafórico, al menos para este estudio, está ligada irremediabilmente al discurso en el que esta se halle inmersa; aún pudiendo ser entendida y ligada a otro contexto, este nuevo contexto (el cual no solo puede ser distinto sino también completamente antagónico), no le garantiza ninguna autonomía. El enunciado metafórico, si bien representa una puerta abierta a multiversos contextuales, una interpretación medianamente objetiva es posible. Para esto se debe identificar a la palabra o palabras, que están efectuando el cambio de sentido en el enunciado y buscarle sinónimos, más cercanos al uso de la frase completa. Recordemos que las connotaciones semánticas que pueden brotan de estos enunciados no refieren directamente a un objeto, sino a las ideas comunes respecto a estos objetos. La labor de connotar para un análisis académico, no para el deleite literario, implica preguntarse si la connotación que se le está adjudicando al enunciado es apropiada o si llega a ser un disparate, debido a su lejanía con estas ideas comunes. Para liberarnos de esta incertidumbre, I.A. Richards plantea un dominio sobre la metáfora, lo cual implica descubrir el uso ordinario de la expresión, luego, asociar sus posibles relaciones inéditas, para luego compararlas con la razón de ser, en sí, de la metáfora. Es decir, porque ha usado un lenguaje figurativo en lugar de narrar con el uso simple del lenguaje.

Para Ricoeur (1980), la metáfora viva debe cumplir con las binas que se explicaron al inicio de este subcapítulo. A diferencia de un enunciado muerto, una metáfora normativizada, la metáfora viva aún puede resignificar. Cuando el enunciado metafórico deja de causar ligera y corta extrañación durante su lectura, este pasa a ser un enunciado muerto, una “metáfora muerta” (Ricoeur, trad. Neira, 1975), un enunciado de fácil e inmediata comprensión. ¿Por qué su estudio es tan relevante para la disertación? Si bien el análisis semántico de la frase

nos puede dar varias respuestas, varias connotaciones, estas, afortunadamente, son limitadas, no todas sus connotaciones habrán de calzar en la frase. Así mismo, el texto literario invita a la polisemia, siempre guiada por su discurso. Tanto la naturaleza de la metáfora viva, como la del texto literario, invitan a la relectura, y a la reinención de la lengua; ninguna zozobra frente a lo incommunicable o frente a lo intraducible, sino que, en ambos casos, se contempla a lo inasible e inexacto cómo vibraciones que destruyen las paredes de lo unívoco.

2.4. Clasificación de la metáfora

Para conformar el marco teórico de esta clasificación he recurrido a dos artículos. El primero se titula *La traducción de metáforas: ¿Un acto de rebeldía permanente? (1999)*; allí las autoras, Karin Riedemann e Isabel Diéguez, realizan una clasificación de metáforas, a partir de un estudio contrastivo de dos traducciones al alemán de una selección de metáforas que figuran en el ensayo *Miseria y esplendor de la traducción* de Ortega y Gasset. El segundo artículo fue redactado por María del Carmen Lejarcegui Gutiérrez, y se titula *La construcción metafórica*. Ambos textos me permitieron esclarecer las condiciones bajo las cuales se construyen las distintas categorías de metáfora. A partir de ellas he sintetizado una nueva categorización, fundamentada en el nivel y el modo de abstracción que posee el enunciado metafórico:

1. Metáforas *in praesentia*: son las metáforas cuyo objeto metaforizado se encuentra presenten dentro del enunciado. Tanto Riedemann y Diéguez como Lejarcegui reconocen dentro de esta clasificación a las metáforas símil o comparativas (metáforas que utilizan nexos para establecer una comparación concreta), por ejemplo “en tanto que mil lucitas (sic), como agujas, cosían las tinieblas” (Palacio, 1997, p. 89) No todas las metáforas de esta tipología aparecerán en el análisis; las que se tomarán

como muestra estarán acompañadas de metáforas de carácter más críptico, o bien serán seleccionadas cuando presenten un riesgo al momento de ser traducidas.

2. Metáforas *in absentia*: éstas metáforas son de carácter tácito, el objeto metaforizado no aparece en el enunciado; este se halla implícito dentro de la descripción que realiza la metáfora. Por ejemplo, la metáfora “el vaso de noche.” (Palacio, 1997, p. 217) es interpretada por María Fernández (1992) como “la violación y mutilación de la personalidad del protagonista, que se siente agredido por Ana a través de la relación sexual mantenida con ella.” (*ad vocem*)
3. Metáforas símbolo: estas metáforas representan el grado más alto de abstracción dentro de esta categoría. Tanto el tropo como el objeto metaforizado ocultan un significado detrás de elementos sensibles. Esta metáfora es la que sugiere mayor rigor en la lectura de la obra, pues la mayoría de simbolismos se vuelven cognoscibles solo después de comprender la totalidad semántica del texto. El análisis de esta metáfora me permitirá hablar a fondo sobre de ciertos símbolos presentes en la literatura de Palacio; enunciados que envuelven metáforas simbólicas que aún no forma una significación clara o fija dentro de la lectura de la novela.

La clasificación anterior cubre casi en absoluto al repertorio de metáforas seleccionadas para el análisis que conformará el capítulo III. No obstante, la utilización de verbos que metaforizan la acción del enunciado, tanto en *Vida del ahorcado*, como en el resto de la obra palaciana, representan una particularidad esencial al momento de estudiar su estilística, y, por ende, al momento de traducir sus obras. Por lo cual me he permitido generar una nueva categoría de metáforas; la metáfora verbal. Dentro de esta clasificación; el tropo recae en el verbo del enunciado, no en el objeto; dando así nuevos niveles de significación a los acontecimientos narrativos.

2.4. Delimitación de términos para el análisis

El capítulo anterior expresa en parte la soberanía del término metáfora para esta disertación. No existe intento alguno por clasificar o identificar las figuras retóricas, solo serán nombradas para ayudar a ubicar al lector dentro del análisis, en el caso de ser necesarias. Ahora bien, resulta imperativo aclarar algunos términos antes de proceder con el análisis: en primera instancia se hablará sobre los dos tipos de sentidos que se encuentra dentro de un enunciado; luego se expondrán los términos “logema”, “tropo”, y las diferencias entre relaciones sintagmáticas y paradigmáticas; finalmente se expondrá una categorización simple de las palabras homónimas.

El sentido literal hace referencia a la significación primaria u ordinaria; mientras que, el sentido figurado, refiere a los sentidos periféricos, connotados. En segunda instancia tenemos el término “logema”; este ha sido sugerido por Gyorgy Radó (1979) en *Outline of a Systematic Translatology*. Logema refiere a la unidad mínima de estudio para la traductología, equivalente de lo que hemos llamado en el capítulo anterior “enunciado metafórico”. Torre (1994) lo vincula con las “unidades prosódicas”, enunciados construidos dentro de una misma entonación, propuesto por Vázquez y Ayora en *Introducción a la traductología* (1977). En tanto al tropo, este proviene de la palabra griega τρῶπος (dirección o rumbo) y se refiere, en rigor, únicamente a la palabra, (a una sola) cuyo significado ha sido desviado o redirigido. Irónicamente, la palabra “tropo” ha sido mal interpretada, debido a una desviación de parte por el todo (sinécdoque); siendo el “tropo” la unidad constante dentro de todas las figuras retóricas, incluida la metáfora. Para que el tropo exista como tal, este debe surgir de la relación entre dos ideas: la primaria, significación original que la palabra toma prestada; y la secundaria o idea nueva que uno le atribuye mediante el tropo.

