

Denotación, connotación... *subnotación*: tres rasgos lingüísticos de significación y su impacto en la traducción (ámbito hispanofrancés)

Daniel Lévêque¹

Recibido: 28 de noviembre de 2016 / Aceptado: 14 de marzo de 2017

Resumen. La práctica de la traducción literaria muchas veces resalta las resonancias poéticas de los textos en prosa. En este caso preciso, le compete al traductor disociar los rasgos que corresponden al genio de la “lengua de partida” de los que proceden del genio creador del autor, sabiendo que, por supuesto, todo escritor opera en su redacción un cierto número de “actos deliberados”, pero que también a veces comete lo que podríamos llamar –si tomamos prestada una terminología freudiana– unos “actos fallidos”, los cuales revelan unas intenciones calladas o, más sencillamente, unos errores de “estrategia redaccional”, cuando no son meros “tics de lenguaje”. Por esta puerta es por donde entramos en la dimensión a la que hemos dado el nombre de “subnotación”, y hacia la que quiere conducir la reflexión llevada aquí apoyándonos en algunos ejemplos sacados de la literatura hispánica.

Palabras clave: Traductología, denotación, connotación, subnotación, actos fallidos, actos voluntarios.

Denotation, Connotation... *Subnotation*: Three Linguistic Terms of Meaning and Their Impact in Translation (Spanish-French domain)

Abstract. The practice of literary translation often highlights the poetic resonance of prose texts. In this particular case, it is incumbent upon the translator to separate the traits that correspond to the genius of the “source-language” and those that can be put down to the creator’s creative genius, knowing that all writers embed in their prose a certain number of “deliberate acts”, but also sometimes make “Freudian slips” (to use Freudian terminology) that betray hidden intentions or more simply errors in editorial strategy, or even “language mannerisms”. These observations have led us to call such phenomena “subnotation”, which we will document in our paper using examples taken from literary works written in Spanish.

Keywords: Translation studies, denotation, connotation, subnotation, Freudian slips, deliberate acts.

Sumario: 1. Introducción. 2. El genio de la lengua española en el plano de la DENOTACIÓN: una gran flexibilidad 3. El genio “activo” del autor en el plano de la CONNOTACIÓN: unos “actos deliberados” procedentes de una voluntad poética 4. El genio “pasivo” del autor en el plano de la SUBNOTACIÓN: unos “actos fallidos” procedentes de una represión poética 5. Conclusión.

Cómo citar: Lévêque, D. (2017) Denotación, connotación... *subnotación*: tres rasgos lingüísticos de significación y su impacto en la traducción (ámbito hispanofrancés), en *Estudios de Traducción* 7, 25-38.

¹ Université Catholique de l’Ouest, Angers
daniel.leveque@uco.fr

1. Introducción

No hay mejor actividad que la traducción literaria para entresacar de los textos en prosa lo que a menudo hace su encanto poético, en parte porque esta actividad estriba en un análisis a la vez conceptual y formal de estos últimos, o –en una óptica saussuriana– de las palabras con las que se construyeron dichos textos. Entonces, al traductor le corresponde la tarea de disociar los rasgos que corresponden al genio de la “lengua de partida” de los que proceden del genio creador del autor, sabiendo que, por supuesto, todo escritor opera en su redacción un cierto número de “actos deliberados”, pero que también a veces comete lo que podríamos llamar –si tomamos prestada una terminología freudiana– unos “actos fallidos”; estos últimos fueron los que precisamente nos llamaron la atención en tanto que revelan unas intenciones calladas o, más sencillamente, unos errores de “estrategia redaccional”, cuando no son meros “tics de lenguaje”. La reflexión llevada en estas líneas quisiera ser una ayuda para penetrar en esta tercera dimensión traductiva así identificada y que hemos designado con la palabra “subnotación”, neologismo cuya base etimológica justificaremos más adelante en su aplicación al campo de la lingüística.

Para ilustrar nuestra demostración presentaremos a continuación algunos ejemplos sacados de la literatura hispánica, merced a los cuales veremos de paso que el recurso al concepto traductológico de “compensación” o “ripió” es de mucha utilidad a la hora de reproducir –en francés para el caso– giros de manifiesta acuñación poética, en un afán de fidelidad a los efectos estilísticos voluntarios –o involuntarios, según lo acabamos de indicar– creados por los autores, como son los que hemos seleccionado para este artículo.

2. El genio de la lengua española en el plano de la DENOTACIÓN: una gran flexibilidad

Para dar inicio a nuestra reflexión, recordemos que el expresarse por medio del lenguaje responde, en gran medida, a unos reflejos tanto colectivos como individuales, a unos acondicionamientos diversos (de tipo sociocultural, afectivo, etcétera) de mayor o menor fuerza, y por consiguiente, identificables en mayor o menor grado. A este respecto citemos al académico y gramático español Samuel Gili Gaya quien, en su *Curso superior de sintaxis española*, insiste en que

[...] no es la exigencia lógica de claridad lo que determina únicamente el orden constructivo en la producción del lenguaje. Intervienen en ello –precisa el lingüista– factores expresivos ajenos a las leyes del juicio lógico, ligados [...] a necesidades o hábitos rítmicos que dejan sentir su influencia de un modo constante dentro de una comunidad lingüística, y **de un modo variable según la situación y el estilo personal del que habla o escribe** (Gili Gaya 1979: 81)².

