

# INTERPRETACIÓN DEL TEXTO ORIGINAL EN LA TRADUCCIÓN LITERARIA ("MODERATO CANTABILE" DE MARGUERITE DURAS)

Rosario García López

Universidad de Las Palmas de G.C.

Facilitar la comunicación a través de textos escritos, ya sea para su análisis o para su traducción, supone para el analista o para el traductor un proceso de doble lectura. La que Newmark llama lectura general, constituye el contacto inicial del lector con el texto y, según el mismo autor, tiene como objetivo la captación del "dire" del autor; es lo que Gouadec denomina etapa de la comprensión del contenido material del texto y Danica Seleskovitch y Marianne Lederer lectura "lingüística" o percepción general de "la parte material del sentido" y cuyo desarrollo es inconsciente.

Esta fase es eminentemente lingüística y por lo tanto son principalmente de ese orden los conocimientos que se requieren por parte del lector o del traductor: en definitiva se trata durante la misma de ver "qué dice" el texto.

De signo opuesto es la segunda lectura que Newmark define como detallada, y que busca la intención del texto; Gouadec incide en esta idea al hablar, refiriéndose al mismo hecho, de "activité d'interprétation." En cuanto a Seleskovitch y Lederer, la definen como "interpretativa" puesto que supone un esfuerzo consciente de comprensión en cuyo transcurso se produce la síntesis inmediata entre los elementos sensibles del texto (las palabras) y los elementos cognitivos del lector que son únicamente de orden extralingüístico (cito casi literalmente).

Estos conceptos forman parte de la denominada Teoría Interpretativa, que nace en la Universidad de París III en torno a la figura de Danica Seleskovitch. Para su formulación se parte de la experiencia de dicha investigadora y de los estudios científicos sobre psicología y mecanismos de la memoria debidos a Piaget y Barbizet respectivamente. Según estos autores, ningún conocimiento se debe a una simple percepción, a un mero registro mecánico de datos exteriores, sino que la actividad intelectual del ser pensante interviene en todo momento, aun de forma inconsciente, en la organización y estructuración de lo observado o de la información recibida; es decir, el individuo, a través de una serie de procesos mentales, *interpreta* en el momento en el que ante él se presentan, todos los estímulos que recibe del exterior.

Por otra parte, según las experiencias llevadas a cabo por Barbizet, parece probada la existencia en el cerebro de una zona en la que se localizan las experiencias sensoriales y relacionales necesarias para construir un discurso con sentido, diferente a la que recoge los meros conocimientos lingüísticos. En *La prise de conscience*, Piaget escribe:

“...toute perception s’accompagne toujours d’une interprétation...c’est cette interprétation (c’est-à-dire la conceptualisation d’une forme quelconque, verbale ou imagée) qui permet d’intégrer la perception et qui, dans notre perspective, constitue sa prise de conscience: sans elle, en effet, la perception quoique consciente à un degré “élémentaire” demeure évanescence...”.

De forma sintética podría decirse que la teoría interpretativa parte de los siguientes postulados: las palabras sólo tienen valor consideradas como el instrumento para la comunicación, y es dentro de ésta donde pierden su polisemia y las frases su ambigüedad.

No se traducen lenguas sino ideas, por lo tanto todo lo expresado en una lengua es susceptible de ser expresado en cualquier otra lengua y medio cultural

A la comprensión del contenido lingüístico del texto sigue una operación interpretativa que ya no se sitúa en el plano de la lengua sino en el del discurso y que es de orden extralingüístico; ahora no es el lenguaje el factor dominante sino los elementos cognoscitivos que sobre el tema y en general posee el lector. Estos conocimientos son independientes del “dire” y del “vouloir dire” del autor porque se han ido formando a lo largo de la existencia de aquél, a través de múltiples percepciones de todo tipo y que son diferentemente “registradas” por cada individuo: el concepto de mar será diferente en un mediterráneo que en un habitante de la costa cantábrica, de la misma manera que el concepto de lluvia resultará distinto para un africano del que, por ejemplo, pueda tener un colombiano. Se deduce pues, que los puntos de vista variarán según los conocimientos empíricos y racionales de cada individuo.

