

**El estilo y los problemas de traducción en**

***Tiempo de Silencio***

**de Luis Martín-Santos**

Juliëtte Brouwer (3218252)

Tesina del master de Traducción

Supervisora: dr. D. Nieuwenhuijsen

Segunda lectora: dr. S.I.M. Herpoel

Código del curso: MTMV11045

Universidad de Utrecht, 2012

<b>Índice</b>	
<b>Capítulo 1. Introducción</b>	<b>3</b>
<b>Capítulo 2. El estilo literario y el análisis pertinente a la traducción</b>	<b>6</b>
2.1 Características generales de la literatura	6
2.2 ¿En qué consiste el estilo?	7
2.3 El análisis del estilo	10
2.4 El análisis del texto pertinente a la traducción	12
<b>Capítulo 3. El contexto literario</b>	<b>15</b>
3.1 La <i>novela de personaje</i> de los años 40	15
3.2 La generación de los 50	16
<b>Capítulo 4. Martín-Santos y <i>Tiempo de Silencio</i></b>	<b>19</b>
4.1 Luis Martín-Santos	19
4.2 La función y novedad de <i>Tiempo de Silencio</i>	21
4.3 La recepción de <i>Tiempo de Silencio</i>	22
4.4 Contenido de <i>Tiempo de Silencio</i>	23
<b>Capítulo 5. El análisis estilístico a través de literatura secundaria</b>	<b>25</b>
5.1 La estructura del libro	26
5.2 La pluralidad de estilos	26
5.3 Las técnicas narrativas	27
5.4 La latinización	28
5.5 La intertextualidad	30
5.6 El vocabulario	31
5.7 La ironía	32
5.8 Otros aspectos gramaticales	33
5.9 Conclusión intermedia	33
<b>Capítulo 6. Tres problemas de traducción</b>	<b>35</b>
6.1 La estructura de las frases	35
6.2 El vocabulario	46
6.3 La ironía	55
6.4 Conclusión intermedia	65
<b>Capítulo 7. Conclusiones generales</b>	<b>66</b>
<b>Capítulo 8. Bibliografía</b>	<b>69</b>
<b>Apéndice A. Fragmentos de <i>Tiempo de Silencio</i> (2011)</b>	<b>74</b>
Fragmento A.I(104-105)	74
Fragmento A.II (130-132)	76
Fragmento A.III (156-158)	78
Fragmento A.IV (171-173)	79
Fragmento A.V (173-176)	81
Fragmento A.VI (271-273)	83
<b>Apéndice B. Fragmentos de <i>Tijd van Zwijgen</i> (1963)</b>	<b>85</b>
Fragmento B.I(44-45)	85
Fragmento B.II (67-68)	87
Fragmento B.III (89-90)	88
Fragmento B.IV (101-103)	90
Fragmento B.V (104 106)	92
Fragmento B.VI (191-193)	95

## Capítulo 1. Introducción

Como cierre de un año instructivo en que se abrió para mí el nuevo mundo de la traducción literaria, quería escribir mi tesina sobre la traducción de un libro importante para la literatura española. Tras diferentes opciones, me topé con *Tiempo de Silencio*, el único libro terminado por el malogrado Luis Martín-Santos (1924-1964). Desde diferentes fuentes me enteraba de su importancia, novedad y dificultad y, ya intrigada por aquel libro, me preguntaba qué aspectos le harían tan especial. Además, como que yo sepa no existen estudios sobre la traducción de *Tiempo de Silencio*, sentí curiosidad por saber si la dificultad de lectura también se reflejaba en el proceso de traducción.

Otra razón por la que me interesaba este libro, era su introducción en los Países Bajos. En comparación con otros países europeos, este país fue uno de los primeros en traducir la obra de Martín-Santos (Steenmeijer 1989:83), es decir en 1963 por Jean Schalekamp, que lo tradujo como *Tijd van Zwijgen* para la editorial Meulenhoff. Llamativo es que el libro pasara desapercibido en los Países-Bajos. Por esta razón, al inicio de mi investigación, me puse en contacto con Jean Schalekamp para preguntarle el motivo de traducir *Tiempo de Silencio*, los problemas de traducción y sus soluciones. Además, quería saber por qué *Tijd van Zwijgen* fue publicado casi inadvertido y cuáles serían las razones de esta falta de atención en los medios de comunicación. Desgraciadamente, como ha pasado tanto tiempo desde el momento en que escribió su traducción, Schalekamp ya no era capaz de responder a estas preguntas. Por eso, tendré que basarme en los datos de otras fuentes literarias y en los resultados de mi propia investigación. Sin embargo, ya tengo diferentes razones para dudar en qué medida la traducción sigue siendo adecuada y para considerar una nueva traducción, o sea una retraducción. En primer lugar, como se puede leer en la bibliografía de Schalekamp (3), *Tiempo de Silencio* era el primer libro español que tradujo. En segundo lugar, gracias a una investigación realizada por estudiantes de la Universidad Utrecht, se sabe que la iniciativa de traducir del español no fue tomada por parte de Schalekamp, sino por su editor (Bos 32). Por eso, no sería sorprendente si no se tratara de una traducción perfecta, lo que también podría aclarar la falta de atención prestada a la traducción por parte de los medios de comunicación neerlandeses. Además, en diferentes artículos y reseñas, Schalekamp ha recibido bastante críticas con respecto a su traducción del estilo de diferentes libros (Schyns

45-47). Aunque no trataban de su traducción de *Tiempo de Silencio* en concreto, sí que nos da una idea de su competencia como traductor.

Otras razones para considerar una retraducción, que no tienen tanto que ver con la aptitud de Schalekamp, se originan en las ciencias de traducción. En su artículo “Retranslation”, Kasa Koskinen y Outi Paloposki resumen algunas citas sobre la retraducción. Mencionan que una retraducción puede contribuir al estatus de un libro como clásico (295). Además, argumentan que debido a nuevos estudios sobre el libro y a nuevas tendencias en el mundo de la traducción, una nueva traducción puede ser conveniente (296). Como Schalekamp escribió su traducción poco después de la publicación del original, no tuvo acceso a todos los estudios del libro, que podrían haberle ayudado en su traducción. Por último, las traducciones en general tienen una vida bastante breve, ya que la lengua y su contexto evolucionan (Koskinen y Paloposki 295), por lo cual, como argumentan diferentes científicos, un libro puede ser retraducido aproximadamente cada 30 años (Newmark 140). Como el año que viene ya han pasado 50 años desde la publicación de *Tijd van Zwijgen*, este momento podría ser una buena ocasión para considerar una retraducción.

