

ISSN: 1579-9794

La ironía en la voz del ensayista en dos traducciones de *A Letter to a Young Poet*, de Virginia Woolf

The Irony in the Voice of the Essayist in Two Translations of Virginia Woolf's *A Letter to a Young Poet*

NATHALY BERNAL
nbernal@colmex.mx
El Colegio de México

Fecha de recepción: 22 de junio de 2019
Fecha de aceptación: 20 de febrero de 2020

Resumen: En este trabajo presento el análisis de dos traducciones al castellano de *A Letter to a Young Poet*, ensayo escrito por Virginia Woolf en 1932 y publicado dentro de la colección The Hogarth Letters. Las traducciones son de Leticia García y de Teresa Arijón, publicadas en 2008 y 2012 respectivamente, con el título *Carta a un joven poeta* en ambos casos. En un primer momento, contextualizo el texto original y las dos traducciones. Para esto, me sirvo de nociones que pertenecen a diferentes propuestas críticas y teóricas, como la caracterización del narrador ensayista, algunas figuras retóricas y de pensamiento de las cuales se sirve el narrador en este caso específico, como la ironía y la hipérbole, y el perfil del traductor. En un segundo momento, para abordar la comparación y el análisis, retomo algunas de las pautas propuestas por Antoine Berman, con su propuesta de la sistemática de la deformación. Concluyo, por una parte, que los textos traducidos presentan una homogenización general y, de manera particular, efectos de racionalización y empobrecimiento cualitativo; y, por otra, que valdría la pena proponer una retraducción del texto, en donde se tenga en cuenta una noción poco observada en el género ensayístico: la del narrador ensayista, con lo cual se podría recuperar el tono irónico, característico de este ensayo.

Palabras clave: Virginia Woolf, Traducción, Crítica de traducción, Ensayo, Sistemática de la deformación.

Abstract: In this paper I analyze two Spanish translations of *A Letter to a Young Poet*, essay written by Virginia Woolf in 1932, published in The Hogarth Letters series. The essay was translated by Leticia García and by Teresa Arijón, in 2008 and 2012 respectively, as *Carta a un joven poeta* in both cases. Firstly, I provide a context for the original text and the

translations. For this purpose, I draw on concepts that belong to different critical and theoretical proposals, such as the characterization of the narrative voice of the essay, some figures of speech like irony and hyperbole, and translator's profile. Secondly, in order to address the comparison and the analysis, I take into consideration some tenets by Berman, related to his proposal of the system of textual deformation. I conclude, on the one hand, that the translated texts have undergone a process of homogenization, and, to a lesser extent, processes of rationalization and qualitative impoverishment; on the other hand, that it is worth suggesting the need of retranslating this essay, so that the translator could observe an issue that has so far received little discussion: the notion of the narrative voice in the essay, whereby the ironic tone, which is characteristic of the original text, could be reestablished.

Keywords: Virginia Woolf, Translation, Translation criticism, Essay, System of textual deformation.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo analizo dos traducciones al castellano de *A Letter to a Young Poet*, ensayo escrito por Virginia Woolf en 1932, en el que se exponen apreciaciones y consejos sobre la poesía y la escritura contemporánea. Aunque este texto presenta características propias del género epistolar: «observaciones puntuales al destinatario, digresiones subjetivas [...], el estilo familiar» (Rico García, 2008, pág. 399), es, entre otras razones, por «la actitud subjetiva o el énfasis en el personalismo del ensayista, el carácter dialógico o el dialogismo que él establece con el lector a través del discurso, y la voluntad de estilo» (Urriago Benítez, 2007, pág. 143), la naturaleza reflexiva y por el tono –en este caso, irónico– por lo que se considera un ensayo.

En cuanto a la traducción al castellano, encuentro existen tres versiones hasta la fecha, todas publicadas bajo el título *Carta a un joven poeta*. Lo primero que llama la atención es que todas sean contemporáneas, así como que hayan pasado más de setenta años antes de poder acceder al texto en castellano, y exactamente setenta y seis hasta la primera traducción disponible para el público. La primera de ellas estuvo a cargo de Jenaro Talens en 2004, y se publicó como edición no venal de Visor Libros, destinada solamente para algunos allegados a la editorial. La segunda traducción fue realizada por Leticia García en 2008, y se publicó como parte de la serie Material de Lectura, de la Universidad Nacional Autónoma De México (UNAM). La más reciente es la traducción de Teresa Arijón, publicada en 2012 por la editorial argentina La Bestia Equilátera,

como parte de la colección *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Debido a que la primera traducción no está disponible para el público, para el presente análisis tengo en cuenta el texto original (The Hogarth Press, 1932); la traducción de Leticia García (Libros UNAM, 2008) y la de Teresa Arijón (La Bestia Equilátera, 2012), ediciones de donde tomo todos los ejemplos, con la respectiva identificación.

Sobre la limitada distribución de este texto y su traducción tardía, cabe señalar, en primer lugar, que la obra de Woolf que mayor difusión ha tenido es su narrativa de ficción, específicamente, sus novelas. Ahora bien, aunque su faceta como ensayista no es desconocida, uno de los problemas innegables es que Virginia Woolf, como comentara Leonard Woolf en la nota editorial de *The Death of the Moth and Other Essays*,

left behind her a considerable number of essays, sketches, and short stories, some unpublished and some previously published in newspapers; there are, indeed, enough to fill three or four volumes. Since then the short stories have been published in *A Haunted House*. (2019, párr. 2)

Como se señala en esta antología de ensayos, los cuentos fueron recopilados y publicados en su totalidad, mientras que los ensayos eran tan numerosos, algunos publicados «in *The Times Literary Supplement*, *The Nation*, the *New Statesman and Nation*, *Time and Tide*, the *New York Saturday Review*, *New Writing*» (*ibid.*), que no ha sido posible asir toda la obra, y mucho menos traducirla.