Ferdinand Saussure expone, en el capítulo V de su texto *Curso de lingüística general* (1917), dos tipos de relaciones entre los signos lingüísticos: las relaciones sintagmáticas y las paradigmáticas. Las relaciones sintagmáticas suceden *in praesentia*, son reales y objetivas; se apoyan en la contigüidad de los componentes de la oración. Su asociación se fundamenta en el rol que cumplen dentro de un enunciado. Mientras que, las relaciones paradigmáticas surgen de la asociación de términos a partir de su concepto o de su imagen acústica. Estas relaciones a diferencia de las sintagmáticas, suceden *in absentia* (no las determina una contigüidad palpable o legible), sino que conforman una red mnemotécnica o virtual de asociaciones tanto objetivas como subjetivas. Dentro de las relaciones paradigmáticas se encuentra el fenómeno de la homonimia. Las palabras sujetas a la homonimia presentan semejanzas o igualdad en la escritura o en su pronunciación; pero no en su significado. Estas características les permiten generar polisemia y desviaciones de significación, por lo cual tienden a generar enunciados metafóricos y juegos de palabras. La homonimia, al igual que el juego de palabras o (*puns*) se divide en tres clases. Homografía, aplicación de la misma grafía a palabras que posean distintos significados. Homofonía, utilización de la misma pronunciación para dos palabras con distinto significado. Y la tercera clase o clase mixta, que resulta de la unión de las dos categorías anteriores.

Capítulo III: Juegos del lenguaje

3.1 Introducción al análisis

Pocas frases tienen un equivalente exacto, literal, en otra lengua. Revisemos el siguiente ejemplo: *She eats an apple*, “Ella come una manzana”; ambas están compuestas por sujeto, verbo, determinante y objeto. Cuando la frase no puede ser traducida literalmente, como suele suceder con las metáforas y los juegos de palabras; la traducción será inevitable e inconvenientemente determinada por la subjetividad del traductor. No obstante, esta subjetividad tiene un límite; dictado en primera instancia por el sentido de la oración, contenida a su vez por la frase y por sus estructuras mayores: párrafo, capítulo, y texto; en segunda instancia, por las posibilidades léxicas, sintácticas y gramaticales que ofrece la lengua de traducción final.

Menachem Dagut, autor de *Can metaphor be translated?* (1973), habla sobre la singularidad de la metáfora (*uniqueness*); al igual que Ricoeur (1980) reconoce la existencia de las metáforas vivas, y las metáforas desgastadas por el uso, convencionalizadas. Tal singularidad, parece no tener contraparte: se encuentra, a simple vista como algo intraducible. La única solución es construir una equivalencia, lo suficientemente clara, pero sobre todo (he allí la necesidad del sentido poético y literario en la traducción), que asome en el texto con la misma extrañeza en la que aparece en el texto original; debe ser, al mismo tiempo, comprensible, llamativa y sutil.

Dentro del capítulo II, el marco teórico de la disertación, se señaló mi particular interés por las metáforas entendidas como órgano central del discurso semántico. No obstante, este análisis no se fijará únicamente en la metáfora, también estudiará los juegos de palabras presentes en el segundo capítulo de estudio *La rebelión en el bosque*; después de todo, la finalidad de esta disertación es detenerse a explicar los símbolos detrás de los juegos

que Palacio realiza con el lenguaje, analizar y comprender a toda expresión intraducible, con el fin de ofrecer una guía de traducción para los enunciados polisémicos. Para esto he seleccionado tres capítulos, los cuales, debido a su longitud, y a su riqueza en enunciados metafóricos y juegos de palabras, servirán de muestra, para probar cómo los conocimientos estilísticos y el estudio previo al microcosmo literario del autor, son vitales para la traducción literaria. Los capítulos seleccionados son: *Primera mañana de mayo*, *La rebelión del bosque* y *Amor: Universo*, la naturaleza fragmentaria de la novela permite descartar varios de sus fragmentos sin alterar la comprensión general del texto, en todo caso, ya se ha procurado una contextualización en el primer capítulo de la disertación. Si bien, los tres capítulos no explican en detalle la vida del ahorcado, sí trazan, con sutileza, los acontecimientos necesarios para la comprensión de las metáforas y juegos de palabras que están siendo analizados.

3.2. Primera mañana de mayo

1. *Ocorre que los hombres, el día una vez terminado, suelen despedirse de parientes y amigos y, aislándose en grandes cubos ad-hoc (...) (Palacio, 1997, p.189).*

La definición de *ad-hoc* que ofrece la RAE, en tanto a su uso como adjetivo, es la siguiente “Adecuado, apropiado, dispuesto especialmente para un fin” (*ad vocem*). Dentro del primer nivel de lectura podríamos catalogar a este término como una mera adjetivación, no obstante, el uso de esta expresión latina es justamente lo que genera extrañeza y, por ende, demanda un análisis más profundo. Su traducción literal del latín, es “para esto”; lo cual, con la ayuda de los acontecimientos presentados a lo largo de la novela, hila un segundo significado. Ahora demos un vistazo al objeto metaforizado, el cubo. Este sintagma nominal es recurrente en la obra; dentro de él se desarrollan la mayor parte de los acontecimientos, en ocasiones se presenta como un espacio físico, como en el capítulo de *Viaje final*, en otras, en la mayoría, como una alegoría del espacio mental. Este carácter alegórico es lo que nos permite clasificar a esta metáfora dentro de las metáforas símbolo. Entonces, ¿qué es lo que oculta este enunciado? La metáfora se presenta como una pista imperceptible, que solo cobrará sentido una vez terminada la novela; da un adelanto de lo que será confirmado en los últimos capítulos: el cubo *ad hoc* es la habitación destinada para suicidio. Por lo tanto, su traducción al inglés debe mantener el uso de este término “*ad hoc* cube”; ya que, al traducirlo por “adequate” u otro adjetivo similar, anularía el juego que se forma entre el significado literal de la expresión en latín y la alegoría que surge a partir del cubo.

2. *después de hacer las tinieblas se desnudan, se estiran sobre sus propias espaldas, se cubren con mantas de colores y se quedan ahí sin pensamiento, inmóviles, ciegos, sordos y mudos* (Palacio, 1997, p.189).

El elemento que está siendo metaforizado es el sintagma verbal; por ende, este logema se define como metáfora verbal. La falta del reflexivo “se” es bien un error, o bien una decisión consciente para evitar la cacofonía con el sintagma que le precede, (se desnudan); ya que ambos enunciados pertenecen a un mismo logema. En todo caso, la metáfora se entiende cómo “después de formarse las tinieblas” o “después de emerger las tinieblas”; lo cual, así mismo, genera dos posibilidades de traducción. La primera por medio de la transposición, alterando así el orden sintáctico *after somberness is made*. La segunda opción es la traducción por modulación, es decir, convertir a la metáfora en un enunciado menos abstracto, por ejemplo: *after somberness emerges*, o *after somberness is set*. Como ya he señalado, “hacer” es el tropo que conforma a esta metáfora, al momento de traducirla, es justamente la palabra que ha de generar problemas, por ende, una apropiación por parte del traductor.

3. *Estoy viviendo la transición del mundo. Aquí, delante de mí, está la volcadura de campana, del otro lado de la justicia, y aquí mismo, dentro de mí, están todos los siglos congelados, envejecidos y grávidos. Yo tengo un amor en estos siglos; yo tengo un amor en esta volcadura.* (Palacio, 1997, p.191)

Recordemos la primera bina respecto al contexto en el que surge la metáfora (acontecimiento y sentido). El acontecimiento está allí (la volcadura), ahora falta comprenderlo, darle sentido; explicar la naturaleza de la metáfora y acercarnos a su significado. En esta ocasión los logemas que lindan con el enunciado metafórico de estudio

no ofrecen suficiente información, incluso el párrafo que los contiene solo consigue dar exiguos brotes de significación objetiva para la comprensión de esta metáfora; resulta necesario extender la contextualización hasta el párrafo anterior.