No obstante, antes de empezar con una retraducción –que sería más adecuada para otro trabajo-, es imprescindible analizar el estilo de *Tiempo de Silencio* y la traducción ya existente de Schalekamp. Esta tesina, por lo tanto, se puede considerar como una investigación teórica y preliminar, en la que investigaré el estilo de *Tiempo de Silencio* y trataré los problemas de traducción relacionados con algunas de las características estilísticas. Además, intentaré dar una imagen clara de la manera en que Schalekamp tradujo las diferentes características estilísticas. A través de una comparación entre el texto fuente y su traducción, espero descubrir sus estrategias de traducción y sus soluciones para los diferentes problemas de traducción. En el caso en que crea que la traducción de Schalekamp no es adecuada, intentaré dar una traducción alternativa. Formulada de otra manera, la pregunta principal de esta tesina será:

*¿En qué consiste el estilo especial de Tiempo de Silencio, qué problemas de traducción surgen de este estilo y cómo se solucionan?*

Para responder a esta pregunta, investigaré en el siguiente capítulo, cómo se define este fenómeno ‘estilo’ y cómo se puede destacarlo en una obra literaria. Al final de ese capítulo introduciré la fórmula de Lasswell (Nord 145), complementada por Nord

(146), que ofrece un método de análisis del texto pertinente a la traducción. Aunque Nord no menciona si el método puede ser aplicado a textos literarios, la segunda pregunta de su fórmula casi explícitamente tiene que ver con el estilo, así que me parece apropiada para mi investigación.

Siguiendo la fórmula de Nord, en los capítulos 3 y 4 prestaré atención a los aspectos *dónde, cuándo, por quién y por qué* de *Tiempo de Silencio*, dando tanto información sobre la situación literaria en que Martín-Santos escribió su obra, como información sobre su persona y los motivos que le llevaron a escribirla.

El capítulo 5 será un resumen de gran parte de las características estilísticas de *Tiempo de Silencio*, de las que elegiré tres, que analizaré más profundamente en el capítulo 6. Además, en ese capítulo 6 mencionaré los problemas de traducción con que el traductor se enfrenta, e ilustraré las características con ejemplos procedentes de fragmentos del texto original y de la traducción de Jean Schalekamp. Como ya he mencionado, cuando en mi opinión la traducción de Schalekamp no es adecuada y el problema de traducción debería ser solucionado de otra manera, daré una traducción alternativa.

En los apéndices se encuentran los diferentes fragmentos seleccionados de los que salen los ejemplos de los problemas de traducción y sus soluciones.

Espero que mi investigación podrá echar nueva luz sobre, y a lo mejor contribuir a la revalorización de la obra de Martín-Santos, que en los Países Bajos no ha gozado de tanto éxito e interés que en otros países.

## Capítulo 2. El estilo literario y el análisis pertinente a la traducción

### 2.1 Características generales de la literatura

En su artículo “Literary Translation”, Francis R. Jones cita las características de literatura formuladas por científicos como Stockwell, Venuti, Pilkington y Berman.

Según ellos, los textos literarios

- tienen que tener una forma básica escrita, aunque también pueden ser orales;
- están canonizados y gozan de un alto prestigio social;
- desempeñan una función afectiva y estética, más que una función transaccional o informativa;
- tienen como objeto principal provocar emociones y/o entretener en vez de influir o informar;
- no representan la verdad real, pues son ficticios independientemente de estar basados o no en hechos reales;
- presentan palabras, imágenes, etcétera, que son ambiguas y/o tienen significados indeterminados;
- tienen como característica una lengua poética (donde la forma de la lengua funciona en sí misma, como en el caso de juegos de palabras o rima) y heteroglosia;
- tienen un estilo propio que se desvía de los estilos estándares (como por ejemplo arcaísmos o argot). (Jones 152)

Para esta tesina, partiremos de estas características en generales y nos concentraremos únicamente en el último de los mencionados rasgos, es decir la presencia de un estilo propio en un texto literario. En las partes siguientes, intentaré dar una definición clara del término *estilo* y mencionaré diferentes métodos para investigar el estilo de un texto literario. Al final de este capítulo espero haber encontrado un método de investigación que sea eficaz para caracterizar el estilo de *Tiempo de Silencio* y que, además, sea pertinente para el proceso de traducción.

## 2.2 ¿En qué consiste el estilo?

Como enseñan las características de la literatura mencionadas en la página anterior, cada texto tiene su propio estilo, y es precisamente este uso específico y único de la lengua, esa “huella dactilar del autor” (Baker 245<sup>1</sup>) la que explica lo especial e interesante de la literatura y la traducción literaria. Pero aquí llegamos a un problema; si cada libro tiene su propio estilo, ¿cómo se define el estilo en general y, a continuación, cómo se reconoce el estilo de un texto?

La definición de ‘estilo’ ha sido blanco de muchos estudios lingüísticos. Desde el punto de vista de varias ciencias que tienen que ver con textos, sean ciencias lingüísticas, semánticas, etcétera, se han aplicado diferentes definiciones a esta característica de los textos. Robert Fowler define el estilo como la suma de las características de un texto y dice que es el resultado de las manipulaciones de la estructura normal de una lengua o de la selección de características opcionales (1967: 15). Para analizar estas manipulaciones u opciones, es preciso entender que una lengua tiene rasgos constantes y variables, y que los variables posibilitan el estilo, que es una divergencia de lo normal (15). Según Fowler, la mejor manera de aplicar variables es con el uso de léxico: “This level differs from grammar and phonology in comprising an inventory of items which is indefinitely extensible.” (16). Al contrario que la gramática y la fonología que tienen una capacidad finita, el vocabulario de un idioma es mucho más extenso y ofrece más libertades para un autor. Como veremos luego, esa libertad de vocabulario es uno de los recursos que Marín-Santos aplicó para crear su estilo novedoso.

Otra definición de estilo viene dada por A.A. Hill que mencionó que sus estudiantes prefieren describir el estilo como la suma de opciones que un idioma ofrece a un usuario individual, en cada elemento de la frase (Fowler 1967: 17).

En su artículo “Translating style and styles of translating: Henry James and Edgar Allan Poe in Catalan”, Marco expresa la misma idea; que el estilo está compuesto de un grupo de opciones (frecuentemente estructuradas) que un autor ha elegido del repertorio total de opciones lingüísticas de una lengua (74). Además, Marco es de la opinión que el estilo no es solamente una característica de un autor individual sino que puede ser también una característica de cierto género o generación

---

<sup>1</sup> Traducción mía de la palabra “fingerprint”.

literaria (74). Por eso, para analizar el estilo de un libro, lo ideal sería analizar también el estilo dominante del contexto literario en el que el libro fue escrito.

Como se puede concluir de las varias explicaciones del estilo, todavía no existe una definición única y generalmente aceptada. La polémica alrededor del tratamiento del estilo, tiene su origen ya en la antigüedad clásica (Leech y Short 13) y se manifiesta en dos puntos de vista diferentes, el *dualismo* y el *monismo*.

