



Este trabajo busca descubrir las relaciones entre la ironía y la parodia, siguiendo el enfoque de la teoría de la relevancia o pertinencia, que ha enfatizado cómo la expresión de una cierta actitud puede ser común a ambas. La obra que analizaremos es una traducción española de la novela de Fowles, *La mujer del teniente francés*, que ha sido descrita con frecuencia como una parodia de la novela realista. Se estudiarán los principales aspectos de la parodia, así como también los procedimientos seguidos en la traducción de ciertos pasajes de la obra en una versión española.

Recursos tales como la parodia y la ironía con frecuencia van más allá del contenido proposicional expresado por las oraciones en las que aparecen. Así pues, su traducción necesariamente requerirá estrategias que trascienden el plano puramente literal. Creemos que es aquí donde las propuestas de la teoría de la relevancia o pertinencia pueden ponerse en práctica, pues este enfoque subraya la importancia del reconocimiento inferencial de la intención comunicativa del hablante, que de seguro es un desafío para el traductor.

# Ironía, omnisciencia del narrador y parodia en una traducción española de la novela de Fowles *La mujer del teniente francés*: una aproximación desde la teoría de la relevancia

*This paper seeks to explore the relationships between irony and parody, following the relevance approach to the subject, which has stressed that the expression of a certain attitude may be common to both. The work under analysis will be a Spanish translation of Fowles' The French Lieutenant's Woman, which has often been described as a parody of «realistic» fiction. The main aspects of this element of parody will be explored, and the ways in which certain instances under study have been conveyed in a Spanish translation of this work. Resources such as parody and irony often go beyond the propositional content which is expressed in the utterances where they appear. Therefore, their translation will necessarily require strategies which transcend their «literal» level. It is felt that it is here where the proposals put forward by relevance theory may come into play, since they stress the importance of the inferential recognition of the speaker's communicative intention, which is surely a challenge for the translator.*

M<sup>a</sup> ÁNGELES RUIZ MONEVA  
Universidad de Zaragoza



## INTRODUCCIÓN

Con frecuencia se ha descrito *La mujer del teniente francés*, de John Fowles, como una parodia de la novela decimonónica victoriana de corte realista. Este trabajo intentará describir los principales rasgos traductológicos que pueden observarse en una versión española de la novela, con el fin de describir las formas en que se transmite la parodia en la traducción. Según Sperber y Wilson (1981), su teoría de la mención ecoica (mention theory) permitirá explicar las similitudes existentes entre la ironía y la parodia.

Así, este trabajo analizará si, tal y como plantea la teoría de la relevancia, la aproximación a la ironía y la parodia desde la expresión de la actitud del hablante, que habrá de ser inferida por su interlocutor, permite establecer ciertas relaciones o semejanzas entre ambas. A continuación se estudiarán algunas de las muestras más significativas de parodia encontradas en la obra de Fowles, *La mujer del teniente francés*, así como su traducción al español. La versión española a la que nos referiremos en este trabajo es obra de Ana María de la Fuente, publicada por Anagrama en 1995.<sup>1</sup>

### 1 LA NOCIÓN DE PARODIA EN LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA

Tradicionalmente, la parodia ha sido definida de la siguiente forma:

PARODIA: El uso imitativo de las palabras, estilo, actitud, tono e ideas de un autor de tal forma que resultan ridículos. Generalmente esto se consigue exagerando ciertos rasgos, utilizando más o menos la misma técnica que el caricaturista.

(CUDDON, 1976: 483).

<sup>1</sup> Mientras que las traducciones de la obra de Fowles que aparecen en el trabajo están tomadas de la edición arriba citada, obra de Ana María de la Fuente, he realizado la traducción de las citas de carácter teórico.

Esta definición refleja que la parodia lleva consigo imitación, pero de alguna forma la parodia ha de mostrar también una actitud de un cierto desprecio, desdén o, al menos, humor hacia lo que se refiere. Así, también implica una relación de intertextualidad, pues generalmente se refiere a textos ya existentes. Además, cuanto más sea capaz la audiencia de reconocer el texto que está siendo parodiado, más podrán entenderlo y quizás disfrutarlo.

Según Sperber y Wilson, su teoría de la mención ecoica les permitirá asociar y demostrar las semejanzas existentes entre ironía y parodia. Pero básicamente, esto es así porque hay un elemento de actitud común a ambas, cuyo reconocimiento es esencial, según estos autores, para entender un enunciado comunicativo como irónico o paródico:

Según el análisis tradicional, la ironía y la parodia implican procesos de producción e interpretación diferentes: la ironía lleva consigo un cambio de significado, mientras que la parodia consiste en una imitación. No hay necesariamente una relación entre ambas, y cualquier similitud que pueda existir ha de ser resultado de semejanzas en las actitudes del ironista y del parodista. Si la ironía es considerada como un tipo de mención, sin embargo, es fácil dar cuenta de las semejanzas y diferencias existentes entre ironía y parodia, y de que existen casos intermedios. Ambas, ironía y parodia, son tipos de menciones: la ironía supone la mención de proposiciones; la parodia, de expresiones lingüísticas. En otras palabras, la parodia se relaciona con el discurso directo de la misma forma que la ironía hace lo propio con el discurso indirecto libre.

(1981: 311).

La teoría de la ironía como mención ecoica se basa en la distinción hecha en lógica entre uso y mención, que Sperber y Wilson explican de la siguiente forma: «El USO de una expresión entraña la referencia a lo que la expresión

se refiere; la MENCION de una expresión entraña la referencia a la misma expresión (1981: 303, mayúsculas como en el original). Aunque podría parecer que esto se aplica a la parodia, puesto que los autores sólo se han referido al uso y mención de una expresión, a continuación distinguirán, por una parte, entre el uso de una expresión y el uso de una proposición, y por otra parte, entre la mención de una expresión y la mención de una proposición. Esta clasificación parece concordar con la distinción entre ironía y parodia arriba mencionada, pues para Sperber y Wilson la ironía es principalmente proposicional. Lo característico de las oraciones irónicas es, según ellos, «indicar que la oración anterior se ha oído y entendido, y expresar la reacción inmediata del oyente.» (1981: 306).