He aquí un producto de las oscuras contradicciones capitalistas que está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en esa suspensión del aliento, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo. Tú también estás ahí, pero tienes un gran miedo de confesarlo porque uno de estos días deberás dar el salto y no sabes si vas a caer de este o del otro lado del remolino. Mas aquí mismo estás enseñando las orejas, amigo mío, tú, enemigo del burgués, que ignoras el lado en donde caerás después del salto.

Pero ya me lo aclaras todo: Estoy viviendo la transición del mundo. Aquí, delante de mí, está la volcadura de campana, del otro lado de la justicia, y aquí mismo, dentro de mí, están todos los siglos congelados, envejecidos y grávidos. Yo tengo un amor en estos siglos; yo tengo un amor en esta volcadura. (Palacio, 1997, p.191).

Esta metáfora no llega a ser del todo ambigua, su función identificadora, representada por el término “volcadura” es medianamente intuible. En el primer párrafo, Palacio describe un lugar imaginario, un vacío, un remolino, un espacio amorfo, fruto del encuentro entre dos polaridades: el mundo “antiguo y nuevo” (Palacio, 1997, p.191) y también “lo estable y el desbarajuste de lo mismo” (Palacio, 1997, p.191); induce al lector a un paisaje caótico, reflejo del estado anímico del narrador protagonista. Utiliza a la palabra “volcadura” como sinónimo de inestabilidad, no obstante, recordemos que la metáfora viva, no es una simple sustitución entre términos semejantes. La información extra que nos ofrece “volcadura” es la sensación de movimiento fuerte y vertiginoso, implícito las denotaciones del verbo “volcar”.

Ahora, ¿por qué campana? En esta ocasión es la función predicativa, representada por el sintagma preposicional “de campana” lo que genera incomprensión. Dentro de la categorización de las metáforas por grado de abstracción, esta pertenece al grupo de metáforas símbolo. Palacio ha elegido “campana” y no “campanillazo” (término que utiliza en el capítulo *Audiencia*) porque en esta ocasión, no desea hacer alusión a su sonido; sino a las cualidades del objeto. La campana, al ser un instrumento monofónico, es incapaz de producir armonía; y al estar compuesta por un solo material, se limita a ser un instrumento monótono, poseedor de una sola tonalidad, incapaz de producir melodía. Lo que campana representa aquí es la monotonía, la disonancia, y ausencia de armonía de esta “volcadura”. Por lo cual se entiende a esta metáfora como una perfecta y brillante exacerbación del caos anodino. Su traducción literal al inglés sería “a bell overturn”, lo cual podría dar a entender al lector, que lo que está siendo sustituido por la metáfora es el sonido de la campana en sí; que lo que está siendo volcado es en efecto es una campana. Con el fin de volver al texto más claro y aún en desmejora de la fidelidad al texto, mi sugerencia es traducir esta metáfora por medio de la modulación: *a monotonic overturn*. En primer lugar, porque la metáfora en sí es difícilmente inteligible; y en segundo lugar porque el traslado a la lengua de traducción final representa también un alto riesgo de malinterpretación.

4. *Pero cálmate, estás haciéndote un loco, amigo mío. Tírale un puntapié a la «lora» y escucha este sermoncito que he garrapateado para molestarte las orejas.* (Palacio, 1997, p.192)

El primer error que se puede cometer en la traducción de esta metáfora es pasar por alto al término “puntapié”. Este sustantivo se ha convertido en una firma estilística de Palacio; no solo aparece en título de su primera selección de cuentos, sino que también ha

sido utilizado por Yanna Hadatty Mora para titular su ensayo, *Naranjas cómo puntapiés: el símil vanguardista de Palacio* (texto será revisado en siguiente capítulo); además ha sido mencionado innumerables veces, adjudicándole gran importancia, dentro de los estudios dedicados a su obra. Por lo cual, a riesgo de usar la palabra *punt* fuera de su contexto original (el cual hace referencia a patadas dirigidas hacia pelotas de *soccer* o *rugby* dentro del campo deportivo), sugiero esta selección para evitar el uso común de *kick*.

A diferencia de la metáfora anterior, esta supone una comprensión bastante sencilla, “lora” está reemplazando al término común de “habladuría”, el objeto metaforizado no se encuentra dentro del enunciado, por ende, nos encontramos frente a una metáfora *in absentia*. Esta sustitución surge de la relación paradigmática que une la característica más emblemática de este animal (el emular el habla humana mediante sonidos), con la acción de repetir palabras sin comprender su significado. Entonces, el logema puede ser comprendido como “calla esta habladuría”, o textualmente “dale un puntapié a la habladuría”. Ahora, respecto al uso de comillas angulares; en la mayoría de antologías, como en el caso de versión editada en el año 2000 por la UNESCO, a cargo de Wilfrido H. Corrales; o en las *Obras completas de Pablo Palacio* publicadas por la colección Antares (1997) se mantienen la tipografía original. No obstante, en la versión del 2006, a propósito del centenario del nacimiento de Palacio, editada por Patricio Herrera Crespo no se respeta la tipografía original, lo cual representa una desmejora, no esencial, pero sí una pérdida estilística y semántica del texto. Palacio utiliza las comillas angulares para indicar la apropiación de la voz de otro personaje, o para volver explícito el inicio de ciertos discursos o documentos textuales; cartas o informes, por ejemplo. En este caso tienen un uso más singular, las comillas alrededor de “lora” acentúan el tono burlón en el uso de la palabra y marcan una pausa en la lectura. La traducción que propongo es para esta metáfora es literal, *Throw a punt to the «parrot»* (manteniendo el uso

de comillas angulares) de tal modo que resulte obvio el sentido figurado que se le está otorgando a *parrot*. Por último, la preposición sugerida para esta traducción *to*, se fundamenta en la clasificación realizada por Robert Close (1978), en su texto *English as Foreign Language*, donde sitúa a *to*, como una preposición utilizada para expresar un movimiento de acercamiento; a diferencia de *at*, preposición utilizada para referirse a una posición como resultado de un acercamiento.

5. *Entonces los tiranos cobraron renta por dar azotes y hoy te los dan hasta **cocerte las rabadillas***. (Palacio, 1997, p.192)

El tropo de esta metáfora recae en el verbo “cocerte”; palabra que puede generar homofonía para los hablantes que no identifiquen al fonema interdental /θ/. En todo caso, su escritura da a entender que el verbo se refiere a cocinar mediante agua llevada a punto de ebullición. Dado el contexto, cocer está reemplazando al verbo “golpear”; no obstante, como ya he señalado con anterioridad, la metáfora siempre ha de agregar información al término que está siendo metaforizado. El uso del verbo “cocer” permite una ganancia semántica, basada en la relación paradigmática entre la acción de cocer (cocinar, hervir) y su efecto sobre el objeto cocido (calentar, y en este caso enrojecer) como consecuencia del golpe. Por lo cual sugiero una traducción por adaptación. Ya que ninguno de los términos en la lengua de traducción final (*boil* o *cook*) cumplen con los requerimientos semánticos que la metáfora verbal “cocerte las rabadillas” demanda. Resulta imperativo exponer a la metáfora de forma clara: *beat your rumps until they turn warm and red*, aunque esto implique destruir a la metáfora en sí. La elección de *rumps* para reemplazar a rabadillas se fundamenta en la necesidad de particularizar el léxico de Palacio; ejercicio que debe mantenerse a lo largo de la traducción.