En las palabras de Leech y Short, el dualismo por mucho tiempo interpretó el estilo como “manera de escribir”, y más recientemente, como “modo de expresión” (13).<sup>2</sup> En la primera versión, que propone que el estilo es una manera de escribir, el estilo no es más que un medio para llamar la atención del lector y añadir un aspecto estético, un aspecto de adorno al texto (13). Según esa definición, el estilo forma un elemento secundario en vez de principal. Esta idea de estilo estuvo vigente durante el Renacimiento y en los artículos racionalistas (13).

La segunda definición, que considera el estilo como un modo de expresión, propone que cada escritor se ve forzado a tomar decisiones concernientes a la expresión y que las elecciones determinan el estilo (16). De ese punto de vista sale la idea de que el contenido es fijo pero que la manera de representarlo (o sea el estilo) puede ser variable. Como formula Richard Ohmann:

The idea of style implies that the words on the page might have been different, or differently arranged, without a corresponding difference in substance (Leech y Short 17).

Cuando analizamos un estilo a través de esta definición, comparamos lo que el escritor ha escrito con lo que habría podido escribir. Según Leech y Short, la laguna de esta teoría es que trata solamente de una investigación gramatical y que la idea de un estilo neutral, como propone Ohmann con su “detransformación” es poco convincente porque cada forma de escritura, independientemente de si son frases breves y simples o períodos complejos, tiene su estilo único (20).

Con la aparición del *New Criticism* (1920-1950), se formó la idea del monismo (Leech y Short 21). Al contrario de lo que opinaban los dualistas, para los monistas un cambio de forma significaba automáticamente un cambio de contenido (21). Según los *New Critics*, la forma y el contenido estaban vinculados como un

---

<sup>2</sup> Las palabras “manera de escribir” y “modo de expresión” son traducciones mías de las palabras “way of writing” y “mode of expression”.



artefacto autónomo (21). Esta idea se parece a la filosofía lingüística de W. von Humboldt y Sapir y Worf que un siglo antes propusieron que el mundo se crea por el idioma y que fuera de las fronteras del idioma, no existe nada (Bronzwaer 370). Como explica W. Bronzwaer, según estos filósofos, el lenguaje usado en la poesía es único porque los significados de las palabras no solamente se refieren al contenido, sino que además incorporan ese contenido dentro de su forma, para que la forma y el contenido se vinculen totalmente (369). Los *New Critics* tomaban esa idea de “one-form-one-meaning” (Leech y Short 21) pero no lo aplicaban solamente a la poesía, sino también a la prosa. Un ejemplo de un elemento prosaico es la metáfora, donde el contenido y la forma están unidos. Para los *New Critics*, esa unidad de forma y contenido era la característica fundamental de arte, como mencionaba Tolstoi: “This indeed is one of the significant facts about a true work of art- that its content in its entirety can be expressed only by itself” (Leech y Short 21). Sin embargo, la aproximación monista de los *New Critics* tiene como desventaja que considera un texto literario como elemento aislado y único, por lo que será muy difícil tratarlo en una comparación estilística y además, casi no será posible hablar del estilo en otras palabras de las ya escritas, porque la visión monista argumenta que la palabra y el contenido no pueden separarse (27).

Como alternativa de ambas aproximaciones -el dualismo y el monismo- se propuso el *pluralismo*. Según los pluralistas, “language performs a number of different functions, and any piece of language is likely to be the result of choices made on different functional levels” (24). Los pluralistas, liderados por Halliday, atribuyen diferentes funciones al lenguaje -a las que en esta tesina no prestaremos demasiada atención- y opinan que cada función de lenguaje exige su propio estilo (25). Además, según esa idea, cada decisión lingüística es importante y determinante para el estilo. En concreto, al contrario de los monistas y los dualistas, los pluralistas no consideran el estilo como un aspecto vinculado completamente al contenido, ni como solamente un modo de expresión, sino como el total de elecciones que tienen como resultado final todos los aspectos del texto escrito, bien las elecciones gramaticales, bien las decisiones de palabras, nombres, historia, narrador, etcétera. Como esta idea pluralista es demasiado amplia, Leech y Short proponen una mezcla entre la idea dualista y pluralista y ofrecen al lector una tímida definición. Esta definición, formulada en su libro *Style in Fiction* como las características lingüísticas

de cierto texto (10) es la que usaré en esta tesina. Ya que esta definición todavía deja mucho por interpretar, menciono también su lista de rasgos fundamentales:

- El estilo es una manera en que la lengua se *usa*.
- Por lo tanto, el estilo consta de *opciones* elegidas del repertorio de la lengua.
- El estilo se define según el *dominio* del uso de la lengua (definido por ejemplo por las decisiones de cierto autor o por las normas de cierto género literario o tipo de texto).
- El estilo puede ser *transparente* u *opaco*.
- La elección estilística de un autor viene limitada por los aspectos de las elecciones lingüísticas que conciernen *maneras alternativas de describir el mismo mensaje*. (Leech y Short 31)

### 2.3 El análisis del estilo

En lo anterior, se ha presentado una definición de lo que se llama el estilo de un texto. Ahora, el investigador se enfrenta con el problema de cómo analizar el estilo ya que, para traducir adecuadamente el estilo de un texto, tendrá que entender en primer lugar cuál es el estilo de un texto. Sobre el análisis estilístico existen diferentes estudios y aproximaciones, de los que mencionaré algunas ideas importantes.

Un método de analizar un texto que parece lógico, es estudiar en detalle lo que está escrito, como escribió Goethe:

Alles kommt aufs Anschauen an; es kommt darauf an, dass bei dem Worte (...) das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird. Daher geschieht es so oft, dass derjenige, derüber Kunstwerke schreibt, bloss im Allgemeinen verweilt (Spitzer 36).<sup>3</sup>

Según Goethe, el investigador tiene que prestar atención a los pormenores de un texto, para no caer en generalizaciones y poder decir algo útil del texto estudiado. El lingüista H. A. Hatzfeld propone más o menos lo mismo con su *explication de text*, a través de la que quiere aplicar “a close analysis of [...] lexicological and syntactic

---

<sup>3</sup> Una traducción libre, escrita por mí: “Todo depende del análisis; es imprescindible analizar el significado de las palabras (...), ya que si no, la obra de arte no tendrá sentido. Es por esa razón que el investigador que describe una obra de arte, suele caer en generalidades”

features including to so-called figures of speech and rhythmical elements” (Fowler 1971: 37).