Los particularismos de lenguaje que se desprenden con toda evidencia de la afirmación anterior son de lo más visibles en la construcción de frases complejas que,

² Las negrillas son nuestras.

por definición, quedan divididas en varios grupos fónicos, o entidades autónomas, cuya ordenación resulta esencialmente vinculada al ritmo de la lengua, a su cadencia, su “andadura”, para retomar la imagen elegida por Gili Gaya quien escribe en efecto que “la andadura rítmica del idioma determina la segmentación de las oraciones cuya extensión rebasa sus límites habituales” (Gili Gaya 1979: 90). Ahora bien, a la inversa de las lenguas francesa e inglesa que tienen una preferencia por unas estructuras lineales o progresivas –en las que el determinante sigue al determinado, según el esquema habitual /sujeto-verbo-complemento(s)/–, la lengua española, por su parte, favorece un uso corriente de estructuras envolventes, posibilitadas por el valor acusativo de la preposición *a*, por ejemplo, lo mismo que por las desinencias verbales que funcionan como verdaderos sujetos pospuestos (cf. Gili Gaya 1979: 85-86)³.

Para ilustrar brevemente el genio de la lengua española (en lo que atañe particularmente a su gran flexibilidad estructural), vamos a explotar una frase de Miguel de Unamuno, que es la frase introductoria al cuento titulado “Don Bernardino y Doña Etelvina” en la que el personaje masculino queda identificado a grandes rasgos irónicos. Dice así:

Era don Bernardino, aunque soltero, un eminente sociólogo, ya con lo cual queda dicho todo cuanto esencial respecto a él se puede decir (Unamuno 2000: 208).

Este enunciado puede dividirse en ocho grupos fónicos como sigue:

◆ **División secuencial del enunciado (o determinación de los grupos fónicos):**

	→		//	→	
1	2	3	//	4	

*Era / don Bernardino /, aunque soltero //, un eminente sociólogo //,
ya con lo cual / queda dicho todo cuanto esencial / respecto a él / se puede
decir.*

5	6	7	8
---	---	---	---

Proponemos (en tanto que autor del presente artículo) la traducción siguiente:

◆ **Traducción propuesta (con indicación de la división secuencial inicial):**

	←		//	→	
3	2	1 //	4		

Bien que célibataire /, don Bernardino / était // un éminent sociologue //,
et en disant cela /, on a tout dit / à son sujet.

5	6+8	7
---	-----	---

³ A este propósito es interesante señalar que una frase española constituida por los cuatro grupos fónicos o elementos sintácticos básicos, a saber: sujeto-verbo-CD-CI, de las 24 combinaciones matemáticas resultantes puede presentar 12 totalmente utilizables, por no decir usuales (lo que corresponde a un 50 por ciento de potencialidad de empleo), mientras que la frase francesa de igual estructura no presentará más que dos de ellas (lo que corresponde en este caso a un poco más de un 8 por ciento de potencialidad de empleo). Lo cual es revelador de la extrema maleabilidad de la primera... o de la relativa rigidez de la segunda (cf. Gili Gaya 1979: 88).

Sobresale ahí un efecto de simetría parcial entre el texto original y su traducción. Se notará que este pasaje establece una relación del español al francés que es de orden **disyuntivo** (señalada en la versión francesa en el punto de contacto de los grupos 1 y 4). Al revés, otros ejemplos en otras circunstancias enseñarían que esta relación interlingüística también puede ser de orden **conjuntivo**. Apuntamos, para concluir nuestra reflexión sobre este aspecto de la lengua española, que una traducción literal al francés de la frase española inicial desembocaría sin lugar a dudas en un fracaso rotundo, mientras que la misma traducción literal al español de nuestra versión francesa bien podría concebirse. Esto corrobora, por si fuera necesario, la idea de la ductilidad intrínseca y propiamente latina de la lengua de Cervantes.

◆ **Recuerdo de una traducción publicada:**

“Don Bernardino, bien que célibataire, était un sociologue éminent, et en disant cela, on dit tout en ce qui le concerne” (Unamuno 2000: 209, trad. de Raymond Lantier).

3. El genio “activo” del autor en el plano de la CONNOTACIÓN: unos “actos deliberados” procedentes de una voluntad poética

Pasemos ahora a la valoración de la aportación personal que en concepto de estilo todo autor introduce en su producción textual, recordando que, como admitía Edmond Cary, mucho más que una operación lingüística o científica, la traducción literaria es, sin duda alguna, una operación literaria... y, lo que sería más justo todavía, una operación poética, es decir de creación artística (cf. Navarro Domínguez 2002: 20). Según esta óptica, el traductor no debe centrarse exclusivamente en la interpretación del significado de lo escrito, sino que, simultáneamente, su sensibilidad debe captar los efectos estilísticos y a veces prosódicos propios de una obra literaria. Francisco Torres Monreal (Universidad de Murcia) subraya con razón que

[...] en el texto poético nuestros sentidos y nuestra mente perciben el significado junto con el significante (musicalidad, ecos fonéticos, disposiciones sintácticas...) como un todo inseparable –y que– [...] en consecuencia: una traducción que se limite a la traducción semántica, por muy perfecta que ésta sea, será una mala traducción, una traducción mutilada que deja pasar sólo una parte del original (Torres Monreal 2002: 162).