Sin embargo, como veremos a continuación, esta teoría ha sido criticada, lo que hará que estos autores modifiquen en parte su explicación de la ironía. Entre las principales críticas, la esbozada por Robert Martin (1992) se ha centrado precisamente en la aproximación a las oraciones irónicas como menciones. El problema que Martin encuentra en esta hipótesis es que en algunos casos el hablante puede tener una intención comunicativa irónica y, sin embargo, su mensaje no necesariamente tiene que ser un eco de una mención previa:

Otra objeción tiene que ver con ecos más o menos vagos o distantes, un caso tratado por Sperber y Wilson. Podemos decir, irónicamente, ¡*Qué tiempo tan agradable!*, aunque no haya habido oración anterior alguna. Sin embargo, Sperber y Wilson tratan este caso como ecoico: «Uno normalmente sale de paseo con la esperanza o expectativa de tener buen tiempo: ¡*Qué tiempo tan agradable!* puede simplemente ser el eco de tan altas esperanzas anteriores». (Sperber y Wilson, 1981: 310).

Si esto es así, la teoría de la mención deberá ser reexaminada: deberíamos admitir que

no es siempre el autor de la opinión repetida, ya sea real o imaginario, el blanco de la ironía: el blanco puede bien ser la realidad en sí misma, que hace que la opinión repetida sea falsa o irrelevante.

(1992: 80-81).

Sin embargo, tanto en su libro *Relevance* (1986, 1995) como en artículos posteriores, Sperber y Wilson mantendrán que la distinción entre *uso* y *mención* no es sino un caso particular de una diferenciación más general, establecida entre *semejanza descriptiva* e *interpretativa*. Estos autores también han planteado que el eco no necesariamente ha de referirse al contexto lingüístico anterior a la oración irónica, sino que también puede ser mutuamente manifiesto a ambos interlocutores al formar parte de su conocimiento enciclopédico del mundo. En cualquier caso, he aquí los criterios a partir de los cuales Sperber y Wilson distinguen entre *semejanza descriptiva* e *interpretativa*:

Cualquier representación con una forma proposicional y, en particular, cualquier oración, puede emplearse para representar objetos de dos formas. Puede representar algún estado de cosas en virtud de que su forma proposicional sea verdadera de ese estado de cosas; en este caso, diremos que la representación es una *descripción*, o que se utiliza *descriptivamente*. O puede representar alguna otra representación que también tiene una forma proposicional —un pensamiento, por ejemplo—, en virtud de una semejanza entre las dos formas proposicionales; en este caso diremos que la primera representación es una *interpretación* de la segunda, o que se utiliza *interpretativamente*.

(1986: 228-29, cursivas como en el original).

Como muestra esta cita, ambos tipos de semejanza, descriptiva e interpretativa, son posibles formas de representar o referirse a la realidad o a objetos. Mientras que lo importante en una representación descriptiva de un





determinado estado de cosas es que su forma proposicional verdaderamente lo refleja, por lo que respecta a una representación interpretativa, ésta no sólo se refiere al mismo, sino que lo relaciona con cualquier otro estado de cosas que puede ser expresado por medio de una forma proposicional. De esta forma, lo que puede considerarse como característico de la *semejanza interpretativa* es que no solamente relaciona de alguna forma diferentes estados de cosas, sino que además interpreta esta relación. Esta diferencia es gradual, no es de dos términos mutuamente excluyentes.

Sin embargo, parece que una de las principales razones que pueden haber llevado a Sperber y Wilson a abandonar la distinción anterior entre *uso* y *mención* es la imposibilidad de dar cuenta de la parodia en términos de mención: «Sin embargo, mientras que tanto la ironía como la parodia intuitivamente implican una alusión ecoica, es difícil ver cómo estrictamente hablando la parodia se puede analizar como un caso de mención.» (1992: 63). En este artículo, los autores especifican que «la mención (...) implica la reproducción idéntica de un original», mientras que, por su parte, «la parodia típicamente se basa en formas de semejanza más amplias». (*Ibidem*). De hecho, un autor que pretenda parodiar algo puede no referirse explícitamente a ello, y dejar que la audiencia *infiera* de qué se trata. Según Sperber y Wilson, lo que caracteriza tanto la ironía como la parodia es la existencia de un elemento de exageración.

Lo que define la *semejanza interpretativa* para Sperber y Wilson es «el poseer en común implicaciones lógicas y contextuales» (1992: 65). Definen las *implicaciones lógicas* como «una relación sintáctica en tanto que existe puramente en virtud de las propiedades formales de las premisas, y no presupone relación alguna a sus propiedades semánticas» (1986: 84, mi traducción), y las *implicaciones contextuales* como el resultado de la interacción

o síntesis de información conocida e información nueva (1986:108). Esto quiere decir que las proposiciones o estados de cosas relacionados por medio de una *semejanza interpretativa* comparten no sólo ciertas propiedades lógicas, parciales, que tienen que ver con el estado de cosas que describen, sino también ciertas propiedades contextuales. Para Sperber y Wilson, lo importante de los enunciados que mantienen una relación de semejanza interpretativa es que mostrarán la *actitud* del hablante hacia la forma proposicional en ellas expresada, e, independientemente de las diferencias que puedan existir entre ellas a nivel formal, tenderán a tener efectos contextuales similares en un entorno cognitivo determinado. Esta puede ser la razón por la que la semejanza interpretativa jugará un papel crucial en enunciados que admitan una interpretación irónica o paródica, y asimismo muestra la importancia de procesar un enunciado determinado en el contexto en el que se produce, y con el que interactúa. Según estos autores, mientras que el contenido de una premisa está determinado por las entradas lógicas, el contexto viene determinado, al menos en parte, por las entradas enciclopédicas. Ambas, junto con las entradas léxicas, forman los componentes básicos de cualquier concepto.