Por otra parte, *The Hogarth Letters*, colección en que se publicó este ensayo como libro independiente (1932), nunca tuvo gran popularidad¹; de hecho, no existen traducciones de la mayoría de los textos allí incluidos. *A Letter to a Young Poet* se publicaría el mismo año dentro de la colección *The Death of the Moth and Other Essays*; sin embargo, en *La muerte de la polilla y otros escritos* (Capitán Swing, 2010) no se incluyó el ensayo del que nos ocupamos, y, como señala Brusel Carrión en una reseña de dicha edición con respecto a la traducción al castellano de los ensayos de Woolf, «hasta ahora sólo resultaba fácilmente accesible una selección de artículos de *El lector común* editada por Lumen en 2009» (2011).

En este trabajo me propongo caracterizar las formas en las que se expresa la ironía en este ensayo de Woolf, para luego identificar las estrategias de traducción que emplean García y Arijón. Además, centro la atención en el tono del ensayo y la voz del narrador ensayista, para

¹ Espey (1986) comenta que «The Hogarth Letters» never fared particularly well, even in England. Here in America, Harcourt Brace took the first three, issuing them individually, and by March, 1932, had sold only 125 copies».

después analizar en qué medida las decisiones de traducción reproducen los efectos irónicos del texto original. Por tanto, la pregunta que guía esta investigación es con cuáles estrategias se expresa la ironía en el ensayo de Woolf y cómo se reflejan, si es el caso, en las dos traducciones al castellano.

1. METODOLOGÍA

Con el fin de consolidar un sistema apropiado para el análisis de *A Letter to a Young Poet* y sus traducciones, y presentar un panorama tan amplio como sea posible, retomo nociones que pertenecen a diferentes propuestas críticas y teóricas, como la caracterización del narrador ensayista y algunas figuras retóricas y de pensamiento de las cuales se sirve el narrador en este caso específico, como la ironía y la hipérbole.

De manera específica, me remito a Liliana Weinberg y a Carlos Piera, quienes han tratado el tema del ensayo, del narrador ensayista y de la responsabilidad ética del ensayista. Reviso el tema de la ironía desde la perspectiva retórica, con Beristáin; desde el ámbito de la pragmática, con Wilson y Bruzos, y desde el enfoque polifónico, con Bruzos y Ducrot. Finalmente, sigo algunas de las pautas que propone Antoine Berman para el análisis de traducciones. De este último teórico recupero las sugerencias de realizar lecturas preliminares y relecturas; de establecer el perfil de las traductoras (que incluya su proyecto, postura y horizonte de traducción); de seleccionar pasajes significativos y de analizarlos mediante la sistemática de la deformación.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. *La voz del narrador ensayista*

El ensayo, como afirma Liliana Weinberg en *Pensar el ensayo*, está en una constante

relación tanto con formas dotadas de una cierta especificidad artística y literaria (el poema en prosa o la prosa poética, por ejemplo) como con la familia de la prosa de ideas (tratado filosófico, discurso didáctico, etc.), o con otras formas pertenecientes a la prosa del mundo (pensemos, por ejemplo, en los ámbitos retórico, jurídico o político). Pero más aún, el ensayo entra en diálogo con otros géneros, como la narrativa, la poesía, el teatro. (2007, pág. 21)

No debe extrañar que, siendo un ejercicio de escritura en prosa con tales vínculos, acudamos a la noción del narrador. El ensayista se presenta a sí mismo y a su manera de observar el tema abordado en un momento y en un lugar específicos. En ese sentido, es desde el proceso de enunciación que el ensayista «se comporta como narrador intérprete autodiegético, que cuenta su propia historia y se encuentra en una posición más cercana al aspecto autobiográfico y confesional» (*ibid.*, pág. 44). No obstante, para que el ensayo dialogue con todos los géneros ya mencionados, el narrador también muda de voz y oscila «entre las posturas heterodiegética y homodiegética» (*ibid.*, pág. 45). En otras palabras,

el narrador-intérprete se volverá cronista del mundo, dejará hablar a las cosas, (...) dará también ingreso al «tú». (...) El ensayista despliega además un discurso ligado al orden cognoscitivo, emite juicios o expresa opiniones sobre el mundo. (...) Apela también al estilo indirecto libre para narrar lo que hacen los otros. Sus reflexiones se nutren de las propias narraciones y narrar se vuelve un modo de alimentar una interpretación del mundo. (*ibid.*)

Así pues, aun cuando el ensayista crea una ficción dentro de la cual un narrador dialoga sobre un determinado tema, al final esas palabras no se desligan de su propio ethos. En el ensayo, aun más, aunque «el yo del autor es un yo social», este «pone al alcance del narrador un saber que proviene de su formación intelectual, su experiencia, su competencia» (Beristáin, 1995, pág. 358).

Por su parte, Carlos Piera recuerda que el ensayo «se firma, dejando constancia del buen o mal ejercicio de la responsabilidad de un ciudadano o ciudadana» (1991, pág. 18). Todo lo que el autor sostenga en esas páginas será su responsabilidad. A esto se suma que los lectores de ensayo suelen identificar al narrador ensayista plenamente con el autor. En este caso particular, no es difícil asociar a Virginia Woolf con el narrador que construye en *A Letter to a Young Poet*, para charlar sobre poesía y escritura, aun más cuando la estructura epistolar le permite asumir una voz que no difiere tanto de la suya propia.

2.2. Ironía

Es importante señalar que, en este ensayo, el narrador se sirve de la ironía de manera constante, al punto de consolidarse como una característica de su tono, que constituye «otro modo de ver y de expresar el mundo, tal como el ensayo es un ejercicio subjetivo escrito desde determinado punto de vista y con base en una personal voluntad de estilo» (Urriago Benítez, 2007, pág. 149).