Compartimos con toda lógica el parecer de Torres Monreal y afirmamos también que en caso de ser una evidencia que determinado texto narrativo es un texto de estilo (trátase de una novela, un cuento o cualquier otra forma escrita en prosa), son las normas de la traducción poética las que deben adoptarse para su trasposición a una “lengua meta” (cf. Torres Monreal 2002: 161). La modalidad traductiva debe atenerse a la palabra poética hecha escritura (cf. Attié 2015).

He aquí, para ilustrar los efectos del genio “activo” del autor (concepto de “acto deliberado”) en el fruto de su creación, una cita sacada de la famosa novela *Pedro Páramo* del mejicano Juan Rulfo que enseña, si no una voluntad expresa, por lo

menos una disposición mental orientada a crear unos elementos de armonía imitativa acordes al contexto:

[Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos.] *Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer* (Rulfo 1977: 11).

Ponemos de realce, como sigue, los fenómenos de aliteración y de redundancia notables en este pasaje:

◆ **Fenómenos de aliteración y de redundancia notables en este pasaje:**

(1)
*Oía caer mis **pisadas** sobre las **piedras redondas con que estaban empedradas las calles.**
 Mis **pisadas huecas**, repitiendo su sonido en el **eco** de las **paredes teñidas por el sol del**
 (1') (2) (2')
*atardecer.**

Proponemos la traducción siguiente:

◆ **Traducción propuesta (con indicación de los elementos sugestivos restituidos):**

(1)
 J'entendais le martèlement de mes **pas** sur les pierres rondes dont étaient pavées les rues.
Écho creux de mes **pas** renvoyé par les murs sous la lumière du soleil vespéral.
 (2') (2) (1')

Se puede observar aquí que la restitución del sistema de los fonemas oclusivos sordos /p/-/t/-/k/, la conservación parcial también de la recurrencia de cada uno de ellos, la yuxtaposición léxica (2')/(2) que provoca la reduplicación del fonema /k/, y por fin la repetición léxica (1)-(1') son elementos sugestivos todos que permiten colocar al lector en una especie de caja de resonancia donde, de manera insistente, el eco llama al eco⁴.

◆ **Recuerdo de una traducción publicada:**

“J'entendais le choc de mes pas sur les galets dont étaient pavées les rues. Mes pas creux, répercutés par l'écho des murs que le soleil effleurait encore” (Rulfo 1980: 14, trad. de Roger Lescot).

⁴ Si se considera la morfología misma de la palabra *hueco*, palabra que se refiere a la noción de “cavidad” ¿no se percibe ahí la presencia léxica “sonora” *eco* (sin que por eso haya –cabe mencionarlo– vínculo etimológico entre estos dos términos españoles)?

4. El genio “pasivo” del autor en el plano de la *SUBNOTACIÓN*: unos “actos fallidos” procedentes de una represión poética

La función poética o estética del lenguaje contemplada como “la relación del mensaje consigo mismo”, y que por lo tanto hace del mensaje de un enunciado su propio referente (cf. Guiraud 1973: 11-12)⁵, puede revelarse en unos textos donde el uso de esta función lingüística no fue sin embargo, y con toda evidencia, el designio del autor. Bajo esta perspectiva vamos a explorar *La familia de Pascual Duarte*, del escritor español Camilo José Cela. En esta novela, la primera de una larga lista, cuyo texto es de considerarse como copia de las memorias redactadas por un tal Pascual Duarte –campesino extremeño condenado a muerte al final de los años treinta por haber cometido un crimen, y encerrado en una celda de la prisión de Badajoz–, Cela deja la palabra a Duarte, como él mismo indica en las dos últimas líneas de su “nota del transcriptor” que coloca a manera de advertencia al principio de la obra (cf. Cela 1976: 18). Así es como, a lo largo del relato, el autor desaparecerá (más bien procurará desaparecer) detrás del narrador, sin lograrlo totalmente, como vamos a verlo ahora (cf. Harpman 2012). En ciertos momentos, en efecto, se dan casos en que la prosa naturalmente cargada de la fuerza, de la expresividad que recuerda de alguna manera la técnica de estilización usada en las narraciones naturalistas –y que se ajusta perfectamente al estatuto de nuestro narrador–, se disuelve, se esfuma en un derroche lírico, en trinos poéticos que están alejados del tono dramático imperante en la obra, y que, sobre todo, resultan inverosímiles bajo la pluma del mismo narrador. En estos puntos del relato –más bien escasos, es cierto– se observa por lo tanto una toma de la palabra por parte del autor (Cela) en lugar del narrador (Duarte); entonces, el desdoblamiento, o distanciamiento /autor–narrador/, ya no rige la redacción: al contrario, se opera una unificación de los dos personajes, una fusión de las dos personalidades, o mejor dicho, una confusión entre la pluma dirigente y la pluma dirigida. En suma, hay ahí un error de estrategia de escritura, al que también se le puede llamar *lapsus calami*. Es asunto conocido que para el psicoanálisis que defiende la idea de un pensamiento inconsciente así como de una voluntad inconsciente, el *lapsus* estructurado es un tipo de “acto fallido” con significación propia (cf. Freud 1972: 15, 24). En su *Introducción al psicoanálisis*, Freud explica en estos términos que “[...] los actos fallidos son actos psíquicos resultantes de la interferencia de dos intenciones” (Freud 1972: 48)⁶, y que, precisamente, “la represión de una intención de decir algo constituye la condición indispensable de un *lapsus*” (Freud 1972: 54)⁷. Por consiguiente, y aplicando este principio al presente campo de estudio, vamos a examinar cómo, en los dos extractos siguientes, el autor supera al narrador, al mismo tiempo que procuraremos definir la naturaleza (o la causa) de esta tendencia que el autor reprime pero que se manifiesta sin que él se dé cuenta de ello en el texto del narrador, quedando claro que si el autor se permite unas infracciones, si les hace torceduras a las normas, los traductores tenemos la obligación de cometer unas infracciones comparables en el texto traducido (cf. Torres Montreal

⁵ Nuestra traducción de “la relation entre le message et lui-même”.