En su libro *Style in Fiction*, Leech y Short también dan un método detallado de analizar el estilo de un texto literario y opinan que formando una lista de características, el estilo puede ser medido por su frecuencia (34). El problema que surge en esta aplicación, es que, para saber cuáles son los aspectos que tienen que ser medidos, es preciso saber cuál es la norma, o bien el estilo ‘normal’. La solución de Leech y Short es comparar las frecuencias de ciertas características estilísticas entre diferentes textos para decir algo sobre la desviación de la norma (41-42). Una ventaja según Leech y Short es que, al usar una investigación cuantitativa se puede prestar atención a todos los aspectos del texto y que el investigador tiene una lista de argumentos para mostrar las características especiales o el estilo del texto (38). Además, su modelo da una terminología útil para el estudio del investigador.

Sin embargo, las aproximaciones mencionadas tienen como riesgo que el investigador se pierda en detalles y que el resultado del análisis no será más que una enumeración de características aisladas de cuyos significados no se sabe nada.

Para evitar ese problema, Spitzer había inventado lo que él mismo llamaba el “philological circle” (24). En vez de concentrarse en los detalles, el investigador aplica un modelo de análisis circular. Durante la lectura, se enfrenta con un detalle que indica el estilo propio del autor, y a continuación relaciona este detalle con el texto en general. De esta manera, los detalles de la microestructura están vinculados con la macroestructura y viceversa. La dificultad de esta manera de análisis es que el investigador en primer lugar tiene que darse cuenta de un detalle, y que en segundo lugar, tiene que saber si ese detalle es pertinente para el análisis del estilo, es decir si forma parte del estilo del texto o del autor. Spitzer menciona que esa capacidad de reconocer un detalle es cuestión de experiencia y talento, y que incluso para los investigadores más expertos es una tarea difícil y entretenida que solamente se puede conseguir leyendo y releendo pacientemente (27). Para entender cuáles son los detalles significantes de una obra, tampoco existe una manera fija de investigación, sino que el investigador tiene que ponerse en el lugar del escritor y descubrir *por qué* ha usado cierto estilo. Con mucha experiencia y sabiendo leer detalladamente, el investigador lingüístico será capaz de analizar los modelos y significados en la estructura del texto (Fowler 1971: 35).

## 2.4 El análisis del texto pertinente a la traducción

En los modelos mencionados, no se presta atención a la traducción del estilo de un texto. Sin embargo, en la ciencia de traducción se han formulado diferentes modelos de análisis que pueden ayudar al traductor a entender y traducir bien el texto. Hans Hönl llama esta forma de análisis el “análisis pertinente a la traducción<sup>4</sup>” (130), es decir una manera de analizar un texto para escribir una traducción adecuada. En otras palabras, no es un modelo que facilite el proceso de traducción sino que ayuda al traductor a buscar los elementos más importantes del texto e interpretar su importancia y función.

Según el modelo de Hönl (132-135), hay tres preguntas globales por las que se puede descubrir los elementos más importantes de un texto, que el traductor puede intentar mantener en su traducción. Las tres preguntas formuladas por Hönl son:

1. *¿Quién habla y dónde? ¿Y por qué es justamente él quien habla?*

Esta pregunta tiene como punto de partida que existe una relación entre el sitio en que el texto está escrito, el contexto sociocultural, y el emisor (que es el escritor). Este emisor tiene diferentes razones de escribir, como informar, argumentar, etcétera.

2. *¿De qué trata el texto y por qué ha sido escrito de tal manera?*

En nuestro caso, tenemos que tener en cuenta que es un texto literario y que la forma tiene mucho que ver con las características del texto, de este género de texto. Para poder responder a la segunda parte de esta pregunta, es preciso leer muy cuidadosamente el texto, en detalle. Hay que investigar por ejemplo dónde se cambia de narrador y función. Tras analizar la estructura, el traductor conocerá las diferentes funciones del texto y podrá aplicar una traducción adecuada para cada fragmento.

3. *¿Qué tiene que ser traducido?*

Para esta pregunta, el traductor tiene que buscar los elementos necesarios para la traducción y analizar los diferentes fragmentos que puedan ser ambiguos o ambivalentes. Es un proceso bastante subjetivo, porque depende de la atención y exactitud del traductor. También depende de sus competencias y conocimiento de la lengua y cultura extranjera.

---

<sup>4</sup> Una traducción mía del término “vertaalrelevante tekstanalyse”.

Las preguntas del modelo de Hönig indican que usando esta manera de análisis, se presta poca atención al estilo de un texto literario. Además, su enfoque en la función del texto no es muy adecuado para textos literarios. Sin embargo, el resumen de las respuestas sí puede ayudar al traductor en formar una idea clara del texto, lo que le podrá ser conveniente durante el proceso de traducción. Otra aproximación parecida es la de Christiane Nord (145-152). Igual que Hönig, Nord defiende la importancia de un análisis textual. En su artículo “Tekstanalyse en de moeilijkheidsgraad van een vertaling” menciona que el análisis pertinente a la traducción es el modelo por excelencia que garantiza una comprensión del texto y que influye y facilita el proceso de traducción (145). Como Hönig, Nord propone una serie de preguntas para analizar los aspectos imprescindibles de un texto. Sin embargo, sus preguntas son distintas a las de Hönig, ya que son más detalladas y, además, tienen que ver más con la lengua y el estilo. Por esta razón, su modelo será más adecuado para la presente investigación. El modelo de Nord tiene como punto de partida la fórmula de Lasswell, pero contiene algunas subpreguntas más, resultando en las dos siguientes preguntas:

1. *¿Quién escribe con qué objetivo a quién a través de qué manera con qué medio, dónde cuándo y por qué un texto con qué función?*
2. *¿De qué escribe qué (y qué no) en qué orden, con ayuda de qué elementos no verbales con qué tipo de palabras con qué tipo de frases con qué tono con qué efecto?* (Nord 146)

A través de la formulación de las preguntas y la búsqueda de respuestas, el traductor puede encontrar los elementos funcionales para la traducción, que son los fragmentos o elementos del texto que tienen que ser traducidos y son imprescindibles para el funcionamiento de la traducción dentro de la cultura fuente (Nord 148).

Una vez que hayan sido definidos los diferentes elementos funcionales del texto y el traductor quiera empezar con la verdadera traducción, pueden surgir de nuevo diferentes problemas. Nord distingue en el artículo mencionado cuatro categorías de problemas de traducción (147):

1. Problemas que surgen por diferencias entre las situaciones comunicativas en que se encuentran el texto fuente y el texto meta. Son, por ejemplo, problemas que surgen por diferencias geográficas o históricas.

2. Problemas que son específicos para las dos culturas y que surgen por las diferencias entre las normas y convenciones de la cultura fuente y meta (como convenciones del género literario, convenciones de los medios de comunicación, de comportamiento, leyes, etcétera)
3. Problemas específicos para las dos lenguas, que surgen por diferencias entre las estructuras de las dos lenguas, como el uso extenso del gerundio en español, que es casi desconocido en neerlandés.
4. Problemas de traducción que son específicos para el texto que tiene que ser traducido, surgidos, por ejemplo, por el estilo del escritor.