La propuesta central del análisis de la ironía formulada por Sperber y Wilson es la siguiente:

Proponemos, pues, analizar casos de estilo indirecto, oraciones ecoicas e ironía no como interpretaciones literales (i.e., menciones) de un pensamiento o enunciado atribuido, sino simplemente como interpretaciones, literales o no literales, de un pensamiento o enunciado atribuido. Esta modificación corrige un rasgo excesivamente restrictivo de nuestra explicación anterior.

(1992: 66).

Puede apreciarse aquí que el concepto de *mención* ha variado de algún modo de la orien-



tación que se le daba en el artículo de 1981: allí se decía que «la mención implica referencia a la expresión misma»; ahora se asocia más bien con «una interpretación literal», que puede decirse que es un sentido mucho más restringido.

En cualquier caso, podemos afirmar que el rasgo principal de la parodia es que está basada en formas de semejanza más amplias. Aunque los autores no dicen nada más sobre esto, estas «formas de semejanza más amplias» pueden asociarse a su noción de *semejanza interpretativa*. Diane Blakemore, otra autora que trabaja en el marco teórico de la teoría de la relevancia o pertinencia, explica también esta noción como sigue:

... un enunciado pensado como una interpretación no necesariamente tiene que ser una representación de lo que alguien ha dicho. También podría ser una interpretación de los pensamientos u opiniones de alguna otra persona.

(1992: 107).

Este enfoque de la noción de semejanza interpretativa también confirma que tenderá a expresar no sólo hechos, sino también la actitud del hablante hacia éstos. Incluso ahora, Sperber y Wilson mantienen que el aspecto principal de las oraciones o enunciados irónicos está vinculado a la expresión de una cierta *actitud*, un rasgo que es compartido con otros enfoques pragmáticos, como la *cortesía* («*politeness*») (Brown y Levinson, 1978; Haverkate, 1994; Alba Juez, 1994), o la *teoría de los actos de habla* (Haverkate, 1988):

La ironía verbal, mantenemos, invariablemente implica la expresión de una actitud de desaprobación (...). El hablante se hace eco de un pensamiento que atribuye a otra persona, mientras que se disocia de éste con una actitud que oscila del ligero ridículo a la burla feroz.

(1992: 60).

En este trabajo intentaremos demostrar que, aunque recursos como la ironía o la parodia no pueden explicarse solamente sobre la base de la oposición entre *uso* y *mención* (entendida en el sentido de referencia a la expresión misma), el concepto de mención puede ser un recurso útil para la producción y explicación de este tipo de enunciados, pues en muchos casos la mención ecoica de una proposición determinada se mostrará como un importante dispositivo para marcar la ironía o la parodia. La distinción entre semejanza descriptiva y semejanza interpretativa puede también contribuir a la explicación de la parodia, pues, como los autores habían puesto de manifiesto, está basada en «formas de semejanza más amplias», que pueden atribuirse al tipo de *semejanza interpretativa*, aunque los autores no dicen nada más sobre esto. De hecho, sólo una interpretación literal comparte *todas* las implicaciones lógicas y contextuales, y, para los teóricos de la relevancia, esto es más la excepción que la norma.

Puede decirse que la distinción entre semejanza descriptiva y semejanza interpretativa reside también en la esencia de la explicación de la teoría de la relevancia de la traducción. Toda traducción es en principio la interpretación de un texto origen existente. De hecho, Gutt define una traducción como «un texto de la lengua receptora que se asemeja interpretativamente al original». (1991: 100). Así, para que el texto meta tenga efectos contextuales adecuados puede que necesite recurrir a explicaciones adicionales que están sólo implícitas en el texto origen. Para los teóricos de la relevancia, especialmente en aquellos casos de traducción «cubierta» (*covert*), que, según House, disfrutan del «status de un texto origen original en la cultura meta», (1981: 41), el texto meta debería aspirar a «transmitir a los receptores *todas y solamente aquellas explicaturas e implicaturas que se pretendía transmitir en el original*» (Gutt, 1991: 94, cursivas como en el original).

Según Gutt, la justificación del uso interpre-



tativo está basada en la optimización de la relevancia:

Expresado de forma más general, en el uso interpretativo el principio de relevancia se entrecruza como una presunción de óptima semejanza: lo que el emisor pretende transmitir (a) se asume que se asemeja interpretativamente al original -de lo contrario no sería un caso de uso interpretativo- y (b) la semejanza que muestra ha de ser consonante con la presunción de relevancia óptima, es decir, se asume que tiene efectos contextuales adecuados sin un esfuerzo de procesamiento gratuito.

(1991: 101)

Esto muestra que la expresión de un determinado contenido proposicional en una forma interpretativa pretende ser consonante con el principio de relevancia en términos de un balance entre esfuerzos de procesamiento y efectos contextuales. Del mismo modo, también implica que el mantenimiento de las premisas o rasgos que pueden ir vinculados a un concepto determinado en el texto origen pueden ser más importantes que el mantenimiento o búsqueda de un término léxico equivalente en la lengua meta. Como el propio Gutt dice, «en términos de nuestro concepto de fidelidad basado en la relevancia, la traducción se presenta en virtud de *su semejanza con el original en aspectos relevantes*». (1991: 112, cursivas mías).

Puede concluirse también que la oposición entre semejanza descriptiva y semejanza interpretativa es de carácter gradual; probablemente habrá muchos casos intermedios que no pueden ser clasificados como o bien descriptivos o bien interpretativos, sino que se encuentran en algún punto de la escala que puede establecerse entre ambos tipos de semejanza.