⁶ Nuestra traducción de “[...] les actes manqués sont des actes psychiques résultant de l’interférence de deux intentions”.

⁷ Nuestra traducción de “le refoulement d’une intention de dire quelque chose constitue la condition indispensable d’un *lapsus*.” Véase también *ibid.*, p. 53.

2002: 164); se trata aquí de *construir lo comparable* por medio de una re-producción de la traición creadora del texto original (cf. Ricoeur 2004).

Extracto n.º 1

*Yo veo la mariposa toda de colores que revolea torpe sobre los girasoles,
que entra por la celda, da dos vueltas y sale* (Cela 1976: 70).

Es de notar que este enunciado, de hecho singularmente poético, presenta en el contexto referido un mensaje casi nulo; en cambio, su riqueza reside en el equilibrio y la “andadura” de las estructuras: no hay aquí nada menos que dos alejandrinos de tipo “español” (dos versos de catorce sílabas o unidades cuantitativas⁸), con pausas rítmicas internas o cesuras (/) –aunque es algo irregular la del primer verso–, pausas rítmicas externas o *versales* (/ /), y rimas graves asonantes sucesivas. He aquí la división secuencial:

◆ Creación poética notable en este extracto:

14
Yo veo la mariposa / toda de colores //
que revolea torpe / sobre los girasoles //
 14

Para volver un instante sobre la noción de «acto fallido», cabe precisar que Camilo José Cela, como también les pasó a muchos escritores, inició su carrera literaria dedicándose a la poesía. Efectivamente, seis años antes de la publicación de *La familia de Pascual Duarte* que lo hizo célebre en 1942, Cela redactaba sus primeros poemas que por cierto sólo se publicarían en 1945 bajo el título *Pisando la dudosa luz del día*. Ahora bien –y esto sí puede verse como una coincidencia insólita–, en dicho *poemario*, el joven escritor da de verdad la primacía a los versos de catorce sílabas (versos cultivados también por algunos poetas modernos) que de vez en cuando combina con los de once sílabas⁹; lo cual confirma nuestra aserción anterior respecto a “la tendencia reprimida que resurge contra nuestra propia voluntad” –o sea *el retorno de lo reprimido* también recordado por Jacques-Alain Miller (cf. Miller 2001)–, con el riesgo de que vayan introduciéndose en un texto dado, como aquí se ve claramente, unos estilos desfasados, cuando no incompatibles.

Es por lo tanto bajo forma de dos versos alejandrinos franceses perfectos como proponemos la traducción de este pasaje en el que revolea una mariposa, símbolo de una libertad despreocupada, y a la vez insultante para el prisionero:

⁸ La terminología métrica utilizada en estas líneas se toma prestada de Rafael de Balbín (cf. Balbín 1962: cap. VI y VII, 156-250).

⁹ Para hacerse una idea del estilo mencionado, basta citar el fin del poema “Himno a la Muerte”, que es la última composición que figura en la citada recopilación poética: “Muerte, pedida Muerte! Con lágrimas amargas / O heridas por el pecho, con vestiduras negras / O con brazos de espanto, con el cuerpo transido / Por el frío del Tiempo, te despido con silbos / Como una plena hortensia. Cuándo será mi esquina? / Cuándo el calor suave de tu certero aliento? / Muerte, Muerte de un golpe, paridora del Tiempo! / Cuándo mi sola espera? Hay alambres de muertes / Y corrientes de espanto; hay descensos profundos / Y hay cortarse la sangre por las venas. / Hay suicidas que no quieren morirse...” (Cela 1975: 59).

♦ **Traducción propuesta (con indicación de los elementos de versificación restituidos):**

6 + 6 = 12

Je vois un papillon / de toutes les couleurs //
 survoler gauchement / les tournesols *en fleur* //, entrer dans ma cellule, faire deux
 tours et sortir.

6 + 6 = 12

Se notará que la agregación del grupo fónico *en fleur* se debe entender como un elemento de equilibrio, un recurso traductológico a la compensación (o *ripio*), técnica en cuya finalidad insistiremos más adelante, cuando estudiemos el segundo extracto de esta misma obra.

♦ **Recuerdo de una traducción publicada:**

“Je vois le papillon aux mille couleurs voler gauchement sur les tournesols, entrer dans ma cellule, faire deux tours et sortir” (Cela 1977: 68, trad. de Jean Viet).

Extracto n.º 2

Yo hacía esfuerzos en mi interior por mostrarme amable y decidior, pero no lo conseguía [...] (Cela 1976: 164).