La ironía ha sido analizada desde diferentes enfoques, de los que cabe recordar el retórico, en el que Beristáin la define como una

figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria. (1995, pág. 271)

Más adelante, Beristáin le asigna otros nombres a la ironía, como el de *dissimulatio*, que consiste en que el emisor oculte «su verdadera opinión para que el receptor la adivine, por lo que juega durante un momento con el desconcierto o el malentendido, y el grado de evidencia semántica que permite la interpretación es menor» (*ibid.*, pág. 272). En el siguiente fragmento, por ejemplo, Woolf emplea categorías gramaticales diferentes para referirse a estos tipos de versos –un adjetivo y un sustantivo–, bajo la excusa de que no ha tenido una buena formación universitaria:

The lack of a sound university training has always made it impossible for me to distinguish between an iambic and a dactyl, and if this were not enough to condemn one for ever, the practice of prose has bred in me, as in most prose writers, a foolish jealousy, a righteous indignation –anyhow, an emotion which the critic should be without. (Woolf V. , 1932, pág. 7)

De igual forma, la figura de la ironía se relaciona con la *scomma*, que «es la ironía por disimulación, ingeniosa y delicada, de modo que no parece burla sino en serio» (Beristáin, 1995, pág. 273), y con la interrogación retórica (*ibid.*, pág. 278):

On the floor of your mind, then –is it not this that makes you a poet?– rhythm keeps up its perpetual beat. Sometimes it seems to die down to nothing; it lets you eat, sleep, talk like other people. (Woolf V. , 1932, pág. 11)

En el ámbito de la pragmática, Wilson ha propuesto dos formas de entender la ironía: en primer lugar como una *echoic allusion*, lo que implica que su fin es «expresar la actitud disociativa del hablante hacia un pensamiento o una declaración atribuidos tácitamente [...] con base en alguna discrepancia observada entre la forma en que estos representan el mundo y el estado de las cosas en realidad» (2006, pág. 1724, traducción propia). Y en segundo lugar como una forma de *pretence*, de donde se tiene que el hablante «no afirma, sino solo pretende afirmar [...] al mismo tiempo que espera que la audiencia entienda la pretensión y reconozca detrás de ella la actitud crítica o burlona» (*ibid.*). Asimismo, Bruzos ha propuesto que la ironía es «una transgresión ilocutiva manifiesta, cuyo reconocimiento fuerza al intérprete a no conformarse con el sentido literal del enunciado y a

emprender un proceso de interpretación o de reconstrucción del sentido irónico» (2005, pág. 30).

Finalmente, de acuerdo con el enfoque polifónico², se trata de una propiedad de la enunciación, que es «irónica cuando el locutor introduce en ella un punto de vista diferente del propio, del que se disocia y se burla implícitamente» (*ibid.*, pág. 41). Como parte de este último enfoque, Alberto Bruzos menciona la ironía estable o correctiva, que «ataca y se burla, es un arma argumentativa cuya ambigüedad es un mero artificio. El locutor confirma sólo en apariencia el punto de vista del enunciador, al que en realidad se opone y, además, ridiculiza» (*ibid.*, pág. 46).

En diversos fragmentos a lo largo del ensayo, es posible reconocer la ironía, tal como se entiende en estos dos campos de estudio. El narrador ensayista cita los fragmentos de la carta que ha *recibido* previamente, para confirmar lo que allí se dice «solo en apariencia», y el receptor de la carta debe emprender la recomposición del sentido irónico:

From certain phrases in your letter I gather that you think that poetry is in a parlous way, and that your case as a poet in this particular autumn of 1931 is a great deal harder than Shakespeare's, Dryden's, Pope's, or Tennyson's. In fact it is the hardest case that has ever been known. (Woolf V. , 1932, pág. 8)

2.3. Lectura y relectura

De acuerdo con Berman, lo primero que el crítico de traducciones debe hacer es «suspender cualquier juicio apresurado y embarcarse en la larga y paciente actividad de leer y releer las traducciones, sin tener presente el texto original» (1995, pág. 49, traducción propia). Con esto, según Berman, el crítico puede reconocer la posición de ese texto traducido en la cultura meta, y se puede formar una idea de cuáles partes del texto presentan más decisiones acertadas y desacertadas por parte del traductor. Una vez se forman estas impresiones, es momento de volver la mirada al original (*ibid.*, págs. 50-51).

La lectura del texto original también requiere que de momento se olviden las traducciones. Como se lee más de una vez, esta actividad se convierte en una anticipación del análisis, y es necesario sacarle provecho a cada lectura. Es importante fijarse en las mismas partes del texto que llamaron la atención en las traducciones, así como en el estilo del escritor,

² Para profundizar en el tema, remito a *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación* (Ducrot, El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación, 1984) y a *Logique, structure, énonciation* (Ducrot, 1989).

esto es, el léxico, la sintaxis y el ritmo del texto, entre otros (*ibid.*, págs. 53-55).

Para pasar a la etapa de confrontación, es necesario haber seleccionado algunos pasajes del texto, cuando la extensión no permita analizarlo por completo, como sucede con *A Letter to a Young Poet*. En estos casos, la recomendación de Berman es elegir las zonas de significación, «las partes en donde la obra se condense, se represente o se simbolice a sí misma» (*ibid.*, pág. 54, traducción propia).

2.4. Perfiles de las traductoras

Siguiendo a Berman, es importante preguntarse quiénes son los traductores y elaborar sus perfiles, pues es con base en estos que se pueden entender y juzgar sus decisiones (*ibid.*, pág. 57) –hasta cierto punto, agregaría yo–. Esto resulta lógico, ya que, de acuerdo con dicho autor, no se puede calificar una traducción teniendo en cuenta la concepción del crítico, sino la del propio traductor. De manera específica, Berman agrupa en tres categorías los elementos que sería ideal conocer de cada traductor: la postura, el proyecto y el horizonte.

Por una parte, Berman define la postura como la relación del traductor con su práctica traductora, por cuanto esta incluye los propósitos, las formas de acción, las concepciones y las percepciones sobre la traducción, la escritura, la literatura y las lenguas. Por otra parte, el proyecto se concibe como los criterios que establecen cómo se traduce –el modo y el estilo– y los propósitos que se quieren lograr con la traducción. Por último, el horizonte abarca los parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que determinan la manera de actuar y de pensar del traductor, todo lo cual puede identificarse en las traducciones, en caso de que estas no contengan paratextos y los traductores no hayan dejado registro de las reflexiones sobre su práctica (*ibid.*, págs. 58-63).

En el caso del que me ocupo, ninguna de las traductoras incluye paratextos en sus traducciones, por lo que no hay información disponible sobre sus decisiones ni sobre la concepción del proyecto en el que trabajaron. Así pues, la construcción de sus perfiles se basa en la información que se puede deducir de sus traducciones, la que obtuve de una entrevista, en el caso de Leticia García, y la que está disponible en páginas web, en el caso de Teresa Arijón.