3.3. La rebelión del bosque

1. *Échate, ciudadano; échate de bruces, como has oído solían hacerlo los **hombres de guerra bajo el vuelo de las granadas**.* (Palacio, 1997, p.218)

En el anterior enunciado se encuentran tres metáforas, dos muertas y una viva, respectivamente. La primera “échate de bruces”, al haber sido registrada y catalogada en el español, cuenta ya con su equivalencia en inglés *lay flat on your face*. Esta traducción por equivalencia no ha procurado mantener la sonoridad ni la riqueza que la expresión ofrece en el español, pero sí iguala eficazmente su significado. La siguiente “hombres de guerra” se comprende con facilidad, es una metáfora lexicalizada *in absentia* que refiere a los soldados. Al igual que la primera, también cuenta con su equivalencia directa al inglés, en esta ocasión, el enunciado no pierde ningún atributo, fónico ni semántico: *men of war*. Ahora, la última metáfora de este enunciado, “bajo el vuelo de granadas”, puede leerse de dos formas; sin duda, Palacio deseaba jugar con la doble denotación que ofrece la palabra “vuelvo”. Al ser este el tropo de la metáfora; es decir su núcleo, convierte al enunciado en un enunciado metafórico. La primera de la metáfora entendería a “vuelvo” como una imagen donde las granadas, al ser lanzadas, aparentan volar. Tal lectura precisa una traducción por transposición, es decir, una alteración a nivel de sintaxis; donde el primer sintagma nominal “el vuelo” cambie por la utilización de un gerundio *flying*, lo cual permitiría conectar a “granadas” directamente, sin el uso de preposiciones: *under the flying grenades*. La segunda lectura de la metáfora entiende a “el vuelo” como explosión, la traducción procedería del mismo modo, mediante transposición: *under the blowing up grenades*. En ambos casos se

está reemplazando a un sintagma nominal por un gerundio adjetival; concernirá al traductor elegir entre la imagen que evoca la primera opción, y el sentido, quizá, más objetivo que ofrece la segunda traducción del enunciado.

2. *Coro de los Cedros Leprosos: Nosotros no somos monas pintadas de garçonniere ni fetiches de degenerados. Nosotros hemos hecho el Gran Templo de Salomón y otros templos. Este no es nuestro sitio: ¡rebelémonos!* (Palacio, 1997, p.219)

La polisemia presente en el término “mona” es bastante extensa; aún más teniendo en cuenta que Palacio suele utilizar animales en su léxico: perros, pollos, loros. Sin embargo, no resulta lógico inferir que mona esté haciendo referencia a un suborden de simios; dentro del enunciado no existe una relación semántica que justifique tal utilización del término. De igual manera, habríamos de suponer que en el caso de estar relacionado; el término mona se encontraría entre comillas angulares, cómo se ha visto en el análisis del capítulo anterior. Otra relación paradigmática que surge de este término es su utilización como sinónimo de linda o bonita, dentro del español utilizado en España. No obstante, esta sería la primera aplicación de un españolismo dentro de la narrativa palaciana; por lo cual esta hipótesis también ha sido rechazada. La significación más pertinente que he hallado figura a “mona” como sinónimo “imitación”. Dentro de este capítulo, la mayoría de los actantes, o personajes, son árboles, plantas y arbustos con cualidades humanas; por lo cual, las elecciones léxicas se encuentran direccionadas a sostener este mismo propósito; no con el fin de parodiar el comportamiento humano, sino con la intención de generar inquietud en el lector, y con esto generar reflexión a modo de fábula. La decimoquinta definición de mono (mona) expuesta por la RAE refiere a un uso coloquial: “Persona que hace las cosas por imitar a otra” (*ad vocem*). Esta relación paradigmática (mona en tanto a imitación realizada por una persona, y

mona de taxonomía de simio) es la que genera la metáfora *in praesentia*. Entonces, el enunciado se entendería como: no somos imitaciones pintadas de *garçonniere*.

Ahora, respecto al galicismo *garçonniere*; este término abstrae lo que en español supondría una catacresis “departamento de soltero” o “piso de soltero”; Palacio sostenía un gran interés por las letras francesas; en algunas biografías se comenta sobre su particular gusto por el Conde de Lautréamont; además, en su correspondencia con Benjamín Carrión expresa su deseo de traducir su obra al francés. Por lo cual, con el fin de permanecer lo más cercanos al texto, sugiero que el término no se traduzca al inglés: *we are not imitations painted for garçonniere*.

3. Los Pinos: *Eso, eso; podemos servir para el transporte de velas.*

Coro de las *Musansetas Estériles*: **En vela** estamos mucho tiempo ha en espera del hijo (...)
(Palacio, 1997, p.219)

La rebelión en el bosque se presenta como un capítulo de género dramático, muestra una constante concatenación entre los diálogos de los actantes. A esta concatenación el *Diccionario Akal de Estética*, lo relaciona con el recurso de calambur: equivoco teatral donde el parecido o la igualdad fonética de términos de diversas, juega con la finalidad de provocar risa y protestas (ad vocem), por ejemplo:

Coro de los Cipreses Recortados: Protestamos contra todas las mutilaciones y los prejuicios.

El hombre nos echa encima su tristeza todos los días. Nosotros somos un palo alegre y nos gusta el fandango.

Las muchachas a sus novios: ¡Ay, el tango! (Palacio, 1997, p.219)

En el ejemplo anterior se aprecia la concatenación que surge a partir de la aliteración generada por la repetición de los fonemas “ango”. En el juego lingüístico que estamos

analizando, la concatenación se fundamenta a partir de un fenómeno polisémico; “vela”, en el primer diálogo, refiere al sustantivo utilizado como herramienta para generar luz por medio del fuego; en el segundo diálogo se utiliza el término “vela” como sintagma preposicional. Con el fin de mantener la concatenación y el juego de palabras, dos aspectos estilísticos esenciales para este capítulo, he optado por una traducción por medio de adaptación: *we can transport candles for the sleepless nights*. El sintagma nominal (*candles*) se mantiene; con el fin de concatenar este diálogo con el siguiente, la adaptación se encarga de generar un nuevo sintagma preposicional (*for the sleepless nights*). De modo que, el segundo diálogo empiece de este modo: *Sleepless we've been for a long time*. Este último enunciado, a su vez, contiene un hipérbaton, cuya utilización resulta pertinente, ya que no supone una traición al estilo de Palacio, sino una justa mimesis; debido al uso constante de esta figura retórica dentro de la novela y a lo largo de su obra.

Por último quisiera compartir el significado de “Musansetas”, término curioso, y que en la actualidad no guarda registro en ningún diccionario. En una entrevista realizada a mi abuela, Laura María Inga de Riofrío, mencionó que su uso no era en realidad muy recurrente, en todo caso, el término hace referencia a las mujeres beatas que pasan gran tiempo rezando en la iglesia sin un verdadero sentimiento de conexión o misticismo. Recomiendo que en traducción de este nombre se utilice la palabra *sactimoius: Chorus of Esteril Sanctimonious*. De este modo al menos se mostrará un intento por igualar la extrañeza y arcaísmo de la palabra.

4. *Coro de magnolias mamoides: ¿Eh? ¿Qué contra quién? Pues, contra el hombre. Nos tiene bajo su dominio y para su servicio. Se ha levantado con el estanco de nuestra libertad. ¡Rebelémonos!* (Palacio, 1997, p. 218).

El calambur de este fragmento ha sido omitido en todas las publicaciones de *Vida del ahorcado* por motivos de censura. Dentro de la Colección Antares, *Obras completas de Palacio* (1997), se encuentra un pie de página donde además de explicar el motivo de la omisión del texto, se cita el fragmento consiguiente:

El Cura Pálido con la mano en el pecho: Estanco. Estanco ha dicho. ¿Y las tinajeras?
¿Y las tinajeras? (Palacio, 1997, p.219)

el cual solo fue impreso dentro de la revista lojana *Hontanar* número 7, publicada en diciembre de 1931, como texto inédito, puesto que la novela no había sido publicada para ese entonces. Resulta curioso que ninguna de las ediciones haya procurado mantener este fragmento, más aún tratándose de una de una concatenación con el texto anterior. En todo caso, uno de los objetivos de esta disertación es ofrecer una guía de traducción que conserve las metáforas y los juegos de palabras, persiguiendo a su vez una mimesis estilística del autor, por lo cual, incluiré a este fragmento en el análisis.