Esta vez se trata de dos decasílabos (dos versos de diez unidades cuantitativas, a saber, para el primero: seis sílabas, tres sinalefas –es decir nueve sinfonemas–, y un “tiempo distensivo asilábico”; para el segundo: siete sílabas, dos sinalefas –es decir nueve sinfonemas–, y un “tiempo distensivo asilábico”, con pausas rítmicas externas o *versales* (/), y rimas agudas totales sucesivas. He aquí la división secuencial:

♦ **Creación poética notable en este extracto:**

10

Yo_ hacía_ esfuerzos en mi_ interior //
por mostrarme_ amable_ y decidior //

10

Del mismo modo, es bajo forma de dos versos alejandrinos franceses como proponemos la traducción de este pasaje:

♦ **Traducción propuesta (con indicación de los elementos de versificación restituidos):**

8 + 4 = 12

Pour paraître aimable et causant / je m’efforçais //,
 mais malheureusement / sans le moindre succès // [...].

6 + 6 = 12

Se notará que se pudo construir el segundo verso alejandrino recurriendo a una estructura situada fuera del giro poético de la lengua de partida (y que corresponde al subrayado nuestro en el texto original), junto con la inserción del adverbio *malheureusement* (que restituye un matiz emocional sobrentendido en el texto). Así es como la refundición de este enunciado estriba por doble motivo en el procedimiento de *ripio* mencionado más arriba, procedimiento del que Isidro Pliego Sánchez (Universidad de Sevilla) dio una definición concisa en un artículo que publicó sobre el tema hace ya más de veinte años; a nuestro parecer, esta definición merece ser copiada aquí: “[...] para la teoría de la traducción de poesía –se lee en el artículo aludido–, el concepto de *ripio* puede quedar definido como *aquel procedimiento consistente en la adición de un elemento de apoyo por necesidades métricas o fónicas, que en algunos casos puede incluso estar fuera del radio semántico del original*” (Pliego Sánchez 1994: 364). El ejemplo anterior es una aplicación fiel de esta técnica traductora.

◆ **Recuerdo de una traducción publicada:**

“En vain **je m’efforçais d’être aimable et volubile [...]**” (Cela 1977: 165, trad. de Jean Viet).

Más casos dignos de comentarse:

Entre los *hábitos rítmicos* observables en el estilo personal de todo escritor, de igual modo se deben incluir sin duda los “tics de lenguaje”, estas fórmulas repetidas inconscientemente (que incluso pueden ser también psicológicamente significativas) y que el traductor se tomará a pecho reproducir de manera idéntica, es decir tanto desde el punto de vista de su estructura como desde el punto de vista de su frecuencia. Para ilustrar este tema, huelga decir que el traductor no podrá quedarse indiferente, por ejemplo, ante la relativa frecuencia de aparición, en la prosa del nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias, de unas “fórmulas comparativas paralelas” que el lector (y sobre todo el crítico literario) debería poder encontrar en una versión traducida que sea lo mismo de repetitiva e inmutable, y por consiguiente de fácil identificación. He aquí a título indicativo, siguiendo la cronología de la publicación de las obras novelescas “asturianas”, un breve muestrario de dichas estructuras comparativas que son todas de superioridad, con valor cuantitativo algunas y cualitativo las más, y con una función exclusiva o preferencial –sobre el modelo “*más (esto) que (lo otro)*” / “*davantage* ([de] ceci) **que** ([de] cela)”– cuyo miembro intensificado (de ordinario un sustantivo) excluye o, por lo menos, oculta siempre al otro¹⁰. Se notará además que esta estructura comparativa que tiene un efecto “correctivo” y/o de “encarecimiento” va anunciada –iniciada– en muchas ocasiones por una mención previa de esto mismo en que estribará la comparación (o, por decirlo de otro modo, su motivación):

¹⁰ Aunque discutido por los gramáticos franceses (algunos lo consideran como arcaico), es este empleo de las estructuras “*davantage... que*” y “*davantage + adjetivo... que*” el que escogemos aquí, pues nos ofrece la posibilidad, por una parte, de mantener la simetría entre nuestras traducciones que siguen (en las aplicaciones tanto cuantitativas como cualitativas), y, por otra parte –lo que es esencial– de realzar más, hacer más vistoso, este giro reiterativo algo insólito. (Cf. *LITTRÉ*, ‘*Davantage*’, R.1).

1- [...] *la lata de gas, más orín que lata, en la que bajaban de comer a los presos [...]* (Asturias SP 1999: 395)¹¹. [(...) le réservoir à pétrole, **en fer-blanc, fait davantage de rouille que de fer, (...)**].

2- [las palabras] *le salieron del pecho por lo descosido de la camisa. Más que descosida, rasgada* (Asturias HM 1981: 124)¹². [(...) la chemise **décousue, davantage déchirée que décousue**].

3- [...] *un deshecho, más piedras que camino [...]* (Asturias HM 1981: 279)¹³. [(...) **un raccourci, davantage un pierrier qu'un chemin (...)**].

4- *Los pasajeros no se notaban la cara. Sobre los cuerpos borrosos, los sombreros de fieltro y más sombreros de petate que de fieltro. Cada dos pies descalzos, un sombrero de petate. Cada dos pies calzados, un sombrero de fieltro* (Asturias VF 1981: 66)¹⁴. [(...) **des chapeaux de feutre, il y avait davantage de chapeaux de palme que de chapeaux de feutre. (...)**].

5- *¡Dios guarde, mi hija, con el ladrocinio que hay, más rateros que ratas!* (Asturias PV 1982: 197)¹⁵. [(...) **il y a davantage de ratisseurs que de rats!**].

6- *Era un cincuentón [...] de ojos hondos, más ojera que ojo, cavados junto a la nariz en gancho [...]* (Asturias WG 1984: 57-58)¹⁶. [(...) aux **yeux profonds, qui étaient davantage des cernes que des yeux, (...)**].