2.4.1. Leticia García

Leticia García es una traductora literaria mexicana, con aproximadamente treinta años de experiencia en traducción y en formación

de traductores. Traduce del inglés al castellano, ha publicado dieciséis libros traducidos y es organizadora del Encuentro Internacional de Traductores Literarios, que se realiza en Ciudad de México desde 1991. García ha dedicado gran parte de su práctica traductora al ensayo, y señala que, si bien su formación inicial es en Letras, su formación como traductora ha sido práctica.

García comenta que su principal propósito al traducir consiste en darle al autor una voz en castellano. El lector debe sentir que lee esa voz –y no la del traductor– sin que el idioma original se transparente. Asimismo, compara la traducción con la música, pues señala que el principio y el final de un escrito, así como los primeros y últimos compases de una pieza musical, son especialmente importantes en relación con el lector y con el oyente. Es ahí donde se decide el valor de las obras. Por último, García señala que las mayores dificultades que presenta la traducción de este ensayo de Woolf se presenta en los poemas, en las onomatopeyas y en la conservación del tono (L. García, comunicación personal, 21 de febrero de 2019).

Con todo, vale la pena observar su traducción, para llegar a ciertas conclusiones con respecto a sus propósitos y a sus formas de acción. Cabe resaltar el hecho de que aun cuando la traducción iba a ser publicada como parte de la colección Material de Lectura, que no se distribuye por fuera de México, García no recurriera a lenguaje más localizado. Llama la atención también el tratamiento que le da a los poemas que cita Woolf dentro de su ensayo. García los traduce dentro del texto, y con esto deja ver que prima su compromiso con el lector de la traducción. Por más de que Woolf critique los poemas en inglés, lo importante aquí es que el texto sea accesible y claro para un lector no bilingüe.

2.4.2. Teresa Arijón

Nacida en 1960 en Buenos Aires, Arijón se ha dedicado a la traducción, a la edición y a la escritura. Traduce del portugués y del inglés al castellano, y si bien no me fue posible encontrar información sobre su manera de entender la práctica traductora, Arijón sí ha reflexionado sobre su obra propia, que considero válido extrapolar hacia sus traducciones, en cuanto estas también forman parte de la escritura personal, como bien hacía en señalar James Hoggard³.

³ Escritor estadounidense y traductor de literatura latinoamericana al inglés. Para profundizar más en este tema, véase su ensayo «La atracción del otro», publicado en *Voces en off: Traducción y literatura latinoamericana* (Balderston y Schwartz, 2018, págs.107-113).

Para referirse a su escritura, Arijón usa expresiones como «imposibilidad», «descubrimiento» y «visibilización de lo invisible», lo que resulta familiar a la hora de hablar de traducción⁴. Se puede colegir que su práctica traductora consiste en lo mismo: descubrir la forma en que se puede expresar algo en otro idioma, que si no imposible, sí de innegable dificultad.

Por último, de su traducción de *A Letter to a Young Poet*, también se puede llegar a ciertas conclusiones. Por una parte, aunque sabía que traducía para una editorial argentina, en el texto no hay muchos argentinismos: sus elecciones lingüísticas parecen estar destinadas a un público hispanoamericano. Por citar un ejemplo, Arijón traduce *charwoman* como «fregona», que según las muestras recogidas en el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), se emplea el 87 y el 43 % de las veces en España y en Argentina, respectivamente, aunque el significado no deja de ser transparente.

También es importante señalar la decisión con respecto a la traducción de los poemas citados en el ensayo. Arijón es la única que deja los poemas en inglés, a pesar de que en ninguna parte del texto los identifica o se refiere a sus autores. Parece que respeta, así, el hecho de que los comentarios de Woolf son una glosa de esos poemas, y opta por traducirlos en notas al pie, a renglón seguido. De allí se deriva que las concepciones de Arijón sobre la traducción están más orientadas hacia una idea de fidelidad con el autor y con el texto original que con el lector, y de ahí que su forma de acción sea tal.

2.5. Sistémica de la deformación

En varios de sus trabajos, Berman expone su propuesta de analítica de traducciones, la cual denomina con el mismo título de esta sección. Según este autor, toda traducción deforma el texto original, no porque el traductor tenga la intención de hacerlo o no tenga los conocimientos de las lenguas con las que trabaja, sino porque es parte intrínseca de esta actividad (1999, pág. 1; 2012, pág. 240). En estos textos se plantea que, quizá por la concepción de que la traducción de prosa le permite al traductor tomarse más libertades, este tipo de textos es el que menos ha sido blanco de los análisis y la crítica de traducción.

Berman afirma que las tendencias deformantes «conforman un todo sistemático, cuyo fin es la destrucción, no menos sistemática, de la letra de los originales, solo en beneficio del “sentido” y de la “bella forma”» (1999, pág.

⁴ En cierta nota sobre algunos poemas suyos, Arijón escribía: «No sé si hablé del proceso de escritura, que es un *cómo*. Y es que no sé cómo hablar de eso» (Teresa Arijón, 2017).

2). Esto porque, para este autor, la esencia de la prosa está en rechazar estas dos nociones: la prosa puede expresar lo que sea por medio de los recursos que poseen las propias lenguas (*ibid.*). Berman propone que una traducción puede analizarse por medio de trece tendencias deformantes: racionalización, clarificación, alargamiento, ennoblecimiento y vulgarización, empobrecimiento cualitativo, empobrecimiento cuantitativo, homogeneización, destrucción de los ritmos, destrucción de las redes de significantes subyacentes, destrucción de los sistematismos textuales, destrucción o exotización de las redes lingüísticas vernáculas, destrucción de las locuciones e idiotismos y supresión de las superposiciones de lenguas (*ibid.*, pág. 3). En este trabajo me centraré en tres de ellas, pues son las que prevalecen en las dos traducciones estudiadas, y en dos más, que aparecen con menor frecuencia y relevancia.

3. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

3.1. Racionalización

Para Berman, esta tendencia «afecta principalmente a las estructuras sintácticas del original, así como a la puntuación, [...] recompone las frases y las secuencias de frases para acomodarlas según una idea de orden de un discurso», con lo cual «lleva violentamente la arborescencia del original a la linealidad» (1999, pág. 3). La traducción de Arijón de la primera frase del ejemplo 1 da cuenta de este fenómeno (véase Tabla 1). En el original, Woolf manipula el orden de la frase y presenta lo que el poeta siente como un inciso. El hecho de que esto se presente como información adicional provee una pista para leer el juego que Woolf propone con las suposiciones durante todo el ensayo –solo puede suponer que esto es lo que el poeta siente–, lo cual conserva García con su traducción literal, pero no Arijón. Esta última recurre a la subordinación y a la normalización y hace que el texto se presente de manera lineal.

De manera contraria sucede en la mitad y al final del mismo ejemplo, cuando ambas traductoras deciden emplear puntuación que no está en el original, con el objetivo de hacer que el discurso sea claro y ordenado. En medio de la pregunta, ambas traducciones aíslan la voz del narrador ensayista, que literalmente se pregunta algo a sí misma. Con esta decisión no solo se pierde la riqueza de la continuidad del discurso de quien reflexiona, el fluir de la consciencia –tan característico en la obra de Woolf–, sino también la fluidez, en lugar de presentarse más ordenado.

<p>Poetry, he feels, will be improved by the actual, the colloquial. But though I honour him for the attempt, I doubt that it is wholly successful. I feel a jar. I feel a shock. I feel as if I had stubbed my toe on the corner of the wardrobe. Am I then, I go on to ask, shocked, prudishly and conventionally, by the words themselves? I think not. The shock is literally a shock.</p>	<p>La poesía, él siente, se verá mejorada por lo real, por lo coloquial. Pero aunque lo respeto por este intento, dudo que sea completamente exitoso. Siento una molestia. Siento un impacto. Siento como si hubiera golpeado mi dedo pulgar del pie con la esquina del armario. Luego entonces, ¿estoy –me pregunto– impresionada, puntillosa y convencionalmente, por las propias palabras? Pienso que no. La impresión es literalmente un impacto.</p>	<p>El poeta siente que la poesía mejorará con lo real, con lo coloquial. Pero, si bien encomio su intento, dudo de que sea plenamente exitoso. Siento un chirrido. Siento un impacto. Siento como si me hubiera golpeado el dedo del pie contra la pata del ropero. ¿Entonces –me avengo a preguntar– he sido impactada, de una manera por completo remilgada y convencional, por las palabras mismas? Creo que no. El impacto es, literalmente, un impacto.</p>
Woolf, pág. 14	García, pág. 14-15	Arijón, págs. 230-231

Tabla 1: ejemplo 1

En el ejemplo de la Tabla 2, la recomposición del discurso podría acarrear problemas de interpretación para los lectores del texto meta. Woolf usa un verbo que no figura en los diccionarios de inglés, *necrophilize*, para referirse a la añoranza del pasado –de los escritores, de la literatura, de las artes–, lo cual lleva a que las personas piensen que ya no tiene sentido dedicarse a tales oficios. Es quizá el uso de este neologismo lo que le permite a Woolf acuñarlo con ese significado particular. García decide conservar «necrofilizar», construcción que tampoco está recogida por los diccionarios en lengua castellana, con la cual puede mantener el mismo significado. Sin embargo, Arijón opta por normalizar su traducción, al emplear el sustantivo «necrofilia», que sí aparece en los diccionarios de lengua castellana.

Al final de este mismo ejemplo, la ensayista dice que cree recordar el nombre de este anciano, que ha olvidado desde el principio del ensayo. La manera en la que se presenta esta frase también recuerda el discurso oral. Esto se conserva con la sintaxis que emplea García, mas no con la de Arijón, quien recurre de nuevo a los incisos, esta vez por medio de paréntesis. Así, ordena el discurso, a pesar de que con esto lo hace más lineal.

And if ever the temptation to necrophilize comes over you, be warned by the fate of that old gentleman whose name I forget, but I think that it was Peabody.	Y si en algún momento le llega la tentación de necrofilizar , esté prevenido por el destino de ese viejo caballero cuyo nombre se me olvida, pero creo que era Peabody.	Y si alguna vez le sobreviene la tentación de la necrofilia , tome como advertencia el destino de aquel viejo caballero cuyo nombre he olvidado (pero creo que era Peabody).
Woolf, pág. 28	García, pág. 26	Arijón, pág. 241

Tabla 2: ejemplo 2

3.2. Empobrecimiento cualitativo

Según Berman, esta tendencia «remite al remplazo de términos, expresiones, giros, etc., del original por términos, expresiones, giros que no tienen ni su riqueza sonora ni su riqueza significativa o –mejor aún– icónica» (*ibid.*, pág. 5). En un pasaje con una fuerte carga irónica al principio del texto, la ensayista compara el ingenio del joven poeta con una gotera en el techo, para lo cual emplea la expresión *splash, splash, splash into the soap dish*. En las dos traducciones se observa un esfuerzo por conservar las características de la expresión, pero las elecciones exhiben una menor riqueza sonora e icónica.

Lo primero que llama la atención es que ambas deciden traducir *soap* como «sopa». Por una parte, parece la traducción de falsos cognados; por otra, las relaciones que se pueden establecer con el lugar en el que cae una gotera son significativas. No es lo mismo que haya una gotera en el comedor principal que en el baño o en la cocina, en donde sí podría haber recipientes para el jabón. En el caso de García, esta decisión parece responder a la rima con el sonido «opa, opa, opa», que de cualquier forma no es una onomatopeya en castellano para la caída de una gota. En el caso de Arijón, esto no guarda relación con su traducción, que sí recurre a la onomatopeya «clap, clap, clap».

Hacia el final de este fragmento, la ensayista mezcla diversos temas triviales e incluso recuerda un consejo que daba su tía con respecto a los gatos siameses. Si bien el consejo está entre paréntesis en el original –hay consciencia de la digresión–, la ensayista sigue jugando con el lenguaje y emplea *howl* para referirse a la voz del gato, en lugar de *meow*, que sí representa la voz de este animal en inglés. Ambas traductoras normalizan el discurso al optar por «si maúllan» (García), y «si maúllan demasiado» (Arijón).