Se verá en la investigación y tras el análisis del texto pertinente a la traducción, que de las varias características y funcionamientos del texto, surgirán diferentes problemas de traducción. En este caso, como el objeto de estudio será el estilo – que se podrá reconocer en parte respondiendo a la segunda pregunta de Nord– los problemas de traducción probablemente serán problemas de la categoría 4. Para este tipo de problemas, como menciona Nord, no existe una taxonomía o método fijo de traducción (147). Por eso, para cada problema de traducción el traductor tendrá que buscar una estrategia o solución distinta.

En este capítulo he dado una definición y una lista de características de lo que según Leech y Short es el ‘estilo’. A continuación, he mencionado diferentes puntos de vista para investigar el estilo y una manera de formarse una imagen clara y extensa de todos los aspectos de un texto que tienen que ser traducidos. En los capítulos siguientes intentaré responder a las dos preguntas formuladas por Nord. La primera pregunta todavía no tiene mucho que ver con la traducción del estilo de Martín-Santos pero me parece importante dar también una idea del escritor, su contexto literario, el contenido literario, etcétera, para después poder concentrarme en la segunda pregunta que tiene como enfoque los elementos verbales del texto, o sea el estilo. Contestaré esta segunda pregunta con la ayuda de literatura secundaria sobre Martín-Santos. Una vez que conozcamos las características del estilo de *Tiempo de Silencio*, podremos investigar los problemas de traducción que puedan surgir.

### Capítulo 3. El contexto literario

En este capítulo investigaré la situación literaria en que nació *Tiempo de Silencio*, contestando de esta manera a los rasgos *dónde* y *cuándo* de la primera pregunta de Nord, mencionada anteriormente. Daré un resumen global del desarrollo desde la Guerra Civil, para a continuación poder aclarar la importancia y novedad de *Tiempo de Silencio*. Como en esta tesina nos interesa especialmente la prosa, no me concentraré en las evoluciones dentro de la poesía.

#### 3.1 La novela de personaje de los años 40

Con el fin de la Guerra Civil en 1939, España se encontró con un vacío literario. Las generaciones de 98, 14 y 27, cuyos miembros casi unánimemente estaban de la parte de los republicanos o antifranquistas, huyeron por Francia a países sudamericanos, como México y Argentina (Steenmeijer 2009: 104). Por esa fuga de cerebros, la nueva generación literaria tenía que buscar nuevas formas de escribir, faltando ejemplos de generaciones anteriores. La generación de la posguerra, por eso, se llamaba la generación destruida o astillada (104). Por causa de la censura, los nuevos escritores intentaban escribir según las normas y esconder a través de metáforas lo que realmente querían decir.

No solamente los escritores antifranquistas encontraban problemas con la censura, sino también escritores que durante la guerra habían permanecido al campo de los nacionalistas, como el famoso escritor Camilo José Cela, quien escribió entre otros libros *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *La Colmena* (1951). La segunda edición de *La familia de Pascual Duarte* (1943) fue prohibida y no pudo ser publicada hasta algunos años más tarde. Con *La familia de Pascual Duarte*, Cela escribió uno de los libros más importantes de los años 40 (Steenmeijer 2009: 106). Este libro era la primera de las *novelas de personaje*, en las que, como el nombre ya indica, el foco está en el individuo del personaje. Como menciona Steenmeijer, este tipo de libro no trata del conflicto entre el individuo y la sociedad, sino del conflicto entre el personaje y la existencia, así que este género también se llamaba el existencialismo (106). Lo interesante es que esta evolución no fue inspirada por las novelas existencialistas francesas de Jean-Paul Sartre o Albert Camus, sino que surgió paralelamente a aquellos libros (106), ya que por el aislamiento de España y la censura, los escritores franceses no se conocían.

Otro libro que determinó la literatura de la posguerra fue *Nada* (1945), de Carmen Laforet. Como *La familia de Pascual Duarte*, es una novela de personaje, que se caracteriza por un ambiente triste y violento. Trata de una joven mujer optimista que se traslada a Barcelona y descubre un mundo pobre, mentiroso y pestilente.

### 3.2 La generación de los 50

Aunque España fue neutral durante la Segunda Guerra Mundial, el país sufrió de una grave crisis económica que se agravó aún más al final de la guerra, cuando España quedó excluida del Plan Marshall (Yllán Calderón 33). El afán de autarquía de Franco resultaba ser un fracaso así que el régimen no tenía otra opción que buscar la ayuda del exterior. Tras una tímida apertura, España entró en la ONU y la industria volvió a crecer. La apertura dio la oportunidad al pueblo de expresar sus pensamientos, con el resultado que en diferentes ciudades se organizaron protestas y demostraciones. Además, la literatura se transformó en el medio eficaz de expresión, y obtuvo una función política y periodística (Steenmeijer 2009: 118). Al mismo tiempo, gracias a la apertura, los escritores españoles entraban en contacto con nuevos escritores y empezaban a buscar influencias en el extranjero. Todos estos acontecimientos posibilitaban el nacimiento de una nueva generación literaria, la generación de los 50, que trabajaban sobre el realismo ya iniciado por los escritores de los años de la posguerra. Lo que llama la atención es que los escritores de los 50 pertenecían a la clase alta y eran descendientes de los vencedores de la Guerra Civil. Sin embargo, pese a su educación católica y franquista, se rebelaron contra su medio social y se sintieron involucrados en la España de los perdedores (117). Por eso, al contrario de los escritores de las *novelas de personaje*, los realistas de los 50 estaban más comprometidos y tenían como objetivo principal expresar su crítica sobre la sociedad española. Según menciona el historiador Fusi Aizpurúa: “casi todos participaron en actos e iniciativas de abierta oposición al régimen” y “varios de ellos fueron encarcelados por sus actividades políticas clandestinas.” (474)

Como la función de la literatura de la generación de los 50 era describir los problemas de la sociedad y “transformar el mundo” (Wirth 1), los escritores intentaban restablecer el contacto entre la literatura y el pueblo aplicando una lengua y estructura entendible (Steenmeijer 2009: 119). En cuanto al estilo, Fusi Aizpurúa destaca “una objetividad casi fotográfica, la narración dialogada y sin artificios, los lenguajes cotidianos” (474). Además, contrariamente a las *novelas de personaje*, los



escritores de los 50 ya no se interesaban por los problemas de los individuos, sino que preferían escribir de clases o grupos sociales, aplicando su crítica a una sociedad entera en vez de un personaje.