7- [...] *pronunció [la palabra] cerrados los ojillos de humo azuloso, parecido al del tabaco que fumaba, más párpados que ojos, más cejas que párpados [...]* (Asturias WG 1984: 144)¹⁷. [(...) **des petits yeux (...), qui étaient davantage des paupières que des yeux, et des paupières qui étaient davantage des sourcils que des paupières (...)**].

8- [se sentó] *a la orilla de la cama, más oídos que ojos, temblando [...]* (Asturias OE 1982: 451)¹⁸. [(...) **il était davantage tout ouïe que tout yeux, (...)**].

9- [los aldeanos] *más chaparros que altos, más nervio que tendón, más tendón que carne* (Asturias OE 1982: 458)¹⁹. [(les villageois), **davantage râblés qu'élancés, faits davantage de nerfs que de tendons, et de tendons davantage que de chair**].

¹¹ (...) un vieux bidon à pétrole tout rouillé (...)" (Trad. de Georges Pillement y Dorita Nouhaud 1987: 330). Se agregaron las negrillas aquí y en las demás citas de esta serie. Nótese asimismo que las traducciones que van entre corchetes en el cuerpo de nuestro texto son las que proponemos en calidad de autor del presente artículo; las que se colocan en esta nota y las siguientes son las correspondientes traducciones publicadas.

¹² (...) la chemise, qui était plutôt déchirée que décousue" (Trad. de Francis de Miomandre 1987: 107).

¹³ (...) une sente de pierrailles (...)" (Trad. de Francis de Miomandre 1987: 237).

¹⁴ (...) les chapeaux de feutre et plus de chapeaux de jonc que de feutre" (Trad. de Georges Pillement 1993: 88).

¹⁵ (...) ces 'pique-poquettes' (...)" (Trad. de Francis de Miomandre 1990: 226).

¹⁶ (...) Il avait des yeux profonds avec des cernes encore plus grands qu'eux (...)" (Trad. de Georges Pillement 1981: 60).

¹⁷ (...) laissant voir plus de paupière que d'œil, plus de cils que de paupière (...)" (Trad. de Georges Pillement 1981: 156).

¹⁸ (...) toute oreilles (...)" (Trad. de Marie Castelan 1962: 524).

¹⁹ (...) le plus souvent de petite taille, nerveux, ayant plus de tendons que de chair" (Trad. de Marie Castelan 1962: 533).

10- *Gente desconocida que [...] le seguía por ir en la misma dirección... sus pasos entre tantos pasos anónimos... sus ojos entre tantos ojos y anteojos, más anteojos que ojos... [...]* (Asturias VD 1983: 139)²⁰. [(...) ses yeux parmi tant d'yeux et de lunettes, il y avait davantage de lunettes que d'yeux... (...)].

11- *Calles, no. Ríos de gente. Cuerpos, cabezas, ojos. Edades, todas. Clases sociales, todas. Más ojos que cabezas. [...]. Más brazos que cuerpos. [...]* (Asturias VD 1983: 226)²¹. [(...) Il y avait davantage d'yeux que de têtes. (...). Il y avait davantage de bras que de corps. (...)].

12- *[...] ella salía a las citas, como una aparición nocturna, entre gasas, penumbbras y la luz eléctrica de las calles, más reflejo que luz [...]* (Asturias VD 1983: 259)²². [(...) la lumière électrique des rues, davantage reflet que lumière (...)].

13- *[...] galanes convertidos en piltrafas humanas, más desnudos que vestidos [...]* (Asturias VD 1983: 270)²³. [(...), davantage nus que vêtus (...)].

14- *[...] la tela de la camisa y la tela del chaquetón raído cedieron, deshilacháronse, más hilacha que ropa* (Asturias VD 1983: 295)²⁴. [(...) (elles) s'effilochèrent, c'était davantage des haillons que des vêtements].

15- *El policía escupió a la cara del Mulato Agradable, más saliva que palabras al dejar de pitar [...]* (Asturias VD 1983: 300)²⁵. [Le policier (lui) cracha des invectives au visage, c'était davantage de la salive que des mots (...)].

Vemos que las secuencias discursivas anteriores revelan por lo tanto un mecanismo de pensamiento recurrente en Miguel Ángel Asturias o, mejor dicho, un aspecto de los mecanismos de un pensamiento muy sensible a la analogía de las formas, de los sonidos, de las palabras, y por lo demás empapado en la cultura maya; se dice en efecto que si el escritor guatemalteco redactaba sus obras en castellano, sus orígenes indios directos (por su madre) hacían que pensaba en lengua maya (cf. Cahuzac 1980). Aunque esta hipótesis no puede ser probada en el caso que nos interesa²⁶, esto no quita que estos ejemplos muestran una tendencia irreprimible del autor citado a recurrir a este tipo de fórmulas comparativas. Estamos pues en presencia de verdaderos «tics de lenguaje» descontrolados, consecutivos a unos reflejos de representación mental.

²⁰ “(...) ses yeux parmi tant d'yeux et de lunettes, celles-ci en plus grand nombre que ceux-là (...)”. (Trad. de Claude Couffon 1977: 140).

²¹ “(...) Les yeux étaient plus nombreux que les têtes. (...) Les bras étaient plus nombreux que les corps. (...)”. (Trad. de Claude Couffon 1977: 231).