Empezaré dando una breve definición de las palabras polisémicas encontradas en el enunciado. En primer lugar, tenemos a “estanco”, la RAE lo define como: Tienda en donde se vende aguardiente (*ad vocem*), también limita su uso a tres países de Latinoamérica (Honduras, El Salvador y Nicaragua). No obstante, se puede rastrear el uso de esta palabra en el territorio ecuatoriano desde 1795; el acontecimiento histórico de La Revolución de los Estancos (revuelta armada en contra del aumento de impuestos al aguardiente), no solo confirma su uso; sino un uso sumamente popular. En segundo lugar, tenemos a “tinajeras”, término arcaico para referirse a vasijas portadoras de líquidos. En inglés, he reemplazado a estancó por *distillery* (destiladero); y a tinajeras por *vessel* (cuyo primer significado es navío, no obstante, su denotación menos usual es vasija). Esta particularidad permite igualar la extrañeza léxica de tinajeras, término en desuso. Ahora vamos al discurso del texto: el Coro

de Magnolias Mamoides acusa al hombre de crecer a costas del estancamiento de los árboles “Se ha levantado con el estanco de nuestra libertad” (Palacio, 1997, p.291). El Cura Pálido con la Mano en el Pecho confunde este término, estanco, con lo que más cercano le resulta dentro de su red paradigmática (este fue el motivo de censura del fragmento) es decir, con las aguardienterías, y enseguida procura aclarar el malentendido “Estanco. Estanco ha dicho. ¿Y las tinajeras? ¿Y las tinajeras?” (Palacio, 1997, p. 219).

Si se opta por mantener la concatenación entre estos términos, se debe mediar la traducción a través de la equivalencia:

Chorus of Mamoide Magnolias: Huh? Who against whom? Well, against mankind. It hold us under control and for its service. It has grown by distilling us from our freedom. Rebellion!

The Pale Priest with his hand over the chest: distilling? you mean the distilleries? and what about the vessels? and the vessels?

El juego de palabras, o *puns*, resulta de una combinación rítmica entre una palabra inmersa en dos contextos semánticos distintos, pero semejantes a través de la homonimia, estos, al estar presentes en un texto dramático, toman el nombre de calambur. En el texto original de la muestra anterior, el calambur se forma a partir de una semejanza tanto homógrafa como homófona. La traducción por adaptación permite mantener estos dos rasgos; ya no se hablaría de estancar la libertad de los árboles, ahora el verbo destilar produce el equívoco, al utilizar *distilling* y *distilleries*, como adaptación al inglés de los estancos de aguardiente.

5. *Coro de los cerezos relamidos: ¿Contra el hombre? Propongo la revolución a sangre y fuego. Que no haya perdón para uno solo. Todos son mojigatos y felones. ¡A sangre y fuego!* (Palacio, 1997, p.219).

Este logema se utiliza varias veces dentro de *La rebelión en el bosque*: la primera vez surge como una metáfora *in absentia*, más adelante en el texto encontraremos una repetición, pero en esta ocasión, aparece como una metáfora *in praesentia* “Viva la revolución a sangre y fuego!” (Palacio, 1997, p.220). Esta metáfora procura exacerbar las consecuencias a las que los árboles están dispuestos a llegar para reconquistar su libertad. Una traducción literal resuelve la metáfora, aparentemente, sin problemas *‘til fire and blood*, o *to fire and blood*; no obstante, el carácter usual, o al menos medianamente conocido de esta metáfora, ya ha generados traducciones por medio de modulación donde el término sangre es sustituido por espada: *by fire and sword* y *with fire and blood*. La primera posibilidad surge de la obra *By blood and sword (1981)*, escrita por el historiador, periodista y catedrático norteamericano Thurston Clarke. La segunda surge de traducción al inglés del primer texto de la trilogía histórica polaca del escritor clásico Henryk Pius Sienkiewicz, titulada *Ogniem i mieczem (1884)*; *fuego y sangre*, respectivamente. El morfema “em”, en la lengua polaca, denota su utilización dentro del caso instrumental, por lo cual su traducción al inglés anexa la preposición *with*.

Ahora bien, mi sugerencia para realizar la traducción es por medio de la modulación; pienso que los modismos de lengua final de traducción deben ceder frente a la posibilidad de nuevas metáforas; después de todo, el francés también admite este tipo de formulación: *à feu et à sang*. En tanto al uso de la preposición, cedo a la pericia del traductor la elección de la preposición de la metáfora entre *with*, *by*, *‘til*, y *to*.

3.4. Amor: Universo

1. *La oreja, sensible como una lámina metálica, como nervio vivo y descubierto, como pecho de niño presto al llanto; aguda como un hilo en el aire; cercana a todo, como viento en el campo, aliento en la boca.* (Palacio, 1997, p. 221)

En este primer ejemplo nos enfrentamos a una metáfora *in praesentia*; el enunciado inicia con una metonimia (oreja por audición), poniendo en evidencia al término que será metaforizado. El *Diccionario Akal de Estética* define a sinestesia como una asociación mediante la cual, al excitar un sentido, se hace surgir de manera regular en otras personas, impresiones en otros sentidos (*ad vocem*). Esta explicación resulta un tanto superficial, sinestesia refiere más bien a la utilización de aspectos sensoriales de un sentido, dentro de las categorías de otro: formular así, asociaciones de tipo visual- auditivo, táctil y olfativo, entre las otras posibles combinaciones.

El presente enunciado metafórico, presenta a su vez tres logemas divisibles por medio del empleo del punto y coma (;). El primer logema se encuentra asociado con la sensibilidad auditiva por medio de la sensibilidad visual y táctil (la lámina de metal se visualiza como una fina y ligera capa, el nervio vivo se siente palpar, y el pecho del niño prestó al llanto encarna la sensación de angustia.). Más adelante, en el segundo logema, se convoca a las sensaciones del lector por medio de la sensibilidad del aire y de los paisajes amplios por los que corre libremente, esto lo describe mediante metáforas breves y sintéticas (metáforas *in absentia*). El siguiente logema presenta situaciones similares al anterior, no obstante, en este último utiliza también al gusto “aliento en la boca”. Ahora bien, la traducción de esta metáfora requiere el uso de la transposición, principalmente en el logema “como nervio vivo y descubierto”: *The ear, sensitive as a metal sheet, as a living nerve uncovered, as a newborn chest likely to*

weep; sharp as a thread in the air; close to all things, as the wind on a field, breath inside the mouth.

Este ejemplo de traducción es esencialmente literal. La utilización de metáforas símiles permite este tipo de traducciones. Sin embargo, la pericia del traductor podría sugerir hacer un cambio en “nervio vivo y descubierto” por *palpitating uncovered nerve*; incluso podría optar por destruir el símil del cuarto logema “como el pecho de niño presto al llanto” por, *the chest of a child likely to weep*, teniendo una gama extensa de sinónimos (*infant, little boy*, o el que yo he empleado *newborn*). En todo caso, lo primordial es no caer en el falso cognado que se genera en inglés entre las palabras *sensitive* y *sensible*; y tener en cuenta las intenciones sinestésicas del fragmento; que podrían resumirse en exacerbar la agudeza del oído.