Creemos que esta oposición puede proporcionar al crítico un instrumento útil para afrontar la parodia y su traducción. También puede afirmarse que para entender adecuadamente los casos de parodia, el traductor debe aspirar a

inferir el significado intencional del hablante, la actitud de este último hacia lo que diga, que en el caso de la parodia puede estar asociado a cierta sensación de ridículo o de burla, y transmitirlos en el texto meta de tal forma que puedan ser apreciados y comprendidos por el lector sin esfuerzos de procesamiento adicional.

## 2 LA PARODIA EN *LA MUJER DEL TENIENTE*

### FRANCÉS

Una de las posibles lecturas de *La mujer del teniente francés* es verla como parodia de la novela realista o victoriana decimonónica, generalmente relatada por un narrador omnisciente. Sobre esto, Susana Onega ha escrito: «El narrador omnisciente, con su capacidad de adoptar, como si de un dios se tratara, alternativamente el punto de vista de todos y cada uno de sus personajes, aseguraba una interpretación «objetiva» (1989: 72). Sin embargo, como esta autora comenta también, es objetivamente difícil imaginar a una persona que pudiera estar en todas partes al mismo tiempo, y que conociera absolutamente todo sobre todo el mundo. Onega también ha estudiado el elemento de la parodia presente en el libro, y sobre este punto comenta:

La tarea de la parodia, así pues, es asumir formas o estilos del pasado bien conocidos para subrayar su carácter limitado y obsoleto. Esta es precisamente la función de los apartes y notas a pie de página del narrador en *La mujer del teniente francés* y no es otra la de la confusión intencionada de niveles ontológicos y narrativos. Sólo admitiendo que *La mujer del teniente francés* es una parodia sostenida de la novela victoriana podemos dar cuenta adecuadamente de la pedantería y erudición dominantes en el narrador. Efectivamente, el estilo elaborado del narrador, censurado por los críticos más tempranos como un intento naíf o inmaduro de imitar el estilo victoriano, aparece ahora como un pastiche firme y deliberado; (...)

(1989: 79)

Una vez se admite que la parodia está relacionada con el estilo, y debido a la complejidad de factores que se incluyen en la noción de estilo —que los propios Sperber y Wilson vinculan, por una parte, a la forma en que el hablante se comunica, y, por otra, a lo que escoge expresar explícitamente y a lo que decide dejar implícito, (1986: 218)— puede mantenerse que no sólo las expresiones serán objeto de parodia, sino también formas mucho más complejas, debido a que lo que se parodia generalmente permanece implícito.

Como parodia de la novela realista, *La mujer del teniente francés* presenta determinados aspectos como el papel del narrador, la ruptura de la ilusión de ficción, con la consecuente confusión del umbral entre realidad y ficción, el perspectivismo histórico, y también los diversos finales. En este trabajo, se analizarán todos ellos desde el punto de vista de cómo se expresan en el texto original y en la traducción española arriba mencionada.

### *El papel del narrador*

En términos generales, puede describirse la actitud del narrador como una parodia del narrador omnisciente, típico de la novela realista. Así, hace gala de su conocimiento de cualquier dato sobre los personajes, de cualquier cosa que pueda ocurrirles, o de los lugares o del tiempo histórico en el que viven.

Así, puede contemplar el mundo subjetivo de cada uno de los personajes:

As she [Mrs. Poulteney] lay in her bedroom she reflected on the terrible mathematical doubt that increasingly haunted her: whether the Lord calculated charity by what one had given or by what one could have afforded to give.

(TO, p. 24)

Tendida en su lecho, daba vueltas y más vueltas a la terrible duda de índole matemática que la atormentaba cada día más, a saber:

si el Señor computaba la caridad por lo que uno había dado o por lo que uno habría podido dar.

(TM, p. 27)

Puede decirse que el texto español se asemeja interpretativamente al fragmento inglés en que refleja el mismo contenido proposicional en una lengua diferente. Según la teoría de la relevancia, esto es lo que subyace en la esencia de la traducción. En este fragmento, el narrador parodia de hecho la figura de la mujer hipócrita que presume de su caridad, pero que, sin embargo, en el fondo no siente ni caridad ni amor de ningún tipo. El texto español enfatiza el aspecto iterativo de la acción, «vueltas y más vueltas» y señala explícitamente dónde se ha de centrar la atención del lector mediante la frase «a saber».

Aunque en fragmentos como este la actitud del narrador es omnisciente, de forma que recuerda la novela decimonónica, en otras ocasiones, declara no saber nada sobre el tema en cuestión:

I do not know what he expected: some atrocious mutilation, a corpse, ... he nearly turned and ran out of the barn and back to Lyme. But the ghost of a sound drew him forward. He craned fearfully over the partition.

(TO, p. 210).

No sé lo que esperaba encontrar allí, *tal vez* una mutilación atroz, un cadáver ... Le faltó poco para dar media vuelta y echar a correr hacia Lyme. Pero un leve sonido le impulsó a avanzar. Se asomó temeroso sobre las tablas.

(TM, p. 237, cursivas mías)

El texto español tiende a reflejar ciertas ideas, tales como las expectativas del protagonista, Charles, o el espacio, de forma mucho más explícita a como aparecen en el texto inglés, y además insiste en la actitud dubitativa del narrador con frases como «tal vez», que no se





encuentran en el texto inglés. Así pues, la traducción española se basa en una mayor explicitación de aquellas partes de la oración que tienden a manifestar la actitud del narrador. En este caso, esboza una hipótesis sobre lo que Charles pudo haber pensado en aquel momento.

En este fragmento, el narrador todavía parece más sorprendente y nada fidedigno, pues, en tan sólo algunos párrafos anteriores, en una especie de estilo indirecto libre, se había sumergido en la profundidad de la mente de Carlos, y había informado sobre sus sentimientos más íntimos:

His guilt had begun to attach itself to its proper object. He tried to recollect her face, things she had said, the expression in her eyes as she had said them; but he could not grasp her. Yet it came to him that he knew her better, perhaps, than any other human being did. *That account of their meetings he had given Grogan ... that he could remember, and almost word for word.* Had he not, in his anxiety to hide his own real feelings, misled Grogan? Exaggerated her strangeness? Not honestly passed on what she had actually said?