Esta exégesis permite la aprehensión del sentido que es “la rencontre dans l’esprit de la formulation linguistique qu’on voit sur le papier et des connaissances dont on dispose à la lecture”, en palabras de Marianne Lederer, o del “univers infratextuel” del que habla Daniel Gouadec, en el artículo antes citado. En la teoría interpretativa el objetivo del traductor es encontrar el “vouloir dire” del autor a través de son “dire”, o sea, la captación del sentido a través de los significados lingüísticos.

Sobre el sentido, algunos autores como Valéry, que Lederer cita, opinan que nunca es uno, puesto que nunca coincidirá la interpretación del mismo por su autor y por los diferentes lectores; por lo tanto al ser la comprensión por definición subjetiva, el sentido no puede ser más que una aproximación al “vouloir dire” del autor. Siguiendo a Lederer, en el discurso se produce lo que ella califica como sinécdoques discursivas, puesto que el locutor de un enunciado nunca explicita todo el contenido de su mensaje, sino solamente lo que supone de interés para su interlocutor, debiendo éste cubrir lo implícito por medio de sus conocimientos previos y de su percepción de las cosas. Danica Seleskovitch, en la obra antes mencionada, dice:

“...En effet, en se figeant, le discours devient accessible non plus seulement dans sa partie sens mais aussi dans la langue dont il est fait, et peut donner lieu, pour autant que la langue les justifie, à tous les sens que l'on voudra bien lui prêter...”.

Y más adelante:

“...le texte n'a de matériel que sa graphie noir sur blanc, qui se prête à toutes les interprétations du lecteur; on ne peut accéder au texte sans l'interpréter, c'est-à-dire sans lui attribuer, au choix, du cognitif, du sémantique, de la motivation, toutes choses qui sortent de la tête de ceux qui lisent ou du traducteur qui le traduit...”

La interpretación de un texto pasa necesariamente por el tamiz de las percepciones del lector dentro de las posibilidades que el lenguaje le permita. Dichas percepciones son diferentes para cada uno de los lectores, según sus experiencias de vida. Por eso Françoise Wuilmart, refiriéndose a la obra de Marguerite Duras, la califica, si no de literatura femenina, sí como sugeridora de temas femeninos.

Amparo Hurtado Albir, al hablar de lo específico de los textos literarios, opina que dicha especificidad se debe a que los autores literarios enfatizan el valor mismo del texto al no presentar la información de manera directa, sino mediante fórmulas que la estilística les permite, y que tienden a conseguir un efecto emotivo en el lector. Esto hace que el texto literario sea un texto, por ejemplo, semánticamente muy rico y que esa riqueza a veces produzca efectos de ambigüedad que propician diferentes interpretaciones. Es posible que sea a esta capacidad de multifocalización propia de los textos literarios a lo que se refiere Margarita Duras cuando dice:

“...Tout le monde sait bien que la traduction n'est pas dans l'exactitude littérale d'un texte mais peut-être faudrait-il aller plus loin et dire qu'elle est davantage dans une approche d'ordre musical, rigoureusement personnelle et même, s'il le faut, aberrante.

C'est très difficile à dire. C'est un peu ce que je voulais faire: essayer de le dire. Les erreurs musicales sont les plus graves.

Un texte traduit a été traduit par quelqu'un, à partir d'une lecture première, toujours aussi personnelle que l'écriture, qui devrait être ineffaçable dans tous les cas.

Est-ce qu'on pourrait parler d'une traduction musicale? mais on le fait d'une interprétation musicale. On regrette que l'usage de ce mot s'arrête au sens, comme si c'était la musique qui était privée de sens et non pas les textes. Est-ce qu'il n'y a pas dans la convention du sens respecté une scolarité à retardement qui joue contre la liberté d'un texte, contre sa respiration ou sa folie?...”

La cita es muy poética y significativa pero algo extensa y por eso vamos a evitar su traducción completa; la idea que comunica es la de que la lectura de todo texto es algo muy personal, que de ellos hay que traducir lo que Duras llama su “música” y que ésta debe interpretarse con toda libertad.