²² “(...) (la) lumière des rues, plus reflet que clarté (...)”. (Trad. de Claude Couffon 1977: 265).

²³ “(...) plus nus qu'habillés (...)”. (Trad. de Claude Couffon 1977: 278).

²⁴ “(...) (elles) s'effilochèrent, tombèrent en lambeaux”. (Trad. de Claude Couffon 1977: 302).

²⁵ “L'agent cracha (...) car il s'agissait bien de salive plutôt que de mots (...)”. (Trad. de Claude Couffon 1977: 307).

²⁶ Una consulta hecha a la *Gramática de la lengua Quiché* (de origen maya) de Brasseur de Bourbourg donde se lee que “no tiene este idioma propia terminación de voz para el comparativo [...]” ni tiene tampoco, por lo visto, estructura comparativa propia, no nos permite llegar a la conclusión de que la estructura comparativa compleja usada reiteradamente por Asturias sería un calco de una forma expresiva corriente de esta lengua indígena (cf. Brasseur de Bourbourg 1862: 15, § II “Del comparativo y superlativo”).

Estos últimos quince ejemplos de “hechos de escritura” (mejor dicho, de “actos de escritura”) y mucho más aún los dos extractos estudiados antes, introducen al traductor en una “tercera dimensión interpretativa”; avezado en los dos conceptos barthesianos de “denotación” y “connotación”, nos parece que el traductor no puede dejar de completarlos con este tercero al que con toda lógica convendría darle el nombre de concepto de “subnotación” puesto que resulta vinculado al subconsciente del redactor.

5. Conclusión

De los casos estudiados deduciremos que al traductor le corresponde estar siempre a la escucha de un texto, estar siempre “oído alerta” ante una partitura textual con el fin de percibir, más allá del significado de las palabras, más allá incluso de su connotación, la sonoridad y el ritmo de las estructuras que confieren su expresividad a una narración, y que a menudo permiten penetrar la psicología del autor en un momento dado de su carrera literaria, tanto como divisar finalmente entre las líneas del discurso *cette frimousse friponne*, esto es, “esa cara pícara” del niño que en todo creador permanece y se maravilla.

Así pues, la tarea del traductor es acercarse al autor por tres vías textuales convergentes, sabiendo que la segunda trasciende a la primera, y que la tercera trasciende a la segunda: de hecho, el traductor debe trasponer en primer lugar lo que dijo el autor (por efecto del genio de la lengua), en segundo lugar lo que quiso decir el autor (por medio de actos creadores contextualmente justificados), y por fin –logro supremo que nos proyecta hacia la tercera dimensión interpretativa ya mencionada–, lo que no quiso decir el autor pero sí dijo sin tener conciencia de ello (por medio de actos creadores contextualmente injustificados); ahí es donde se sitúa exactamente nuestro concepto de “subnotación” que en unas secuencias discursivas precisas abre la posibilidad de revelar la génesis escondida de un escrito.

Queda entendido, pues, que además de respetar el fondo de un enunciado, el traductor debe cuidar la restitución de la forma, de la fuerza expresiva de dicho enunciado, de tal manera que el texto de llegada suscite, en la mente del crítico literario o del psicocrítico, los mismos comentarios o análisis estilísticos que el texto origen²⁷. Sobre esta equivalencia *del sentido y de lo sentido*, como se dijo en más de una ocasión, descansa el éxito de toda traducción literaria²⁸.

²⁷ Este cotejo de la actividad traductora con la crítica literaria inducida nos parece ser primordial; desde hace mucho en efecto, los traductólogos han destacado los puntos –los puentes– comunes entre traducción y crítica: “[...] entiéndase la obra de traducción –afirmaba por ejemplo, ya en 1928, Ricardo Baeza– como una obra de entusiasmo y fervor **afín de la crítica, de cuya naturaleza participa, por lo que exige de examen y entendimiento de la obra traducida [...]**”. (Baeza 2008: 124, se agregaron las negrillas). De este modo, una buena exégesis y un buen comentario de texto son la garantía de una buena traducción, lo mismo que una buena traducción hace posible una crítica literaria fundada y apropiada.

²⁸ En torno a los aspectos a la vez cognitivos e intuitivos de la actividad traductora, véase por ejemplo Vega Cernuda 2002-2003: 74, y en cuanto a los medios para llegar a una fidelidad al espíritu de un texto antes que a la letra, véase Eco 2006.