2. *El ojo, ágil como relámpago, estrella fugitiva; tajante como el látigo; extenso, extenso, extenso.* (Palacio, 1997, p. 221)

Todas las muestras de este capítulo, *Amor: Universo*, están compuestas por metáforas símiles anexas a metáforas *in absentia*. El primer logema se asocia al ojo (metonimia de vista) con fenómenos naturales que emiten luz (relámpago y estrella). En el segundo se utiliza el sentido del tacto, generando sinestesia una vez más. Este logema connota un profundo malestar por parte del protagonista; lo que ve le resulta doloroso, “tajante como un látigo”. El logema final es el que mayor cambio precisa a la hora de traducirlo “*extenso, extenso, extenso*” se debe traducir mediante adaptación; seleccionando un verbo más cercano al campo semántico de visión: *wide, wide, wide*; de modo que se mantenga la referencia a la amplitud a la que llega el sentido de la vista: *The eye, nimble as lightning, fugitive star; cutting as the whip; wide, wide, wide.* Respecto al término “tajante”, este tiene dos posibles traducciones;

su traducción literal se encuentra en la oración anterior, donde es reemplazado por *cutting*. La segunda opción es una traducción por modulación de tercer tipo, es decir, la que permite al traductor interferir con la selección de términos con el fin de ofrecer una mejora estética y, en este caso, semántica; el enunciado se reconstruye de la siguiente manera: *incisive as the whip*. Diccionarios online de corte inclusivo como *Linguee* y *World Reference* presentan una larga lista de significados para el término *incisive* (*penetrating, sharp, cutting, trenchant, remarkably clear and direct*) (*ad vocem*), los cuales, así mismo, conectan con la lista de significados que abarca el término “tajante” (fuerte, agudo, firme, mordaz, penetrante) (*ad vocem*). Existen pocos registros donde el término *incisive* sea utilizado en acciones físicas, su acepción se ha limitado mayormente a expresiones figuradas respecto al habla de una persona; por lo cual, una traducción por modulación convertiría a este enunciado en una metáfora viva, inédita, sin alterar el sentido original del texto.

3. *El tacto, fino como la ruta del vuelo, doloroso como puntas de fuego, hormigueo del miedo.* (Palacio, 1997, p. 221)

Para hablar del tacto, ahora sí del tacto y no de su abstracción metonímica, se evoca a una imagen visual de un objeto translúcido, *a flight path*. Más adelante, la amplitud y claridad del espacio que fue creado a través de la metáfora *in praesentia* anterior, contrasta con el campo semántico de desasosiego que cubre a las dos últimas metáforas. En la primera, metáfora símil *in praesentia*, se describe como el tacto quema la piel, su traducción no representa ninguna complicación: *painful as fire tips*. La segunda, al no estar conectada directamente por un símil (como o cual); reformula la estructura de la metáfora en sí; ya no se describe al tacto “como tal” o “cual” cosa; sino que se expone a este sintagma nominal (hormigueo del miedo) en reemplazo de tacto; entonces lo que se genera aquí es una metáfora *in absentia*. La traducción de este logema será, por consecuencia, más riesgosa.

Las estructuras gramaticales del inglés son mucho más directas que las que posee el español; con frecuencia surge la posibilidad de suprimir varias preposiciones, lo cual, naturalmente, generará cambios en el campo semántico y retórico. Si la traducción de este logema se media por transposición: *tingling fear*, por ejemplo, se estaría formando una hipálage donde antes no la había. Como se ha señalado con anterioridad, la traducción literaria debe mantener el sentido semántico, y procurar una mejora estética al texto bajo los lineamientos estilísticos del autor. Por lo cual, esta traducción por transposición enfrenta dos problemas: en primer lugar, la hipálage es una figura retórica muy poco usada, casi inexistente, dentro de la obra palaciana; se estaría traicionando la estilística del autor. En segundo lugar, existe una gran diferencia semántica entre *the tingling of the fear* (hormigueo del miedo) y *tingling fear* (miedo hormigueante). En la primera traducción, literal, se define al tacto por medio de la sensación de hormigueo que produce el miedo (esta relación de subordinación se logra por medio de la preposición *of*). En la segunda, traducción por transposición; el miedo hormigueante resulta una mera adjetivación de las sensaciones producidas por el tacto. Esta es una de las ocasiones en las que la traducción literal, a riesgo de ser literal y poco convencional en la lengua de traducción final, logra trasladar con mayor éxito los significados y la forma del texto de origen.

Antes de continuar, considero necesario presentar al capítulo de análisis, sin cortes y en su forma original:

AMOR: UNIVERSO

Bello, muy bello es el amor, amiguito.

La oreja, sensible como una lámina metálica, como nervio vivo y descubierto, como pecho de niño presto al llanto; aguda como un hilo en el aire; cercana a todo, como viento en el campo, aliento en la boca.

El ojo, ágil como relámpago, estrella fugitiva; tajante como el látigo; extenso, extenso, extenso.

El tacto, fino como la ruta del vuelo, doloroso como puntas de fuego, hormigueo del miedo. Aquí, colgado en el bosque.

El mundo va haciendo el tiempo: su corteza se arruga como piel de elefante: sobre la piel, gusanillos y gusanillos.

Los gusanillos van haciendo el tiempo: es su espíritu el que se encoge como una uva que se seca.

Amor, odio, risa.

He perdido la medida: ya no soy un hombre: soy un muerto. (Palacio, 1997, pp. 221-222)

Este capítulo es esencialmente lírico; todos los logemas utilizan algún tipo de metáfora o emplean símbolos que sólo adquieren un sentido claro a través de las particularidades semánticas dictadas por la obra. El narrador inicia el capítulo describiendo tres de los cinco sentidos (los que más aportan información a la percepción espacial): *The ear, sensitive as a metal sheet (...)*, *The eye, nimble as lightning (...)*, *The touch, fine as the flight path (...)*. Estas descripciones figuran como las puertas de la percepción, las mediadoras entre el mundo real (realidad física) y el mundo interno del individuo (realidad metafísica). A través de dos enunciados metafóricos que presentaré a continuación, procuraré explicar en síntesis cómo la

dicotomía entre el ser mundano y el ser espiritual, entre la luz y la oscuridad, entre el amor y el odio que todos los hombres que despiertan el cubo manifiestan, y cómo estas se refleja en la metáfora de la división entre estos dos mundos.

4. *El mundo va haciendo el tiempo: su corteza se arruga como piel de elefante: sobre la piel, gusanillos y gusanillos.* (Palacio, 1997, p.222)

Palacio mantiene cierta cercanía con pensamiento romántico sobre la concepción de la naturaleza. Esto se refleja mediante un pequeño y sutil detalle, el logema dice “el tiempo” y no simplemente “tiempo”. El pertinaz uso de este artículo y su unión con el sintagma “mundo” (espacio) es el que genera a la metáfora de carácter simbólico. “El tiempo” garantiza la existencia independiente del mundo (el mundo real, físico). Lo que este logema quiere decir es que el mundo continúa a creando su propio tiempo, independiente de la vida de los seres que aloja; independiente de los gusanillos, quienes así mismo marcarán su propio tiempo (existencia), hasta que decidan agotarlo. La corteza arrugada, a su vez, simboliza el paso del tiempo “todos los siglos congelados, envejecidos y grávidos” (Palacio, 1997, p. 189) que cubre a la tierra. ¿Y quiénes son los gusanillos? En capítulos anteriores, el narrador utiliza este mismo término para referirse a sí mismo y a sus semejantes (a la especie humana) de modo peyorativo.