Corroborando las teorías de Piaget y la teoría interpretativa de la traducción, la literatura nos ofrece miles de ejemplos a través de los cuales podemos comprobar la inutilidad de la traducción equivalente a nivel lingüístico. Tras lo expuesto hasta ahora se puede deducir que en esa disciplina las posibilidades interpretativas son numerosas, sobre todo cuando nos encontramos ante una obra en la que intervienen motivaciones de carácter psicológico de naturaleza tan compleja como las que encontramos en *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras.

En esta novela prácticamente no hay acción, reduciéndose ésta a un crimen pasional ajeno a los personajes que conforman la historia, y a unos pocos encuentros entre un hombre y una mujer, durante los que entablan unos extraños diálogos.

En cuanto a los personajes, apenas sabemos algo de ellos: Anne es una mujer casada que periódicamente acompaña a su único hijo a clases de piano, a casa de una profesora mediocre que vive en una zona bastante alejada, en todos los sentidos, de la casa de burgueses acomodados que es la de Anne. Chauvin es un obrero que en la actualidad no trabaja y que hasta hace poco lo hacía en las fundiciones de las que el marido de Anne (al que no se nombra y al que solamente una vez se alude directamente) es director.

La tabernera se ocupa de sus quehaceres en su establecimiento y todos ellos se mueven en el marco restringido de una pequeña ciudad de provincias.

Más o menos es lo que comprendemos, por mucho que se domine la lengua francesa, tras una primera lectura de la novela, es decir, prácticamente nada, como M. Nadeau apunta en su crítica de *Moderato Cantabile* del 6/3/58 en **L’Observateur Littéraire**.

Son necesarios otros conocimientos que nada tienen que ver con los signos lingüísticos, para reconocer, por ejemplo y siguiendo a Nadeau, el valor simbólico de su lenguaje. Y estos conocimientos debe poseerlos el lector (el traductor en nuestro caso) a la hora de abordar el texto que a su vez los actualiza.

El lector/ traductor sabe que, de la misma manera que la palabra adquiere su significado dentro de la frase y ésta su sentido en el texto, la novela en cuestión adquiere todo su valor simbólico al considerarla en el conjunto de la obra de su autora y, sobre todo, como culminación de lo por ella escrito hasta ese momento.

Esta riqueza simbólica, el complejo subtexto que se entreteje bajo la apariencia de una extraña simplicidad, la psicología de la ansiedad (no descrita, pero perfectamente reflejada sobre todo en los conflictos vitales del personaje principal, Anne Desbaresdes), el estilo a primera vista sencillo en el que la obra

está escrito, los constantes cambios de focalización, los temas recurrentes en Duras tales como el de la soledad de la mujer, el amor, la libertad, la espera, el peso social, etc., aparecen en sus novelas anteriores como *Le Square* o *Les Petits Chevaux de Tarquinia* y volvemos a encontrarlos en otras posteriores como, por ejemplo, en *Dix heures et demie du soir en été*.

La novela comienza directamente con el diálogo que, durante una clase de piano, una profesora mantiene con su alumno, un niño de corta edad al que no le gustan dichas clases y al que acompaña su madre. Nada de extraordinario tendría la situación en sí, salvo la forma con la que la autora presenta a este personaje: “une femme”/ “soupleira”/ “Mme. Desbaresdes”/ “vous avez” (l’enfant)/ “Anne”.

“Une femme” es lo primero que el lector sabe del personaje principal de la novela. Aparece tras la segunda réplica del niño a la profesora y un corto espacio narrativo. Hasta entonces ninguna alusión a ella:

- **“Une femme, assise à trois mètres de là, soupire”.**

Para Marguerite Duras, la mujer, en torno a la cual gira la vida, pocas veces puede escapar a los hilos invisibles que ésta va tejiendo a su alrededor; es el símbolo de la frustración vital que la mayor parte de las veces le viene dada a través de la imposibilidad de la realización del amor, objetivo que, sin embargo, es su razón de ser. Hay por lo tanto, una sinonimia frecuente entre mujer/ insatisfacción existencial, que encontramos en otros lugares de la obra durasiana, como en *Barrage contre le Pacifique*, *Le Square*, *Dix heures et demie du soir en été*, *l’Amant* y su continuación *L’Amant de la Chine du Nord*, etc.