Had he not condemned her to avoid condemning himself?

(TO, p. 205, cursivas mías).

Su sensación de culpabilidad empezó a unirse a la causa que la producía. Trató de recordar el rostro de Sarah, sus palabras, la expresión de sus ojos cuando las decía; pero no conseguía representársela. Y, sin embargo, tenía la sensación de que tal vez la conocía mejor que nadie. *Recordaba perfectamente el relato que le había hecho a Grogan de sus encuentros. Casi palabra por palabra.* ¿Acaso, en su afán por ocultar sus sentimientos, había inducido a Grogan a error? ¿Había exagerado el misterio que envolvía la conducta de Sarah? ¿Había falseado las palabras de aquella mujer sin darse cuenta?

(TM, pp. 231-32, cursivas y subrayados míos).

La traducción de este fragmento muestra ciertos rasgos interesantes. Así, continúa la tendencia ya observada en el fragmento anterior, donde ciertos sustantivos abstractos aparecen reforzados y su contenido está más especificado en la traducción: por ejemplo, «his guilt» se interpreta como «su sensación de culpabilidad». El narrador tiende a reflejar el discurrir del pensamiento del personaje, y lo hace principalmente rompiendo el orden de palabras sintáctico «habitual», y tematizando como resultado lo que parece más importante para Charles: «That account of their meetings he had given Grogan ... that he could remember, and almost word for word». Lo que es más importante se destaca más. Sin embargo, un hipérbaton tan claro no se mantiene en la traducción, que utiliza la elipsis: «Recordaba perfectamente el relato que le había hecho a Grogan de sus encuentros. Casi palabra por palabra.»

Gutt ha escrito lo siguiente acerca de un caso similar, y subraya que puede ser que el autor haya buscado determinados efectos estilísticos por medio de una determinada estructura sintáctica: «... La variación de características sintácticas en la traducción puede traer consigo la pérdida de sutiles, si bien importantes, indicios que muestren la interpretación que se persigue». (1991: 139). Y sin embargo, en este texto, pudiera ser el caso que la traductora hubiera buscado un cierto equilibrio, pues efectivamente sí enfatiza una construcción paralelística, al final del fragmento citado, mediante la repetición del verbo «había», que está omitido en el texto inglés.

Por poco fidedigno que parezca, e independientemente de hasta qué punto parece contradecir la omnisciencia decimonónica del narrador realista, lo cierto es que este narrador suena mucho más «realista» y verosímil que aquél.

*La ruptura (¿o realce?) de la ilusión de ficción*

Mientras que la novela realista del siglo dieci-



nueve tendía a lo que se consideraba como el esbozo preciso de cualquier cosa que aconteciera, y perseguía ser un fiel espejo de la «realidad» objetiva, *La mujer del teniente francés* tenderá a ofrecer una visión mucho más subjetiva y a cuestionar la existencia de cualquier tipo de brecha entre la realidad y la ficción.

En novelas victorianas como *Middlemarch* se podían encontrar retratos detallados de la sociedad de la época. Un ejemplo podría ser el siguiente fragmento:

Old provincial society had its share of this subtle movement: had not only its striking downfalls, its young professional dandies who ended by living up an entry with a drab and six children for their establishment, but also those less marked vicissitudes which are constantly shifting the boundaries of social intercourse, and begetting new consciousness of interdependence. Some slipped a little downward, some got higher footing: people denied aspirates, gained wealth, and fastidious gentlemen stood for boroughs; some were caught in political currents, some in ecclesiastical, and perhaps found themselves surprisingly grouped in consequence; while a few personages or families that stood with rock firmness amid all this fluctuation, were slowly presenting new aspects in spite of solidity, and altering with the double change of self and beholder.

(p. 85-86)

Este pasaje muestra que el narrador decimonónico aspiraba a ser un cronista objetivo y fidedigno del mundo que le rodeaba, y su lienzo transmitía la impresión de ser totalmente imparcial, a veces hasta aséptico.

Por el contrario, el narrador de *La mujer del teniente francés* puede ofrecer descripciones que, aun pareciendo detalladas y fidedignas, no son sino un pretexto para que pueda exhibir el conocimiento que tiene de los objetos descritos, o incluso para parodiarlos:

The door was shut then, and none too gently. Charles winked at himself in the mirror. And then suddenly put a decade on his face: all gravity, the solemn young paterfamilias; then smiled indulgently at his own faces and euphoria; poised, was plunged in affectionate contemplation of his features. *He had indeed very regular ones* — a wide forehead, a moustache as black as his hair, which was tousled from the removal of the night — cap and made him look younger than he was. His skin was suitably pale, though less so than that of many London gentlemen — for this was a time when a sun — tan was not at all a desirable social — sexual status symbol, but the reverse: an indication of low rank. *Yes, upon examination, it was a faintly foolish face, at such a moment.*

(TO, p. 40, cursivas y subrayados míos).

Entonces la puerta se cerró, y no precisamente con suavidad. Charles le guiñó un ojo al espejo. Y entonces, de pronto, adoptó una expresión de hombre maduro, todo gravedad, como un solemne joven padre de familia; luego sonrió con indulgencia, como disculpándose por sus muecas y su euforia, adoptó un aire de naturalidad y se sumió en una afectuosa contemplación de sus facciones. *Verdaderamente, éstas eran armoniosas*: la frente ancha, un bigote tan negro como su cabello, revuelto ahora por la brusquedad con que se había quitado el gorro de dormir, lo que le hacía parecer más joven de lo que era, y la tez adecuadamente pálida, aunque menos que la de muchos caballeros londinenses, pues en aquella época el bronceado no era símbolo de una apetecible condición sociosexual, sino, por el contrario, manifestación de ordinariéz. *Sí, mirándola detenidamente, en aquel momento resultaba una cara un poco tonta.*

(TM, p. 45, cursivas y subrayados míos)

Como también refleja este ejemplo, el narrador puede incluso contradecirse a sí mismo con tal de parodiar algo, gracias a su perspectivismo y omnisciencia, que le permiten penetrar en la mente del personaje, aproximarse a sea lo que





sea que éste pueda estar pensando, y luego reírse de todo esto. En términos de la teoría de la relevancia o pertinencia, podría decirse que se hace eco implícitamente de sus propias palabras, y se distancia de ellas.