Steenmeijer (2009 119 y 124) destaca tres tipos de realismo en las novelas de la generación de los 50; el *neorrealismo*, el *realismo social-crítico* y el *realismo subjetivo*. Un ejemplo del *neorrealismo* es *La colmena* de Cela, en el que el escritor no se concentra en un individuo, sino en una sociedad entera, que funciona como personaje principal colectivo (119). Steenmeijer añade que, a través de los actos y diálogos de los personajes de diferentes clases sociales, Cela da una imagen realista de la sociedad española de su tiempo (120). Otro ejemplo del *neorrealismo* es *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, que se compara frecuentemente con *Tiempo de Silencio*. *El Jarama* forma la culminación de la objetividad (Wirth 3), reflejando de una manera seca el aburrimiento y el vacío de la existencia en la posguerra.

La *novela social-crítica* surgió en la segunda mitad de la década, tras la entrada de España en la ONU y la siguiente ligera apertura del régimen. Utilizando las lagunas de la censura, los escritores de este tipo de novela expresaban más claramente su crítica, aunque todavía tuvieron que esconderse tras la voz del narrador. La novela social-crítica se parece mucho a la neorrealista, expresando la crítica de escritores posteriores como Martín-Santos y acusando a la generación de los 50 por su literatura monótona.

La tercera forma en que aparece el realismo es el *realismo subjetivo* que, como el nombre ya revela, se distancia del objetivismo y se destaca por la realidad subjetiva desde el punto de vista de los personajes individuales. Como indica Steenmeijer, este tipo de novela tiene una lengua más rica y una estructura más compleja que los otros tipos de novela realista (2009 124). La aparición de esta tercera forma del realismo tuvo que ver con un cambio demográfico y sociológico, ya que la recuperación de la industria a finales de los 50 y principios de los 60, causó una migración desde el campo a la ciudad. Con esta migración, la sociedad de las ciudades obtuvo una nueva estructura, con una nueva clase social que no se encontró en circunstancias favorables. La miseria de la nueva clase baja conmocionó a los escritores de los 50 y provocó un cambio en la realidad descrita.

Respondiendo a las preguntas *dónde* y *cuándo*, hemos visto en las páginas anteriores el clima literario en que Martín-Santos escribió su *Tiempo de Silencio*. Categorizando la obra, se puede decir que cae bajo la novela del realismo subjetivo,

tanto por su temática, con el foco en la psicología de los personajes y la crítica de la estructura social de Madrid, como por su estilo. Sin embargo, como varios críticos señalaban, el realismo subjetivo de Martín-Santos era más extremo que el de sus compañeros, ya que introdujo una lengua y estilo mucho más experimental. Por eso, Steenmeijer -igual que otros investigadores literarios- concluye que *Tiempo de Silencio* formó el paso entre el realismo subjetivo y la modernización, y que Martín-Santos, a través de su obra, facilitó la introducción del modernismo en la literatura española (2009 132).

En las palabras de Juan Goytisolo:

*Tiempo de Silencio* es el comienzo de una nueva etapa, una obra que abre para la novelística española todos los caminos y puertas que le cerrara *El Jarama* (...) Con *El Jarama* culmina y se eclipsa la “historia”; con *Tiempo de Silencio* renace y adquiere una nueva vigencia el “discurso” (2012 199).

## Capítulo 4. Martín-Santos y *Tiempo de Silencio*

Como en el capítulo anterior he prestado atención al contexto literario, al *dónde* y *cuándo*, ahora intentaré contestar al resto de la primera pregunta:

*¿Quién escribe con qué objetivo a quién a través de cuál manera con cuál medio, por qué un texto con qué función?*

Primero, daré un resumen breve de la vida de Martín-Santos, para aclarar *quién* es el escritor. También buscaré información sobre sus *objetivos* a la hora de escribir, la *función* de su libro y el *grupo meta* que tenía en mente. Aunque no se pregunta *de qué* trata el texto hasta la segunda pregunta de Nord, este capítulo me parece un buen momento para responder a esa pregunta y también para describir el contenido del libro.

### 4.1 Luis Martín-Santos

Durante su breve vida, Luis Martín-Santos publicó una sola novela, que fue *Tiempo de Silencio*. Aunque este libro hoy se considera como literatura obligatoria para escolares y pese a la bibliografía enorme de investigaciones y comentarios de *Tiempo de Silencio*, el autor mismo por muchos años fue casi desconocido. Sin embargo, en 2009, el crítico literario José Lázaro publicó una biografía completa sobre Luis Martín-Santos, llamada *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*. En su biografía, reunió fechas, anécdotas y memorias de la vida del autor para dar una imagen completa de esa personalidad compleja e interesante. También Alfonso Rey escribió diferentes artículos sobre el escritor de *Tiempo de Silencio*.

Luis Martín-Santos nació el 11 de noviembre de 1924 en Larache en Marruecos como primer hijo de Leandro Martín-Santos y Mercedes Ribera Egea (Rey 2011: 7). La familia Martín-Ribera vivía en Marruecos a causa de la profesión de Leandro, que en este momento era médico militar y tenía que trabajar allí durante el protectorado español. En 1929, cuando Luis tenía cinco años, su familia regresó a San Sebastián, donde Luis y su hermano Leandro iban al colegio Santa María Marianistas. Como la mayoría de su juventud vivió en San Sebastián, Martín-Santos se consideraba “un señorito vasco” (Villena 2009).

Tras el bachillerato, Martín-Santos empezó sus estudios de medicina en la Universidad de Salamanca y los terminó en 1946 con premio extraordinario. Continuó sus estudios en Madrid, donde realizó el doctorado e hizo prácticas quirúrgicas en el

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) (Rey 2011: 7). Quince años más tarde, recuerdos del ambiente del CSIC serían retratados en *Tiempo de Silencio*. Aunque tuvo la oportunidad de ocupar la plaza de cirujano de guardia en el Hospital General, prefirió dedicarse a la psiquiatría, así que en 1949 fue director del Dispensario de Higiene Mental de Ciudad Real (7).

En este tiempo ya era aficionado a la literatura, pero no fue hasta sus años en Madrid, que Martín-Santos realmente empezó a escribir y visitar tertulias literarias. Allí conoció a escritores de “la generación del medio siglo” como Juan Benet, Rafael Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre, Ignacio Aldecoa y Carmen Martín Gaité, que influyeron su obra literaria (7). Además de su literatura, Martín-Santos escribió otros tipos de libros, que según Alfonso Rey, pueden ser divididos en dos grupos; los estudios médicos y los ensayos (9).

En 1950, Martín-Santos se trasladó a Alemania, a Heidelberg, para seguir sus estudios de psiquiatría y trabajar en el Instituto Psicoanalístico de Mistcherlichs (9). En Heidelberg, escribió su tesina doctoral *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental*, que más tarde, en 1955, fue publicado como su primer libro psiquiátrico-filosófico (9-10).