<p>(...) I doubt, too, that posterity, unless it is much quicker in the wit that I expect, could follow the line of your thought from the roof which leaks ("splash, splash, splash into the soap dish") past Mrs. Gape, the charwoman, whose retort to the greengrocer gives me the keenest pleasure, via Miss Curtis and her odd confidence on the steps of the omnibus; to Siamese cats ("Wrap their noses in an old stocking my Aunt says if they howl");</p>	<p>(...) también dudo que la posteridad, a menos que sea mucho más sagaz de lo que supongo, pueda seguir su línea de pensamiento desde el techo que gotea ("opa, opa, opa, al plato de sopa") pasando por la señora Gape, la sirvienta, cuya retahíla al vendedor de fruta me deleitó enormemente, vía la señorita Curtis y su extraña confesión en los escalones del autobús; hasta los gatos siameses ("Envuélveles la nariz en un calcetín viejo [dice mi tía] si maúllan");</p>	<p>(...) también dudo de que la posteridad, salvo que sea mucho más ingeniosa de lo que espero, pueda seguir su línea de pensamiento desde la gotera del techo ("clap, clap, clap en la fuente de la sopa"), pasando por la señora Gape, la fregona –cuya réplica al verdulero me produce el más intenso placer–, vía la señorita Curtis y su extraña confidencia en los escalones del ómnibus... a los gatos siameses ("Mi tía dice que hay que envolverles el hocico en una media vieja si maúllan demasiado")</p>
Woolf, pág. 6	García, pág. 8	Arijón, pág. 224

Tabla 3: ejemplo 3

En esta última parte también hay racionalización, por cuanto ambas traductoras alteran la sintaxis del original. García conserva el orden de la oración, pero usa corchetes para apartar «dice mi tía» de la frase principal. Arijón, más radical, reorganiza y normaliza la oración, y recurre a estructuras subordinadas: «mi tía dice *que...*». Todas estas decisiones disminuyen los efectos irónicos del texto y modifican el tono en la voz del narrador ensayista, en un pasaje en donde el humor es evidente en los temas y en los contrastes.

3.3. Homogeneización

Berman explica que esta tendencia estriba en la unificación de «todos los aspectos del tejido del original cuando este es originariamente heterogéneo [...] y pertenece al orden de lo diverso, e incluso, de lo dispar», y añade que «reúne la mayor parte de las tendencias del sistema de deformación» (*ibid.*, págs. 6-7). De estas características, se puede deducir que la homogeneización no es categórica en cada ejemplo, sino que su efecto es acumulativo y da como resultado un texto más plano que el original.

En el ejemplo de la Tabla 4, la ensayista le pide al poeta que se respete a sí mismo y que no se dedique a asaltar ancianas, disfrazado de Guy Fawkes. «Disfrazarse» es la traducción que elige García, la cual conserva los matices del original, dado que la palabra guarda relación con la simulación y el uso de máscaras. Arijón opta por «vestirse como», que resta matices a la frase. En ese mismo párrafo, la ensayista incluye información cultural y aclara cómo las amenaza y aquello que les pide cuando las asalta. En la traducción de García estos elementos no aparecen, pues solo menciona una amenaza y la exigencia de «unas monedas», con lo cual el discurso pierde detalles. La traducción de Arijón, que hasta el momento ha *exhibido* con más fuerza los efectos de las tendencias deformantes, conserva en esta ocasión los detalles: la amenaza es de muerte y las monedas son de medio penique.

(...) for which reason please treat yourself with respect and think twice before you dress up as Guy Fawkes and spring out upon timid old ladies at street corners, threatening death and demanding twopence-halfpenny.	(...) por lo que haga el favor de tratarse con respeto y pensarlo dos veces antes de disfrazarse de Guy Fawkes y saltar ante las tímidas ancianas en las esquinas amenazándolas y exigiendo unas monedas.	(...) razón por la cual le ruego que se respete y lo piense dos veces antes de vestirse como Guy Fawkes y saltar sobre las ancianas tímidas en las esquinas, amenazando con matarlas y exigiéndoles dos monedas de medio penique.
Woolf, pág. 10	García, pág. 11	Arijón, pág. 227

Tabla 4: ejemplo 4

En el ejemplo de la Tabla 5 se puede observar que las traductoras continúan en la misma línea del ejemplo 4. Mientras la traducción de García omite elementos, Arijón los conserva y da precisión a las descripciones. Llama la atención la traducción de *wife*, pues Arijón opta por «esposa», pero García elige «señora», que en castellano es una manera genérica de llamar a una mujer, sin que sea necesariamente la cónyuge de alguien. Por último, la traducción literal de *ferocity* como «ferocidad» es un acierto (Arijón), pues agrega precisión a la expresión, más que una indeterminada «intensidad» (García).

(...) your pen sticks upright by the nib in the carpet. If there were a cat to swing or a wife to	(...) la pluma clavada en el tapete. Si hubiera un gato que colgar o una señora que asesinar,	(...) su pluma está clavada, de punta , en la alfombra. Su hubiera un gato para revolear o una
---	--	---

murder now would be the time. So at least I infer from the ferocity of your expression.	éste sería el momento. Esto es lo que infiero de la intensidad de su expresión.	esposa que asesinar, este sería el momento indicado. O al menos eso infiero, dada la ferocidad de su expresión.
Woolf, pág. 11	García, pág. 12	Arijón, pág. 228

Tabla 5: ejemplo 5

Sucede algo similar en el ejemplo de la Tabla 6. En estos fragmentos, la ironía es clave para comprender la burla detrás de los argumentos que emplea la ensayista. Como ya mencioné antes, las hipérbolas son uno de los mecanismos por medio de los cuales la ironía se expresa en este ensayo, y estas se ven alteradas en las traducciones. En este ejemplo, la ensayista habla de una «extrema dificultad» a la hora de escribir poesía, que es la traducción literal por la que opta Arijón, mientras que García la cambia por una «enorme dificultad».

Asimismo, la ensayista usa el verbo *floor* para describir cómo se sentiría si tuviera que hablar de los poemas que está criticando. Ambas traducciones pierden los matices de sorpresa y aturdimiento, en tanto optan por «estar derrotada» (García) y «me resulta imposible» (Arijón).