También pone de manifiesto al lector que conscientemente selecciona lo que quiere contar:

But his gloom (and a self - suspicion I have concealed, that his decision was really based more on the old sheepstealer's adage, on a dangerous despair, than on the nobler movings of his conscience) had an even poorer time of it there; (...)

(TO, p. 207)

Pero su mal humor (y la sospecha que le concomía, una sospecha que les he ocultado hasta ahora, de que su decisión obedecía más a una peligrosa desesperación que a los más nobles impulsos de su conciencia) se acrecentó allí; (...)

(TM, p. 233, subrayado y cursivas míos)

La traducción de este fragmento es interesante por varias razones. Puede apreciarse que el texto español se basa principalmente en la repetición ecoica de «la sospecha / una sospecha», creando así una estructura paralelística, compensada, ausente en el texto original. Esto puede ser debido a que, aunque la relación entre ironía y eco ha sido cuestionada, parece que en la traducción repetir palabras dichas con anterioridad puede ser un recurso productivo para la transmisión de la ironía. Algo similar ocurre también en fragmentos como el siguiente:

He said it to himself: It is the stupidest thing, but that girl *attracts* me. It seemed clear to him that it was not Sarah in herself who *attracted* him - how could she, he was betrothed - but some emotion, some possibility she symbolized. She made him aware of a deprivation. His future had always seemed to him of vast potential; and now suddenly it

was a fixed voyage to a known place. *She had reminded him of that.*

*Ernestina's elbow reminded him gently of the present.*

(TO, p. 114, cursivas mías)

Entonces se dijo: «Es una estupidez, pero esa muchacha me *atrae*». Le parecía, sin embargo, que no era Sarah, la mujer, quien le *atraía* —¿cómo podía *atraerle*, si estaba comprometido?—, sino cierto sentimiento, cierta posibilidad que ella simbolizaba. Siempre había pensado que su futuro encerraba innumerables posibilidades, y, de pronto, se convertía en un viaje predeterminado a un lugar conocido. Sarah le había hecho recordar el pasado.

*Y el codo de Ernestina le hizo recordar suavemente el presente.*

(TM, p. 129, cursivas y subrayado míos).

Este fragmento presenta otro caso en el que el traductor ha reforzado la intención irónica repitiendo una palabra que solamente aparece una vez en el original:

«... Sara, la mujer, quien le *atraía* —¿cómo podía *atraerle* ...?», que corresponde al texto inglés de «... it was not Sarah in herself who *attracted* him — who could she?», donde encontramos, en lugar de? la repetición, una elipsis del verbo principal. Este ejemplo es particularmente significativo, pues la repetición ecoica marca el comienzo del comentario irónico del narrador, en el que el narrador niega los pensamientos de Charles y pretende ir un paso más allá, e inferir las consecuencias de aquellos, por muy inconsciente o reacio que el personaje sea a hacerlo.

Y sin embargo, en novelas victorianas como *Middlemarch*, encontramos casos en los que el narrador se distancia de los sucesos que cuenta, y comenta acerca de las reacciones de los personajes desde fuera, aunque en definitiva esto no es sino otra forma de demostrar su omniscien-

cia:

*I am sorry to add that she was sobbing bitterly, with such abandonment to this relief of an oppressed heart as a woman habitually controlled by pride on her own account and thoughtfulness for others will sometimes allow herself when she feels securely alone. And Mr. Casaubon was certain to remain away for some time at the Vatican.*

(p. 176, cursivas mías).

Es decir, aunque el narrador de *Middlemarch* también parece distanciarse del personaje, finalmente parece expresar un sentimiento de una cierta lástima o solidaridad.

Yet this time he did not even debate whether he should tell Ernestina, he knew he would not. He felt as ashamed as if he had, without warning her, stepped off the Cobb and *set sail for China*.

(final del capítulo 18, TO, p. 128, cursivas mías)

*The China - bound victim* had in reality that evening to play host at a surprise planned by Ernestina and himself for Aunt Tranter.

(comienzo del capítulo 19, TO, p. 129, cursivas mías).

Sin embargo, esta vez ni se le ocurrió preguntarse si debía contárselo a Ernestina; sabía que no. Se sentía tan avergonzado *como si se hubiera embarcado para la China* en The Cobb sin avisar a su prometida.

(fin del Cap. 18, TM, p. 145, cursivas mías)

Aquella noche, *la víctima embarcada para la China* debía, en realidad, hacer de anfitrión en una cena con la que él y Ernestina querían obsequiar por sorpresa a la tía Tranter.

(principio del Cap. 19, TM, p. 145, cursivas mías)

Este fragmento muestra también que la repetición ecoica no ha de afectar necesariamente a toda una expresión entera, sino que puede sólo repetirla en parte, o reestructurarla, como en el caso arriba mencionado, pero se consigue en cualquier caso un efecto análogo.

También va más allá de unidades que pueden ser reconocidas como tales; como muestran estos ejemplos, aquí la repetición ecoica abarca el final de un capítulo y el comienzo del siguiente.

En el texto inglés, quizás es todavía más marcado, pues el autor ha desplazado hasta el final del rema la parte de la oración que será repetida de forma ecoica en la siguiente frase.

En otros casos, el narrador puede también parodiar la omnisciencia tradicionalmente aceptada y asumida al exagerar sus rasgos más apreciables:

So let us kick Sam out of his hypothetical future and back into his Exeter present. He goes to his master's compartment where the train stops.