Una vez terminado su trabajo en Heidelberg, regresó a San Sebastián, donde se encargó de la tarea de director del sanatorio psiquiátrico. En 1953 se casó con Roció Llafón, con quien tuvo tres hijos. A finales de los años 50, Martín-Santos, igual que otros hijos de los ‘vencedores’, empezó a practicar su filosofía política haciendo propaganda ilegal para el Partido Socialista Obrero Español. El 19 de marzo de 1956, Martín-Santos fue detenido por primera vez a causa de “desórdenes estudiantiles” (9) junto con su amigo Juan Benet. Al día siguiente fue puesto en libertad pero como continuó sus actividades políticas e incluso llegó a ser miembro de la Comisión Ejecutiva del PSOE, dos años después, en noviembre de 1958, fue encarcelado cuatro meses en la prisión de Carabanchel (9). Su último encarcelamiento fue en 1959, entre mayo y agosto. Hasta su muerte, no disminuyó sus intentos de colaborar en la oposición, sino que participó en la Academia Errante, que era “un foro [vasco] de debate creado por la inquieta intelectualidad de los españoles de los años sesenta, que buscaban nuevos caminos de expresión” (Escritores.org 2009).

En 1963, Roció murió a consecuencia de un escape de gas. Al año siguiente, el 21 de febrero de 1964, Luis Martín-Santos Ribera murió en un accidente de tráfico, cerca de Valencia. Ya que tras la muerte de su mujer Martín-Santos había caído en

una depresión, por mucho tiempo diferentes personas dudaron de la causa de su muerte. Como menciona José Lázaro en su libro *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos. Tiempo de Memoria*, muchos pensaron que fue un suicidio en vez de un accidente (17).

#### 4.2 La función y novedad de *Tiempo de Silencio*

Como se puede destacar de su biografía, durante su vida Martín-Santos fue un intelectual y un rebelde. En su biografía completa, Lázaro añade que Martín-Santos era un hombre con un “gran pensamiento propio”, que se burlaba de las personas autocomplacientes, que no se sometía a “ningún tipo de gregarismo” y que era un hombre universal que intentaba “absorber lo mejor de la cultura mundial” (Moyano, 2008). Estas características explican en gran parte el objetivo que Martín-Santos tenía para escribir su literatura, y *Tiempo de Silencio* en concreto.

Como expresó en una entrevista con Janet W. Díaz y en diferentes congresos, Martín-Santos estaba descontento con la literatura española de su tiempo y quería romper con la monótona novela de sus predecesores (Rey 1990: 45-46). Además, como muchos otros escritores de su tiempo, criticaba la sociedad española y quería expresar esa crítica a través de su literatura, usando una narrativa especial para evitar la censura. Para escapar de la censura y al mismo tiempo destacarse de los escritores de la generación del medio siglo, Martín-Santos usó un estilo contrario, como explica Alfonso Rey:

Su estilo puede considerarse como una imposición de la dificultad culta frente a la llaneza, del artificio verbal frente a la estricta funcionalidad lingüística. De esta manera, un lenguaje a medio camino entre lo periodístico y lo coloquial fue sustituido por otro, abiertamente artístico, hermético a veces, con abundantes reminiscencias literarias (2007).

Martín-Santos mezcló en su obra influencias de diferentes tipos y géneros literarios, tanto de escritores españoles como de extranjeros, para colorear su texto. La influencia más mencionada, es la de James Joyce y su libro *Ulysses*. En diferentes ocasiones, incluso en *Tiempo de Silencio*, Martín-Santos expresó su aprobación por el escritor irlandés. Además, Martín-Santos aplicó diferentes características estilísticas

de James Joyce en su obra, como el *stream of consciousness*, *el monólogo interior* y la *multiplicidad de estilos* (Alberto Lázaro y Morales Ladrón 102)

En el capítulo siguiente prestaré más atención a cómo se destacó la obra y con qué tipo de estilo. Por ahora, basta terminar con las palabras de Gonzalo Sobejano que dijo que:

La novedad de *Tiempo de Silencio* es de forma, no de asunto [...]. Porque lo conocido, lo hartamente conocido del lector de 1962, tenía que ser la realidad descrita, [...] mientras que lo que había de sorprender como nuevo era la forma interior y externa, o sea, la actitud desde la cual está ideada la novela, su estructura y su lenguaje (Wirth 4).

#### 4.3 La recepción de *Tiempo de Silencio*

A diferencia de lo que se pensaría hoy, *Tiempo de Silencio* apenas recibió atención positiva en el momento de la primera publicación en 1962, sino que fue considerado una obra oscura y extraña (Zulueta 297). No fue hasta la segunda edición póstuma, en 1965, que el libro fue reconocido como un éxito y novedad especial en la literatura española. Desde aquel momento, ha sido objeto de estudio desde diferentes puntos de vista, entre los que Wirth destaca los literarios, socialistas, políticos, psicólogos y existencialistas (7-10). También desde el punto de vista estilístico existen muchos artículos que mencionan la importancia del libro. Mencionaré aquí algunas citas para indicar la importancia del estilo de la obra, que podrán ser útiles para distinguir los aspectos importantes para mantener en la traducción.

La novedad del estilo fue aprobada ya poco tiempo después de la publicación, como escribió Juan Goytisolo en *El furgón de cola*: “Encasillados en el imperfecto de indicativo y en la primera o tercera persona del singular, no hemos explorado hasta ahora las inmensas posibilidades de la sintaxis (...)” (1967 55). Goytisolo también escribió otra reseña, mencionando que:

El primer novelista que entre nosotros arremetió al lenguaje rancio y embalsamado de los epígonos del 98, y en su primera y, por desgracia, única obra, aprendió su desacralización, simultáneamente a una brillante reivindicación del “discurso”, fue Luis Martín-Santos (2012 198-199).

Otras reacciones acerca del libro eran que se trataba de una “novela que, finalmente, emplea sin reparos las técnicas narrativas de Joyce, Faulkner y Proust, y rompe con el monocorde realismo vigente de la posguerra española” (Pulido Azpíroz 34), de “una necesidad histórica” (Curutchet 3), de una obra con “una inusual amplitud temática y una inusitada riqueza de medios técnicos” (Sanz Villanueva 838) y de “uno de los nombres clave en la historia de nuestra narrativa reciente”(Sanz Villanueva 839).

#### 4.4 Contenido de *Tiempo de Silencio*

Como indican las citas mencionadas anteriormente, los críticos valoran *Tiempo de Silencio* más por su estilo que por su contenido, ya que la novedad no se encuentra tanto en la historia. Sin embargo, no es una historia normal o convencional. Antes de seguir con el análisis estilístico, daré un resumen del contenido.