Así pues, el ciclo de presentación del personaje principal se inicia, precisamente, aclarando el aspecto determinante de pertenecer al sexo femenino, lo que va a marcar todo el universo de la novela. El empleo, además, del indefinido, viene a recalcar dicha condición.

“Soupire” habla de su carácter: se trata de una mujer sensible, quizás de poca voluntad, débil ante las personas a las que quiere... Si lo relacionamos con “assise à trois mètres de là” se confirma lo anterior al tiempo que nos vienen a la mente otras connotaciones: timidez, discreción, ubicación en el espacio que le ha marcado la buena sociedad a la que pertenece...

Tras una nueva intervención de la profesora seguido de otro pasaje narrativo, encontramos:

- **Madame Desbaresdes, quelle tête vous avez là, dit-elle.**

Dos nuevos datos sobre el mismo personaje: es una mujer casada y es madre.

- **Anne Desbaresdes soupire une nouvelle fois.**

Y se llama Anne, con lo que se cierra el ciclo: mujer de carácter débil y sensible, socialmente disciplinada, casada y madre. Esta simbología verbal y extra-verbal en trono al personaje ¿acaso no anuncia el desarrollo de lo que Nadeau denomina “drama callado”?

El asedio al niño, por parte de la profesora, sigue y en el silencio de Anne late su rechazo y disgusto por el climax tenso que se ha creado. Cuando aquélla pierde el control llegando a producirse una situación cómico-ridícula (a la profesora se le rompe el lápiz al golpear el teclado), Anne se atreve a decir en un susurro:

**- C'est un enfant difficile.**

El personaje sigue retratándose; todas sus manifestaciones y sobre todo sus silencios nos perfilan cada vez más su carácter poco combativo, su fineza de espíritu y el amor por su hijo. Por eso, la expresión **“enfant difficile”** no se debe interpretar por su equivalente **“niño difícil”**, con las connotaciones que dicho adjetivo, en este caso, puede tener en español. Quizás sea más lógico pensar que Anne lo llamaría **“niño complicado”**, queriendo disculparlo mediante un defecto que al mismo tiempo puede convertirse en una cualidad: sólo las personas inteligentes pueden ser **“complicadas”**, en tanto que **“difícil”**, por lo general, se asimila a niños con problemas de conducta derivados de distintos tipos de disfunciones mentales.

En toda la escena no se habla directamente de los sentimientos del niño, aunque la autora nos da pinceladas sobre sus comportamientos externos que desde luego traducen algo de su actitud interior. Pero en un momento determinado la focalización o *modo de visión*, como la define Marie Odile André (aspecto de gran alcance en esta novela), se hace interna:

**“...Une vedette passa dans le cadre de la fenêtre ouverte. L'enfant, tourné vers sa partition, remua à peine - seule sa mère le sut- alors que la vedette lui passait dans le sang... D'autres enfants, ailleurs, sur les quais, arrêtés, regardaient...”**

El lenguaje adquiere ahora todas las connotaciones del concepto de libertad: un yate, ventana abierta, el mar, niños en los muelles, otros lugares...Es el anhelo del niño y de su madre también (**“seule sa mère le sut”**) lo que el narrador traduce en estas líneas. Y es importante interpretarlo así porque, de lo contrario, no se entendería bien la inmediata intervención del narrador/ personaje:

**“Encore, la vedette passait”.**

Si nos ceñimos al lenguaje, la focalización cambiaría de signo, sería externa y la frase perdería su sentido: **“Todavía pasaba el yate”** describe simplemente un hecho objetivo. Pero al ser el niño el que siente la consciencia de ese paso del barco, *encore* adquiere el valor de toda una oración: la oportunidad de disfrutar de aquel espectáculo sigue ahí en tanto que aquella horrible profesora se la niega. Aquí hay que interpretar dicho vocablo insistiendo en su capacidad de superponer dos situaciones opuestas, aparte de en sus semas de duración y repetición. De esta manera aprovechamos lo que Daniel Lebaud llama sentido **“continuo”** de la palabra *encore*, o su poder de actuación sobre el tiempo y sobre el objeto. Resulta, por lo tanto, que **“Todavía pasaba el yate”** se convierte en algo así como **“Y el barco, seguía pasando”**, con la introducción de la conjunción

“y” que aquí confiere a la frase el mismo valor comunicativo de *encore*.