(TO, p. 296)

Conque saquemos a Sam de su hipotético futuro y devolvámoslo a su presente en Exeter. Cuando se detiene el tren, se presenta en el compartimiento de su amo.

(TM, p. 330)

Este fragmento refleja la actitud del narrador omnisciente, que actúa como mejor le place con sus personajes, como si de marionetas se tratara, e incluso emplea expresiones coloquiales, a la vez que muy gráficas: «So let us kick Sam out ... ». Sin embargo, este mismo narrador no duda en proclamar la libertad de estos personajes, y de hecho, parece creer en la libertad, a pesar de todo: «Sólo hay una buena definición de Dios: la libertad que permite a otras libertades existir. Y yo debo conformar con esta definición». (p. 86). Se trata, en el fondo, del





abierto cuestionamiento post-modernista de la omnisciencia realista. El autor-narrador parece seguir la tradición victoriana, para después, subvertirla:

Oh, but you say, come on - what I really mean is that the idea crossed my mind as I wrote that it might be more clever to have him stop and drink milk ... and meet Sarah again. That is certainly one explanation of what happened; but I can only report —and I am the most reliable witness— *that the idea seemed to me to come clearly from Charles, not myself. It is not only that he has begun to gain an autonomy; I must respect it, and disrespect all my quasi - divine plans for him, if I wish him to be real.*

(TO, p. 86, cursivas mías).

¡Venga, hombre ...!, dirán. Lo que quiero decir es que mientras escribía se me ocurrió que sería mejor hacerle detenerse en la Granja para beber un tazón de leche ... y para que volviera a encontrarse con Sarah. Desde luego, esto es una explicación de lo que ocurrió; pero sólo puedo decir —y soy el testigo más digno de crédito— *que me parecía que la idea partía del propio Charles, no de mí. No se trata tan sólo de que él haya empezado a obrar con libertad, es que tengo que respetarla, renunciando a los planes casi divinos que haya concebido para él, si quiero que sea real.*

(TM, p. 98, cursivas y subrayados míos)

En este fragmento, el autor medita acerca del proceso de creación a través de la propia escritura, y acerca de la relación entre ficción y realidad. Ambas parecen fusionarse: si la ficción ha de ser real, significa libertad, opción, pero en el «mundo real» no podemos estar seguros de si no somos, acaso, una parte de la «ficción». A nivel de la traducción, si esto puede considerarse como una parodia, y lo que es más, como un cuestionamiento abierto de las bases omniscientes del realismo tradicional, resulta llamativo que la versión española tienda

a tematizar todas aquellas expresiones que indican actitud o intención: «Lo que quiero decir ...», «Desde luego, ...», «pero sólo puedo decir ...». La versión española introduce también perífrasis verbales que expresan objetividad, o referencias a la realidad, tales como «es que ...», mientras que el texto inglés se basa en la yuxtaposición.

Esencialmente, el carácter de comentario metaficcional que tiene este fragmento aparece así realzado.

En síntesis, esta novela hace al lector abrir los ojos acerca del status de ficción de aquello que se nos cuenta, y al mismo tiempo, por una parte, subraya la idea de que estamos leyendo sobre hechos, personajes, etc. de ficción, pero, por otra parte, esta impresión general de ficcionalidad alcanza lo que consideraríamos como la misma realidad, que resulta ser tan ficticia como la historia que se nos narra.

### *El perspectivismo histórico*

Es probablemente ya conocido que *La mujer del teniente francés* narra una historia que sucede en torno al año 1867, pero contada desde la perspectiva de casi un siglo más tarde. Este distanciamiento temporal será de hecho una importante fuente de ironía, humor y parodia en la novela, puesto que el narrador tenderá a juzgar personajes, hechos e ideas desde la perspectiva de los criterios del siglo XX, e introducirá asimismo datos que difícilmente los personajes podrían haber conocido en su tiempo:

Though Charles liked to think himself as a scientific young man and would probably not have been too surprised had news reached him out of the future of the aeroplane, the jet engine, television, radar: what *would* have astounded him was the changed attitude to time itself.

(TO, p. 15, cursivas como en el original)

Si bien Charles gustaba de verse como un joven hombre de ciencia, y quizá no se hubie-

ra sentido demasiado asombrado de haber tenido noticias sobre el futuro del aeroplano, el motor de propulsión, la televisión o el radar, se habría quedado atónito por el cambio de actitud del hombre ante el tiempo en sí.

(TM, p. 17)

Poco después, se insistirá en esta misma idea por medio de paralelismos:

The problem was not fitting in all that one wanted to do, but spinning out what one did to occupy the vast colonnades of leisure available.

One of the commonest symptoms of wealth today is destructive neurosis; in his century it was tranquil boredom.

(TO, p. 16)

El problema no consistía en abarcar todo aquello que uno quería hacer, sino en dilatar lo que uno hacía a fin de que ocupara los amplios espacios de ocio disponibles. Hoy día, uno de los más frecuentes síntomas de prosperidad es la destructiva neurosis; en el siglo de Charles, era el tranquilo aburrimiento.

(TM, p. 18)

En este caso, la traducción española mantiene las estructuras paralelísticas, compensadas, que sin embargo reflejan un contraste de ideas. Esto se da incluso en la segunda parte de este fragmento, donde el traductor ha tematizado la expresión adverbial en la primera oración: «Hoy día», que dirige la atención del lector hacia el contraste temporal establecido.

En muchas ocasiones el narrador hablará como un hombre del siglo veinte, contemplando desde arriba, con una mezcolanza de ironía, admiración y desdén las reacciones de toda esta gente decimonónica:

After all, he was a Victorian. We could not expect him to see what we are only just beginning - and with so much more knowledge and the lessons of existentialist philosophy at our disposal - to realize ourselves:

that the desire to hold and the desire to enjoy are mutually destructive.

(TO, p. 63)



Al fin y al cabo, Charles era un victoriano. No podemos esperar que viera lo que nosotros - con muchos mayores conocimientos y con las lecciones de la filosofía existencialista a nuestra disposición - apenas estamos empezando a entrever: que el deseo de poseer y el de disfrutar se destruyen mutuamente.