Una vez planteados los lineamientos semánticos del enunciado metafórico, podemos empezar con su traducción. Resulta evidente, debido a la extrañeza de la metáfora, que no existe una traducción equivalente en el inglés; la expresión *making time*, se refiere a pasar el tiempo, y se encuentra tan convencionalizada que el añadir el artículo *the*, generaría incompreensión, y probablemente desagrado por parte de los lectores. Por lo cual sugiero una traducción mediante modulación; cambiando al enunciado figurado original por otro distinto,

pero similar *The world has its own time: its bark wrinkles like elephant skin*. Ahora, con respecto a “gusanillos y gusanillos” este logema posee combinación rítmica imposible de traducir directamente al inglés, por lo cual recomiendo una traducción mediante adaptación. En lugar de repetir dos veces “worms and worms”, rítmicamente chocante y semánticamente distante; he optado por utilizar *little*, pequeño, utilizado con dulzura; y *petty*, utilizado para exagerar la pequeñez de algo de forma peyorativa, con el fin de exaltar su insignificancia, equivalente a *puny*, dando como resultado un logema más rítmico *little worms, petty little worms*.

5. *Los gusanillos van haciendo el tiempo: es su espíritu el que se encoge como una uva que se seca.* (Palacio, 1997, p.222)

¿Qué es lo que lleva al hombre común hacia el suicidio? Farinango, al igual que todos los hombres que despiertan en el cubo, son ahora gusanillos. Mediante esta metáfora símbolo, que mantiene las mismas relaciones semánticas de la muestra anterior, es ahora el hombre quién sostiene su propia existencia, aislándose dentro de sí mismo, dentro de su espacio mental; siendo él la única medida de su tiempo. Este es el punto de la historia donde Andrés Farinango inicia la ruptura final con el mundo real. De manera irónica, Farinango sentencia casi a inicios de la novela “Quería explicaros que soy un proletario pequeño-burgués que ha encontrado manera de vivir con los burgueses, con los buenos y estimables burgueses” (Palacio, 1997, p.190), a medida que la novela continúa, la incomunicación entre el narrador y el resto de personajes se va volviendo cada vez más turbia. La dicotomía entre lo que es y lo que aspiraba ser; entre el mundo ideal donde las genuflexiones y las reverencias están prohibidas, y el mundo en el que vive lograron el quebranto de su espíritu, que ahora “se encoge como una uva que se seca”. El logema anterior da a entender que el tiempo ya se le

está agotando; a diferencia de la tierra, Farinango no puede sostener su existencia independiente de la realidad. Por lo cual, la narración, lentamente y desde un inicio, prepara el camino de la desesperación. Como veremos al concluir el análisis, estos fragmentos marcan los pasos del mundo real y la reclusión total en los confines de su mente de gusanillo. Al concluir el capítulo, queda en claro que el balance caótico que mantenía con la realidad se ha destruido por completo “He perdido la medida: ya no soy un hombre: soy un muerto.” (Palacio, 1997, p.222)

Ahora vamos con la traducción; con el fin de continuar el patrón estilístico en las traducciones de los diminutivos en esta obra, y de mantener el punto de vista peyorativo sobre el sintagma nominal *worms*, la traducción debe realizarse por medio de modulación: *The petty little worms have their own time*. Finalmente, el segundo logema debe ser traducido mediante transposición, omitiendo la conjunción “que” de la segunda parte del enunciado: *it is their spirit that shrinks as a grape dries*, para así evitar la cacofonía que la repetición del pronombre relativo *that*. Esta omisión cambia evidentemente la sintaxis del texto original “como una uva que se seca” por “como una uva se seca”, pero así mismo resulta evidente que el sentido del enunciado no se reformula o se altera.

Conclusiones y recomendaciones

El ser humano construye su mundo a través del lenguaje; y el lenguaje solo vive a través del ser humano. El procedimiento cognitivo que nos permite escribir es semejante al que nos permite traducir: el escritor lee la realidad con la misma finura que lee sus libros de ficción; selecciona, amplifica y empequeñece a la realidad, para traducirla en palabras, y crear con ellas, una nueva obra. El traductor centra su mirada en esta “nueva obra”, al leerla, y luego, al traducirla, ejerce también una selección sobre esa totalidad que la obra representa: algunos significados resultan idénticos, otros se amplifican, e inevitablemente, otros encarnan una forma tácita. Junto a los aspectos lingüísticos, la perspectiva literaria evalúa las posibilidades de traducción; considerando los factores extralingüísticos que entran en juego en la semiosfera de la obra literaria. Del mismo modo en que la antropología acude a las obras literarias para descifrar arquetipos sobre la base de los imaginarios que conforman la obra; el estudio literario de la obra intenta comprender las ideas que el autor ha escondido detrás del lenguaje figurado. En primer lugar, se debe atender el contexto de la obra, que, a su vez, se relaciona con las intenciones concretas del escritor; y estas con las posibilidades comunicativas que trascienden hasta el lector.

La disonancia y la visceralidad en la escritura de Palacio, tan arraigadas a las estructuras y a la musicalidad del español ecuatoriano, conflictúan el propósito de mantener todos los enunciados metafóricos, toda la riqueza estilística, fónica y semántica en la lengua de traducción final. Sin embargo, la comprensión del texto, el análisis claro y objetivo de los significados subyacentes del primer nivel de lectura; posibilitan que las nuevas formas y los nuevos sonidos que ofrece el inglés realicen una traducción igualmente rica. Una buena traducción literaria aprovechará todas las posibilidades que la lengua de traducción final le

ofrece para conformar nuevos juegos en el lenguaje de la novela; siempre y cuando estos juegos sean rastreables en el original. En ocasiones se generarán nuevas metáforas donde antes no las había; por ejemplo, si se traduce “Después se le subió el corazón a la garganta y ahí permaneció anudado. Fijo, persistente” (Palacio, 1997, p. 201), fragmento perteneciente al capítulo *Elementos de la angustia*, por medio de la adaptación, el enunciado gozará de una estética más fina, más abstracta: *Then his heart crawled up the throat and there it remained knotted. Still, persistent.* Es claro que la traducción se pudo lograr por medio de transposición, utilizando la frase verbal *went up*; sin embargo, *crawled up* se acomoda en el logema con mayor fluidez y de manera más estética, más metafórica y poética.

En otras ocasiones serán los aspectos de ritmo y de forma los que cambien a través de la traducción. Veamos un ejemplo: en el antepenúltimo capítulo, *Audiencia*, el narrador señala “Entramos, los señores agentes y yo, en un vasto local atestado de ciudadanos ansiosos, que alargan los cuellos hacia mí, produciendo un zumbido de abejas.” (Palacio, 1997, p.233) Su traducción por modulación al inglés: (...) *buzzing the buzz of the bees* permite generar una aliteración, figura utilizada con frecuencia por Palacio, y en términos generales, por los escritores de vanguardia. Del mismo modo, las traducciones tendrán que enfrentar la pérdida de algunos enunciados figurados. En este ejemplo, tomado también del antepenúltimo capítulo, “Me dan un palazo en el espinazo” (Palacio, 1997, p.233); su traducción se debe mediar inevitablemente por la modulación que explica a la metáfora en lugar de traducirla: *they hit me with a stick on the spine.*

Como ya se ha señalado, la metáfora en Palacio no es simplemente ornamental, en la mayoría de los casos, los que se han tomado para el análisis, por ejemplo, ofrece nuevos niveles de información. La versatilidad del lenguaje y la abstracción creativa son el límite del lenguaje figurado, literario. Al ser la traducción una operación, asimismo, literaria, recurre a

la versatilidad de las formas gramaticales y fonéticas del idioma al que la obra va a ser traducida, así como requiere de la versatilidad de resolución creativa que pueda ofrecer cada traductor; y de este modo, crear un texto tanto nuevo como análogo. Las metáforas sirven de lienzo para que la literatura desplace con mayor agudeza lo que el lenguaje simple no le permitiría. Tal parece que la interpretación de una palabra o enunciado metafórico, dentro de una obra de arte, está construida con valentía, en contra del canon gramatical, y por ello merecen el placer de la relectura. Mi trabajo en esta disertación ha sido ahondar en los enunciados metafóricos, estudiar uno por uno sus componentes y ponerlos en relación con el microuniverso de la novela. El análisis me permitió hablar a fondo sobre de ciertos símbolos presentes en la *Vida del ahorcado*; logemas que aún no forma un significado no fijo, esos pequeños gestos en Palacio aún indescifrables.