Hence I suppose the extreme difficulty of these poems —and I have to confess that it would floor me completely to say from one reading or even from two or three what these poems mean.	Por lo tanto, puedo imaginar la enorme dificultad de estos poemas —y tengo que confesar que estaría totalmente derrotada si quisiera decir, a partir de una sola lectura, ni siquiera de dos o tres, lo que significan estos poemas.	De allí proviene, supongo, la extrema dificultad de estos poemas; debo confesar que me resultaría imposible decir, a partir de una primera lectura o incluso de dos o tres lecturas consecutivas, qué significan estos poemas.
Woolf, pág. 18	García, pág. 18	Arijón, pág. 234

Tabla 6: ejemplo 6

3.4. Clarificación y alargamiento

Estas dos tendencias se pueden también identificar en las traducciones estudiadas, aunque se presentan con menor frecuencia y, por tanto, son menos relevantes que las analizadas anteriormente. Según Berman, la primera de estas tendencias es «un corolario de la racionalización pero que concierne, más particularmente, al nivel de

"claridad" sensible de las palabras o de su sentido» (*ibid.*, pág. 4); y la segunda, el alargamiento, es una consecuencia de esta. Aunque la clarificación, según el mismo autor, es «inherente a la traducción, en la medida en que *todo* acto de traducción explícita» (*ibid.*), el problema consiste en que el traductor revela aquello que originalmente estaba dispuesto para que permaneciera implícito (*ibid.*).

Algunas formas en que se manifiesta esta tendencia son «el pasaje de la polisemia a la monosemia [...], la traducción parafraseante o explicativa» (*ibid.*). En el ejemplo de la Tabla 7, García sigue el original de manera literal –conserva incluso la puntuación del inglés–, mientras que Arijón parafrasea *nonsensically enough* como «presas de la insensatez más extrema». Con esta estrategia no solo emplea muchas más palabras (alargamiento), sino que además explicita y añade contenido al original. En el ejemplo de la Tabla 8, el efecto de alargamiento resulta evidente a simple vista: el segmento enfatizado dobla su tamaño en las traducciones, sobre todo en la de García, quien añade que el hombre está «a punto de» ahogarse, e información sobre el lugar (en el mar).

(...) nobody can teach us; nobody can coerce us; we say what we mean; we have the whole of life for our province. We are the creators, we are the explorers... So we run on –nonsensically enough, I must admit.	(...) nadie nos puede enseñar; nadie nos puede obligar; decimos lo que queremos; la vida entera está a nuestra disposición. Somos los creadores, somos los exploradores... Y así seguimos –debo admitir que de manera absurda.	(...) nadie puede enseñarnos nada; nadie puede obligarnos; decimos lo que queremos decir; la vida misma es nuestro territorio. Somos los creadores, somos los exploradores... Y así seguimos, presas de la insensatez más extrema, debo admitirlo.
Woolf, pág. 8	García, pág. 9	Arijón, pág. 225

Tabla 7: ejemplo 7

The poet clings to his one word, his only word, as a drowning man to a spar.	El poeta se aferra a su palabra, a su única palabra, como un hombre a punto de ahogarse se ase a un tronco en el mar.	El poeta se aferra a su única palabra, a su sola palabra, como un hombre que se ahoga se aferra a una tabla.
Woolf, pág. 25	García, pág. 23	Arijón, pág. 239

Tabla 8: ejemplo 8

Hasta aquí, si bien el significado se ha transmitido en todos los ejemplos de traducción señalados, lo que se ha visto más afectado es el tono del ensayo, como evidencian los ejemplos afectados por las tendencias de racionalización, empobrecimiento cualitativo y homogeneización. La voz que se puede reconstruir al leer estas traducciones ha cambiado en gran medida, si se compara con la voz del narrador ensayista que crea Woolf. Estas pérdidas, que en ocasiones son ligeras, como sucede con los fragmentos en que se han efectuado clarificaciones y alargamientos, se van acumulando durante el texto y hacen que el humor y la ironía se experimenten de maneras diferentes para el lector de los textos en castellano.

Cabe pensar en dos posibilidades: que las traductoras no hayan leído el texto original como irónico o que, al traducir, hayan optado por conservar la misma puntuación, expresiones y construcciones verbales similares, quizá en un intento de fidelidad. Sin embargo, habría que considerar si los mecanismos por medio de los cuales se expresa la ironía funcionan de igual manera en inglés y en castellano. Si esto no resulta ser así, quizá la traducción debería optar por sacrificar una equivalencia textual, en aras de conservar el tono del original y los efectos irónicos.

Con respecto a dichos mecanismos, Chakhachiro advierte que

los hablantes y los escritores las violan [las reglas del idioma] a menudo con diversos fines. Teniendo esto en cuenta y las infinitas posibilidades para infringirlas, es necesario considerar las violaciones que muy probablemente suceden en la escritura de comentarios irónicos, las cuales surgen gracias a mecanismos estilísticos con propósitos retóricos específicos en un tipo de texto determinado. (2009, pág. 43, traducción propia)

De lo que se tiene que la manipulación lingüística no solo es aceptable cuando se trata de traducir la ironía, sino incluso conveniente. Si se tiene en cuenta la responsabilidad ética a la hora de traducir la voz del narrador ensayista, y lo que implicaría un cambio en su naturaleza, entonces los objetivos de la traducción deberían involucrar la conservación del tono irónico, o incluso el desarrollo de «una competencia bilingüe

sistemática para la recepción y producción de ironía [...], a fin de realizar elecciones adecuadas en relación con las estrategias apropiadas de traducción de la manipulación lingüística, inherente a los textos irónicos» (*ibid.*, pág. 47, traducción propia).

CONCLUSIONES

La ironía, que puede analizarse desde diferentes perspectivas y campos de estudio, es esencial a la hora de construir el tono ensayístico de *A Letter to a Young Poet* y, por tanto, de leer este ensayo y de traducirlo. Sin embargo, de acuerdo con el análisis comparativo realizado en este trabajo, es posible afirmar que las versiones disponibles en castellano no han prestado atención a este aspecto del texto. Solo permanecen algunas hipéboles y algunos contrastes semánticos, pues a lo largo del ensayo se contraponen temas y expresiones formales con otros triviales y aparentemente desvinculados.