(TM, p. 72)

He had not the benefit of existentialist terminology; but what he felt was really a very clear case of the anxiety of freedom - that is, the realization that one *is* free and that the realization that being free is a situation of terror.

(TO, p. 296)

Charles no podía servirse de la terminología existencialista; pero el suyo era un caso clarísimo de la angustia que causa la libertad, es decir, darse cuenta de que se es libre y, al mismo tiempo, de que ser libre es una situación aterradora.

(TM, p. 330).

En muchos casos, será también un recurso que permitirá al narrador hacer gala de la superioridad que siente sobre los victorianos, en una actitud rara vez nostálgica hacia el pasado.

### *Los diferentes finales de la novela*

Se puede contrastar los diferentes finales de la novela, que le dan un carácter marcadamente abierto, con el desenlace de una novela tan compleja como *Middlemarch*, formada por varias tramas argumentales. Mientras que en esta última la autora esboza un «Final» en el que se explica al lector la conclusión de los diferentes argumentos («¿Quién puede abandonar estas jóvenes vidas después de permanecer en larga compañía con ellas, y no desear saber lo que les aconteció en años venideros?»),



p. 760), en *La mujer del teniente francés* se ofrecen varios desenlaces. Susana Onega escribe que estos diferentes finales son una consecuencia de la libertad que se ha dado a los personajes:

Rompiendo una vez más la ilusión de verosimilitud, el narrador nos informa abiertamente de que ha decidido darnos dos versiones alternativas del desenlace de la novela para así preservar su objetividad, llevando de esta forma a sus últimas consecuencias su anterior manifestación, «Yo no controlo plenamente estas criaturas de mi mente, no más de lo que tú controlas ... a tus hijos, colegas, amigos, o incluso a ti mismo» (p. 87).

(1989: 88)

Así pues, si contrastamos *La mujer del teniente francés* y *Middlemarch*, parece ser que ambos autores han pretendido ser «objetivos»: mientras que para el narrador de *Middlemarch* esto debe haber significado ofrecer el relato más preciso de la vida de cada personaje, incluso a partir de cuando la narración se detiene, para Fowles significa ser consecuente con la pretendida libertad de los personajes. Esto nos da idea de una aproximación muy diferente al conocimiento y a la propia realidad: si para el escritor decimonónico debe haber sido posible aprehender y describir la realidad de una forma objetiva, esto será precisamente lo que la cosmovisión general del siglo veinte cuestionará de una forma clara y abierta, penetrando así en la conflictiva brecha entre el ser («self») y el mundo.

#### CONCLUSIONES

Este trabajo ha intentado mostrar que la teoría de la relevancia o pertinencia puede despejar algunas dudas sobre la traducción de ciertos recursos, como la ironía y la parodia, que, como han señalado las principales teorías pragmáticas contemporáneas, pueden ser abordadas en términos de actitudes. Aunque el concepto de

mención quizás es demasiado restringido, y se puede cuestionar abiertamente, tal y como Martín (1992) sugiere, el análisis llevado a cabo muestra también que la mención de una proposición previa, junto con la manifestación del actitud del hablante hacia su contenido, puede ser un recurso muy productivo para la expresión y la traducción de enunciados irónicos y paródicos.

En el caso de *La mujer del teniente francés*, que ha sido descrita acertadamente como una parodia de la novela victoriana, de corte realista, el traductor habrá de reconocer, en primer lugar, la intención comunicativa, y transmitirla en el texto meta de tal forma que le sea posible también a su audiencia reconocerla sin costes de procesamiento añadidos. En el núcleo central de la tarea del traductor encontramos un balance entre el efecto comunicativo que se quiere conseguir y el esfuerzo o coste de procesamiento necesario para inferirlo o aprehenderlo. Algunas veces, lo que el autor escoge hacer es llevar a cabo una mayor explicitación que le permita obtener resultados similares, aún a costa de incrementar su procesamiento cognitivo.

#### REFERENCIAS

- Alba Juez, Laura. (1994). «Irony and the other off-record strategies within politeness theory». In *Miscelánea*, 15, 13 - 23.
- Blakemore, Diane. (1992). *Understanding Utterances*. Londres: Blackwell.
- Brown, Penelope & Stephen LEVINSON. (1978). *Politeness*. Cambridge: CUP.
- Cuddon, J.A. (1976). *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth: Penguin.
- Eliot, George. (1871 - 72). *Middlemarch. A Study of Provincial Life*. Bantam Classics, 1985.
- Fowles, John. (1969). *The French Lieutenant's Woman*. Londres: Pan Books.
- Fowles, John. (1969). (Spanish translation by Ana María de la Fuente). *La mujer del teniente francés*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Gutt, Ernst August. (1991). *Translation and Rele-*

- vance. Cognition and Context*. Oxford: Blackwell.
- Haverkate, Henk. (1990). «A speech act analysis of irony». In *Journal of Pragmatics*, 14, 77 - 109.
- Haverkate, Henk. (1994). *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico*. Madrid: Gredos.
- House, Juliane. (1977). *A Model for Translation Quality Assessment*. Günter Narr Verlag Tübinga, 1981.
- Martin, Robert. (1992). «Irony and universe of belief». In *Lingua*, 87, 77 - 90.
- Onega Jaen, Susana. (1989). *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*. Ann Arbor & Londres: UMI Research Press.
- Sperber, Dan & Deirdre Wilson. (1981). «Irony and the Use - Mention Distinction». In Cole, Peter. (ed.). *Radical Pragmatics*. Nueva York: Academic Press, 295 - 318.
- Sperber, Dan & Deirdre Wilson. (1986). *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell, 1995 (2nd edition).
- Wilson, Deirdre & Dan SPERBER. (1992). «On verbal irony». In *Lingua*, 87, 53 - 76.