El ejercicio realizado en el análisis se resumen en la identificación, clasificación y comprensión de los juegos de palabras y las metáforas, en su mayoría “vivas” (Ricoeur, 1970) y aplicar el método de traducción más propicio; teniendo en cuenta que la prioridad de las sugerencias de traducción es mantener el sentido polisémico que se presenta en el texto. No se ha procurado acercar el texto al lector final, esta función la deberá cumplir un traductor nativo de habla inglesa. En el primer capítulo del análisis, dos de los cinco enunciados metafóricos no pudieron ser traducidos como metáforas; la primera muestra fue sometida a una traducción por medio de la modulación de primer tipo, es decir, de enunciado figurado a enunciado no figurado; y la segunda muestra fue traducida mediante transposición. En el segundo capítulo del análisis se estudiaron cinco enunciados, entre metáforas y juegos de palabras. Las dos primeras muestras del estudio no pudieron ser traducidas a cabalidad; en el primer caso se dieron dos opciones de traducción mediante transposición, ya que las dos denotaciones que subyacían de la metáfora del texto original no pudieron ser presentadas

mediante un solo enunciado en su traducción al inglés. En el segundo caso, el léxico en la lengua inglesa resultó insuficiente; por lo cual se aplicó una traducción por modulación del primer tipo, eliminando la metáfora. Las dos siguientes muestras fueron juegos de palabras que lograron ser traducidos eficazmente. La última muestra de este capítulo contaba con una equivalencia fija en inglés, no obstante, y manera de aporte, sugerí que se reformule la traducción de esta metáfora, guardando correspondencia con el léxico del texto original. Finalmente, en el último capítulo del análisis se encuentran cinco muestras; todas metáforas concatenadas con metáforas símiles, lo cual permitió una traducción más directa y sencilla. No obstante, la extensión de las muestras provocó que, en algunos casos, se utilice más de un método en la traducción dentro de un mismo enunciado; son las siguientes: transposición, adaptación, transposición y traducción literal, modulación y adaptación, modulación y transposición, respectivamente.

La literatura es el monstruo que forja al lenguaje, a medida que lo destruye y lo renueva constantemente, “sin temor ni remordimiento” (Palacio, 1997, p. 197). Son, al fin y al cabo, las grandes obras literarias las que han moldeado el lenguaje; en todos los idiomas, y a través de los años. Esta y tres razones más son las que me han permitido abordar a la traducción desde la literatura. Uno, considero que el reconocimiento de las estructuras literarias y de los tropos, al igual que la habilidad para reconocer a los narradores, facilita la traducción. Dos, el reconocimiento de estilos y géneros literarios permite un dominio sobre la lectura de autores crípticos como Palacio. Tres, el refinamiento y la práctica en el arte de escribir dotan al traductor literario de un criterio más exigente, y, por ende, menos falible al momento de traducir una obra.

Ahora quisiera exponer una serie de recomendaciones para las o los futuros traductores de Palacio. Se debe tener muy en cuenta las peculiaridades del léxico;

principalmente en las palabras que en apariencia suceden en el texto como sinónimos: tinieblas, oscuridad, negro; cada una tiene su propio espacio y significado en el texto. Su traducción debería mantener el mismo número de categorías: *somberness, darkness, black*; de este modo procurar una mimesis de su estilo, al menos en el grado léxico. Lo mismo sucede con los llamados al lector: amigo mío, compatriota, mi amigo, querido compañero; cada uno debe tener su contraparte. Por último, invito a los lectores a que revisen con cautela los términos que se pueden emplear para los diminutivos, que como ya he señalado, en ocasiones se utilizan con dulzura y en otras de modo peyorativo: *puny, little, petty, tinny*.

Finalmente, quisiera señalar que las traducciones inversas resultan más fieles al texto que las traducciones simples. Cuando se lee un texto en lengua materna todo resulta más familiar, los sonidos, las palabras, sus significados, incluso las imágenes se tornan más detalladas; en resumen, el traductor puede tener mayor certeza sobre el contenido de la obra. No obstante, esta traducción inversa debe pasar por un editor cuya lengua nativa sea la misma a la cual se vaya a traducir el texto. Este proceso facilita profundizar en los contenidos del texto original, permite extraer los significados más difusos, para solo así devolverlos en la lengua de traducción final. Se debe volver a esconder aquellos significados detrás de palabras en otras estructuras; siempre dejando una pista que permita al lector atento acceder a esa misma lectura profunda. Después de todo, la literatura es la escritura que oculta mientras comunica y viceversa; la traducción literaria, si ha de ser literaria, debe mantener esta misma naturaleza.

Bibliografía

- Begué, M. (2013) *La metáfora viva de Paul Ricoeur comentada*. Recuperado de:
<https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/viewFile/22882/16550>
- Close, R. A. (1978) *English as foreign Language*. London. George Allen and Uwin Brothers Ltd.
- Cambridge Dictionary. (2018) *English dictionary*. Consultado en:
<https://dictionary.cambridge.org/>
- Carrión, A. (1976) *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana
- Corrales, W. (s.f.) *Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta*. Recuperado de:
<http://www.flacso.org.ec/docs/antlitcorral.pdf>
- Dagut, M. (1976) *Can metaphor be translated?* *Babel*, XXII. Recuperado de:
<http://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/babel.22.1.05dag>
- Fernández, M. (1991) *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito: Ediciones Libri Mundi.
- Herrero, C. (1999) *Análisis estilístico y traducción literaria de textos en prosa: algunas orientaciones*. *Hermeneus, Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*. Núm. 1. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=642>
- Hadatty, Y. (1998) *Pablo Palacio*. Fundación Mora Reyes.
- Kafka, F. (1992) *La edificación de la Muralla China y otros cuentos* (Jorge Luis Borges, trad.). Buenos Aires: Losada (Obra original s.f.)

Linguee (s.f.) *Diccionario en línea.* Consultado en

<https://www.linguee.es/espanol-ingles/about#about>

Luján, N. (1973) *El Humorismo*. España: Biblioteca Salvat de Grandes Temas.

Palacio, P. (1964) *Obras completas de Pablo Palacio*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Palacio, P. (2000) *Pablo Palacio. Obras completas*. Aubin Imprimeur. Fondo de Cultura Económica de México.

Palacio, P. (2006) *Obras completas de Pablo Palacio*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Palacio, P. (2013) *Obras completas de Pablo Palacio*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Colección Esenciales.

Palacios, A. (2003) *El mal en la narrativa ecuatoriana moderna. Pablo Palacio y la generación de los 30*. Quito: Universidad Simón Bolívar.

Ricoeur, P. (1980) *Metáfora viva*. Ediciones Europa. Madrid. Recuperado de:

<https://es.scribd.com/doc/119297140/Ricoeur-Metafora-Viva>

Rodríguez, A. (1997) *Apuntes del curso de doctorado: Recursos lingüísticos del texto literario*, Santiago: PUC de Chile, Instituto de Letras.

Steiner, G. (1980) *Después de Babel, aspectos del lenguaje y traducción*.

Torre, E. (1994) *Teoría de la traducción literaria*. España: Editorial Síntesis S.A.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.)

Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Word Reference (s.f.) *Diccionario en línea.* Consultado en

<http://www.wordreference.com/>