He seguido las pautas de la analítica de traducción que propone Antoine Berman, para establecer si las dos traducciones aquí analizadas reproducen estos efectos irónicos. Este proceso consistió en la lectura y la relectura del original y de las traducciones, la configuración de los perfiles de las traductoras, la elección de los fragmentos que serían comparados y, finalmente, la etapa de confrontación.

Sin embargo, al limitar el análisis a ciertos ejemplos concretos –dada la extensión de los textos estudiados–, solo puedo afirmar que en el texto se presentan los efectos de cinco de las tendencias deformantes propuestas por Berman, aunque las últimas dos con menor fuerza. La *racionalización* es evidente cuando las traductoras optan –en diversas ocasiones– por la reestructuración de las frases, la normalización de la sintaxis y de la puntuación; el *empobrecimiento cualitativo* ha implicado que se pierda la riqueza sonora e icónica de algunas expresiones del original; la *clarificación* y el *alargamiento*, sobre todo ejercidas por medio de paráfrasis, han hecho que se efectúen cambios en el ritmo original y que las frases se expandan.

La última de estas tendencias, la *homogeneización*, es de gran importancia para este trabajo, pues el efecto de uniformidad implica la pérdida de la ironía y el humor con el que se desarrolla el argumento del ensayo. Además, como afirma Berman, esta es la suma de la mayoría de las tendencias de su propuesta. Es por esto que el efecto que se genera es aun más significativo, pues, aunque no puede localizarse fácilmente en fragmentos específicos, la llaneza de las frases se acumula y se potencia a lo largo del texto.

Una de las limitaciones de este estudio es que no se indagó si el empleo de los mecanismos por los cuales se expresa la ironía en el ensayo original sería igualmente pertinente en castellano. En una investigación próxima, valdría la pena profundizar sobre los mecanismos por los que se expresa la ironía en diferentes lenguas y, de manera más específica, qué lugar ocupa en la configuración del tono ensayístico.

Con estas consideraciones, sería valioso el ejercicio de pensar una retraducción de *A Letter to a Young Poet*, en un estado de apertura a las rupturas del lenguaje y a las manipulaciones lingüísticas que pudieran tener lugar. Una retraducción que preste tanta atención al narrador ensayista y al tono del ensayo, como se presta a las cuestiones lingüísticas, podría constituir un texto con características más similares a las del ensayo original, al que se pueda poner la firma de Woolf con más certeza.

Por último, teniendo en cuenta la escasa reflexión que se ha realizado sobre la traducción del género y del tono ensayísticos desde los estudios de la traducción, surge la necesidad de propiciar los espacios de conversación al respecto. Con este estudio inicial me interesa entablar este diálogo, pues dada la canonicidad de este ensayo –Woolf fue una ensayista consagrada, aunque se la reconozca más por su prosa de ficción–, considero que los temas aquí explorados pueden formar parte de los factores a tomarse en cuenta a la hora de traducir este género.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balderston, D. y Schwartz, M. (Eds.). (2018). *Voces en off: Traducción y literatura latinoamericana*. (M. Ravassa y M. Posada, Trads.) Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Berman, A. (1995). *Toward a Translation Criticism: John Donne* (Vol. 6). Kent: Kent State University Press.
- Berman, A. (1999). *L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation* [La analítica de la traducción y la sistemática de la deformación]. En *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (J. Fidalgo, Trad., págs. 49-68). París: Seuil.
- Berman, A. (2012). *Translation and the Trials of the Foreign*. En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (págs. 240-253). Nueva York: Routledge.

- Brusel Carrión, T. (2011). Virginia Woolf, La muerte de la polilla y otros escritos, traducción de Lúisa Moreno Llorca, Capitán Swing, Madrid, 2010, 272 pp. ISBN 978-84-938327-1-1. (The Death of the Moth and Other Essays, 1942). La torre del Virrey, 1-8. Obtenido de La Torre del Virrey: <http://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2016/06/355.pdf>
- Bruzos, M. A. (2005). B Análisis de la enunciación irónica: del tropo a la polifonía. Pragmalingüística, (13), 25-49.
- Chakhachiro, R. (2009). Analysing Irony for Translation. Meta, 1(54), 32-48.
- Ducrot, O. (1984). El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O. (1989). Logique, structure, énonciation. París: Les Éditions de Minuit.
- Espey, J. (6 de April de 1986). The Hogarth Letters: introduction by Hermione Lee (University of Georgia: 20; 349 pp.). Obtenido de Los Angeles Times: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-04-06-bk-24974-story.html>
- Piera, C. (1991). La conveniencia de la prosa. Revista de Occidente, (116), 13-24.
- Real Academia Española. (28 de noviembre de 2019). Obtenido de Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual.: <http://www.rae.es>
- Rico García, J. M. (2008). La epístola poética como cauce de las ideas literarias. En B. López Bueno (Dir.), La poesía del Siglo de Oro (págs. 395-423). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Teresa Arijón. (2017). Obtenido de op. cit. Revista-blog de poesía argentina, hispanoamericana y traducida: <http://www.opcitpoesia.com/?p=4024>
- Urriago Benítez, H. (2007). El signo del centauro: Variaciones sobre el discurso ensayístico de Baldomero Sanín Cano. Cali: Universidad del Valle.
- Weinberg, L. (2007). Pensar el ensayo. Siglo XXI.
- Wilson, D. (2006). The Pragmatics of Verbal Irony. Lingua, 116, 1722-1743.
- Woolf, L. (2019). Editorial Note. En V. Woolf, The Death of the Moth and Other Essays. Heritage Books.
- Woolf, V. (1932). A Letter to a Young Poet. Londres: The Hogarth Press.

Woolf, V. (1932). *A Letter to a Young Poet*. Londres: The Hogarth Press.

Woolf, V. (2008). *Carta a un joven poeta*. (L. García, Trad.) México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Woolf, V. (2012). *La muerte de la polilla y otros ensayos* (T. Arijón, Trad.) Buenos Aires: La Bestia Equilátera.