Referencias bibliográficas

- Asturias, M. Á., *El Señor Presidente*. Madrid: ed. Cátedra, col. Letras Hispánicas 1999 [1.^a ed., 1946] (= *SP*).
- , *Monsieur le Président*. Trad. de Georges Pillement y Dorita Nouhaud, París: Flammarion 1987.
- , *Hombres de maíz*. Madrid: Alianza Editorial 1981 [1.^a ed., 1949] (= *HM*).
- , *Hommes de maïs*. Trad. de Francis de Miomandre, París: Albin Michel 1987.
- , *Viento Fuerte*. Madrid: Alianza Editorial 1981 [1.^a ed., 1950] (= *VF*).
- , *L'ouragan*. Trad. de Georges Pillement, París: ed. Gallimard 1993.
- , *El Papa Verde*. Madrid: Alianza Editorial 1982 [1.^a ed., 1954] (= *PV*).
- , *Le Pape Vert*. Trad. de Francis de Miomandre, París: Albin Michel 1990.
- , *Week-end en Guatemala*. Madrid: Alianza Editorial 1984 [1.^a ed., 1956] (= *WG*).
- , *Week-end au Guatemala*. Trad. de Georges Pillement, París: Albin Michel 1981.
- , *Los ojos de los enterrados*. Madrid: Alianza Editorial 1982 [1.^a ed., 1960] (= *OE*).
- , *Les yeux des enterrés*. Trad. de Marie Castelan, París: Albin Michel 1962.
- , *Viernes de Dolores*. Madrid: Alianza Editorial 1983 [1.^a ed., 1972] (= *VD*).
- , *Vendredi des douleurs*. Trad. de Claude Couffon, París: Albin Michel 1977.
- Attié, J., *Entre le dit et l'écrit: psychanalyse et écriture poétique* (préface de François Regnault), París: ed. Michèle, col. Je est un autre 2015.
- Baeza, R., *El Sol*, 13/10/1928, citado por De Toro Santos, A. R. y Cancelo López, P., Crítica de la traducción, 16- «El traductor como artista», *Teoría y práctica de la traducción en la prensa periódica española (1900-1965)*. Vertere, *Hermēneus*, Soria: Facultad de Traducción e Interpretación, 10 (2008).
- Balbín (De), R., *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica 1962, cap. VI y VII, 156-250.
- Berman, A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, París: ed. du Seuil, col. L'ordre philosophique 1999.
- Boulanger, P.-P., «Quand la psychanalyse entre dans la traduction», *Meta*, Presses de l'Université de Montréal, vol. 54, 4, 12/2009, 733-752.
- Brasseur de Bourbourg (Abbé), *Gramática de la lengua Quiché (español-francés)*. París: Arthus Bertrand Éditeur 1862.
- Cahuzac, Ph., «Du Mexicain José Joaquín Fernández de Lizardi à l'Argentin Julio Cortázar: un siècle et demi de littérature hispano-américaine», entrevista realizada por Claude Grandmontagne, *Presse-Océan* 02/01/1980.
- Cela, C. J., *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: ed. Destino 1976 [1.^a ed., 1942].
- , *La famille de Pascal Duarte*. Trad. de Jean Viet (1948), París: Seuil, col. Méditerranée 1948 (reedición de 1977).
- , *Pisando la dudosa luz del día*. Barcelona: ed. Lumen, col. El Bardo 1975 [1.^a ed., 1945].
- Eco, U., *Dire presque la même chose (expériences de traduction)*, París: ed. Grasset 2006.
- Freud, S., *Introduction à la psychanalyse*. París: Petite Bibliothèque Payot 6, Payot 1972.
- Gili Gaya, S., *Curso superior de sintaxis española* [12.^a edición]. Barcelona: ed. Bibliograf, col. Vox 1979, cap. VI, 81-94.

- Guiraud, P., *La sémiologie*. París: P.U.F., col. Que sais-je? 1973.
- Harpman, J., *Écriture et psychanalyse*, París: ed. Mardaga, col. Psy 2012.
- Miller, J.-A., «Cómo se inventan nuevos conceptos en psicoanálisis» (conclusión), *Virtualia* (Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana), año I, 3 10/2001, Conferencia de clausura de las I jornadas del Campo Freudiano en Andalucía, extraída de *Campus* (Revista de Información General de la Universidad de Granada), 36, 11/1989.
- http://elp.org.es/wp-content/uploads/2013/03/3_como_inventan_miller.pdf [Último acceso: 22/03/2017].
- Navarro Domínguez, F., «La teoría de la traducción: la aportación de los teóricos francófonos», en: Navarro Domínguez, F. (ed.), *Introducción a la teoría y práctica de la traducción (ámbito hispanofrancés)*. Barcelona: PPU, 2.^a ed. 2002, 17-47.
- Pliego Sánchez, I., «El concepto de Ripio en la traducción literaria», *La traducción de lo inefable* (Actas del 1^{er} Congreso internacional de traducción e interpretación – Soria, 1-3/12/1993). Soria: Colegio Universitario de Soria 1994, 359-366.
- Ramond, Ch., *Derrida, la déconstruction*, París: ed. PUF, col. Débats philosophiques 2015.
- Ricœur, P., «Un ‘passage’: traduire l’intraduisible», *Sur la traduction*, París: ed. Bayard 2004.
- Rouzel, J. (dir.), *Psychanalyse et écriture: rencontre avec Pascal Quignard*, París: ed. L’Harmattan, col. Études psychanalytiques 2015.
- Rulfo, J., *Pedro Páramo*. México: ed. Fondo de Cultura Económica, col. Popular 1977 [1.^a ed., 1955].
- , *Pedro Páramo*. Trad. de Roger Lescot (1959). París: ed. Gallimard 1980.
- Torres Monreal, F., «La traducción literaria (poesía y teatro)», en: Navarro Domínguez, F. (ed.), *Introducción a la teoría y práctica de la traducción (ámbito hispanofrancés)*. Barcelona: PPU, 2.^a ed. 2002, 161-187.
- Unamuno (De), M., «Don Bernardino y Doña Etelvina», *Cuentos*. Trad. de Raymond Lantier (1965). París: ed. Gallimard, col. Folio bilingue 2000 [1.^a ed., 1916].
- Vega Cernuda, M. Á., «Una mirada retrospectiva y escéptica a la teoría de la traducción», *Hieronymus Complutensis-El mundo de la traducción* 9-10 (2002-2003), 63-76.