La escena avanza y, en un momento determinado, se oye un grito de mujer, desgarrador, en la calle. Anne, la mujer que hasta ahora hemos visto permanecer dentro de los límites de la discreción y la timidez, salta de su silla y corre como a proteger a su hijo, mientras intenta negar la evidencia de que algo extraordinario ha ocurrido. A la pregunta también de forma exaltada del niño, responde:

- **Non, ce n'est rien.**

**Elle se leva de sa chaise et alla vers le piano...”prit” son enfant par les épaules, le serra à lui faire mal, cria presque.**

Hasta el punto de hacer exclamar a la profesora de piano:

- **Quelle nerviosité.**

Lo que estas frases implican es la ruptura del tempo “*moderato cantabile*” que se produce, evidenciando una tensión subyacente en el personaje, que entonces aflora: *non*, no es sólo la negación de un enunciado sino la total y absoluta de cualquier posibilidad; aquí adquiere el sentido de *nada*, porque, además, Anne responde sobre todo a su hijo al que parece querer proteger de esa turbulencia que viene del exterior. *Se leva, alla, prit*, son verbos que admiten las connotaciones que traducen la rapidez y la precipitación: *se levantó, fue, y tomó*, dirían poca cosa en esta situación; en cambió si los interpretamos por *dejó o abandonó, corrió y asió*, el sentido queda captado y el efecto conseguido.

Me detendré por último, en un ejemplo muy significativo de ambigüedad, tan imprescindible de captar para la correcta interpretación del pre y postexto.

Terminada la lección de piano, Anne Desbaresdes deja a su hijo jugando en el porche de la casa de la profesora y va a informarse sobre lo ocurrido. Su misterioso informante objeto de otro estudio anterior, le dice:

- **Quelqu'un qui a été tué. Une femme.**

Más abajo, la tabernera en cuyo establecimiento se ha cometido el crimen, le dice a los policías cuando llegan:

- **Trois fois que j'essaye de vous appeler.**

Alguien añade:

- **Pauvre femme.**

A lo que inmediatamente Anne responde con la pregunta:

- **Pourquoi?**

¿Por qué la han matado?, ¿por qué ha telefonado tantas veces la tabernera? o ¿por qué se compadece a la muerta?. Si fuera esto último ¿no estaríamos ya claramente situados ante lo que va a ser el destino de Anne? El espectáculo de un hombre volcado sobre el cadáver de una mujer a la que llama “amor mío”, enraizará desde ahora en el silencio de su tragedia interior.

Autor y su intención; texto y su sentido; lector y su interpretación: en torno a los conceptos que estas palabras pueden transmitir y en sus implicaciones, se

sitúa el problema de la comunicación en la traducción literaria.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- \* ACTES des IVièmes ASSISES. (1987). *Les infidélités de l'Amant*. Actes Sud, Arles.
- \* ANDRÉ, O. (1989). *Marguerite Duras Moderato Cantabile*. Hatier, Paris.
- \* BALADIER, L. (1987-88). *Moderato Cantabile*. L'École des Lettres, nº 6. Paris.
- \* GERVAIS ZANINGER, M.A. (1991). *L'Attente*. Ed. Quintette, Paris.
- \* GOUADEC, D. (1990). *Traduction Signalétique*. Meta.XXXV.2. Université de Rennes.
- \* HURTADO ALBIR, A. (1990). *La notion de fidélité en traduction*. Didier Erudition, Paris.
- \* NEWMARK, P. (1992). *Manual de Traducción*. Ed. Cátedra, S.A., Madrid.
- \* PICON, G. (1958). *Lettres*. Mercuriale de France, Paris.
- \* POZUELO YVANCOS, J.M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- \* SELESKOVITCH, D.-LEDERER, M. (1986). *Interpréter pour traduire*. Didier Érudition, Paris.
- \* VAN DIJK, T.A. (1988). *Texto y contexto*. Ediciones Cátedra, Madrid.