La historia de *Tiempo de Silencio* se desarrolla en los años 40 y tiene como personaje principal Pedro, un joven investigador que “sólo intenta demostrar si en la herencia de las capas de ratones cancerígenos hay una transmisión dominante o si influyen más los factores ambientales” (Martín-Santos 2011: 201). Pedro vive en la pensión modesta de Dora, que vive allí con su hija y nieta, Dorita. Las tres generaciones respetan a Pedro por ser un joven intelectual y bien educado y esperan que se case con Dorita, para salvar la honra de la familia, ya que las otras dos mujeres ya no tienen marido. La historia empieza cuando está en su laboratorio con Amador, su asistente, y descubren que faltan más ratones para investigar. Amador le informa que ha regalado algunos ratones a su pariente, Muecas, y los dos deciden ir a las chabolas donde vive Muecas, en el extrarradio de Madrid. Muecas vive con su mujer y dos hijas en una chabola, en circunstancias miserables y Pedro queda conmocionado con las chabolas. Al día siguiente, como es noche de sábado, Pedro sale con su amigo Matías, que es de la burguesía, y los dos vagan por Madrid, mientras entran en diferentes cafés, conocen a un pintor alemán, hasta que terminan en el burdel de Doña Luisa. Más tarde, Pedro vuelve a casa y cae en la tentación de acostarse con Dorita, que está durmiendo en una habitación al lado del suyo por orden de la abuela. Pedro vuelve a su habitación y apenas se ha quedado dormido cuando Muecas, histérico, entra en el piso y le ruega que le ayude. La hija mayor de Muecas, Florita, está embarazada (por culpa de su padre) y por un aborto fracasado, corre peligro de desangrarse. Pedro, que todavía está borracho, se deja llevar a la chabola e intenta

salvar a la chica aunque ya está muerta. El día después, Pedro visita una tertulia en la casa rica de Matías y se da cuenta de que la policía le está buscando, porque por un malentendido piensan que ha asesinado a Florita. Matías le ayuda y, como es un conocido de Doña Luisa, arregla que Pedro se puede esconder en el prostíbulo. Sin embargo, el policía Similiano encuentra a Pedro y el joven investigador acaba encarcelado. Mientras que Matías va en busca de un abogado, es la retrasada Ricarda, madre de Florita, la que logra salvar a Pedro de la prisión. Una vez liberado, Pedro es expulsado del Instituto para el que hizo su investigación, lo que ya anuncia su fracaso final. Poco después, se casa con Dorita y acompaña a Dorita y su madre a una verbena. En esta verbena está también Cartucho, que era el amante de Florita y todavía piensa que Pedro la ha asesinado. Para vengarse, Cartucho mata a Dorita de una puñalada. Para Pedro ya no hay más razones para quedarse en Madrid y sometándose a su fracaso completo, decide mudarse al campo, aceptando su destino en silencio.



## Capítulo 5. El análisis estilístico a través de literatura secundaria

Desde su segunda edición en 1965, *Tiempo de Silencio* ha sido considerado irrefutablemente como una obra importantísima para la literatura española, especialmente por su estilo innovador. En una entrevista con Janet W. Díaz, Martín-Santos dijo lo siguiente:

En España hay una escuela realista, un tanto pedestre y comprometida, que es la que da el tono. Tendrá que alcanzar un mayor contenido y complejidad si quiere escapar a una repetición monótona y sin interés (Rey 2011: 31).

Como se puede concluir de esta cita, el escritor intentó romper con la novela tradicional monótona y abrir el camino para una literatura nueva. Realizó esta ruptura a través de un nuevo lenguaje exigente, aportando una técnica y estilo conocidos pero desusados en la novela española hasta 1962 (Pulido Azpíroz 35). La novedad de su estilo consta entre otros aspectos de sus “reminiscencias cultas, sus temas intelectuales y su extrañamiento de la realidad cotidiana (...)” (Rey 2011: 31). Como escribió Rey:

El sostenido propósito de sorprender al lector, evitar el lenguaje esperable en cada situación y mostrar a nueva luz la realidad cotidiana hacen de *Tiempo de Silencio* una de las obras lingüísticamente más complejas del siglo XX español (34).

En este capítulo me concentraré en las diferentes características innovadoras del estilo de Luis Martín-Santos, lo que haré a través de la respuesta a la segunda pregunta de Nord. Sin embargo, como ya he tratado el contenido de la obra, no hace falta contestar otra vez “*de qué escribe qué (y qué no)*”, así que solamente me interesa responder a las otras partes de la pregunta:

*¿En qué orden, con ayuda de qué elementos no-verbales con qué tipo de palabras en qué tipo de frases con qué tono con qué efecto?*

Ya que existe una amplia bibliografía sobre el estilo literario de *Tiempo de Silencio*, investigaré primero las características estilísticas con ayuda de los estudios de diferentes críticos literarios, para luego poder resumirlas en una respuesta. De los diferentes estudios, he formado la siguiente enumeración de características:

1. La estructura del libro
2. La pluralidad de estilos
3. Las técnicas narrativas
4. La latinización
5. La intertextualidad
6. El vocabulario
7. La ironía
8. Aspectos gramaticales

### 5.1 La estructura del libro

La primera característica que llama la atención es que el libro no tiene capítulos, sino que está compuesto de secuencias (Galán Font 9). Una gran diferencia con la novela social-realista es que la obra de Martín-Santos no ofrece una historia clara y entendible, sino que desafía al lector con una colección de secuencias que se alternan sin nexo aparente (Steenmeijer 2009: 131). Aunque a primera vista parece que las secuencias no tienen nada que ver la una con la otra, después de leer algunas, el lector se da cuenta de que la acción narrativa de una secuencia puede interrumpirse para seguir algunas secuencias más tarde. De esta manera, la historia lineal puede ser interrumpida por ejemplo por pensamientos de los personajes o descripciones por parte del narrador.

### 5.2 La pluralidad de estilos

En concordancia con el *Ulysses* de James Joyce, *Tiempo de Silencio* no tiene un solo estilo que valga para toda la obra, sino que tiene varios (Zulueta 298). Butor escribió del *Ulysses* que “Chacun des épisodes a son style à lui, son ton musical, ses procédés propres qui sont dictés par leur sujet même et leur place dans l’ensemble” (Zulueta 298)<sup>5</sup>. Esta característica es también el caso en *Tiempo de Silencio*, en el que los diferentes estilos varían según la función de las diferentes secuencias y están vinculados a los personajes o a las descripciones. Vemos, por ejemplo, como en los monólogos interiores del protagonista, Pedro, y en las descripciones por parte del narrador se aplica un estilo elevado de frases complejas y palabras elocuentes, mientras que en los soliloquios de Cartucho, quien pertenece a la clase baja, aparece

---

<sup>5</sup> ‘Cada fragmento tiene su propio estilo, su propio sonido musical, su propia técnica que depende del fragmento mismo y de su función dentro de la totalidad.’ [la traducción es mía]

un estilo bajo y bastante vulgar. También existe una variación entre el estilo de los diferentes monólogos interiores del mismo protagonista; mientras que durante el monólogo interior al inicio del libro Pedro todavía narra en un estilo elevado, optimista e intelectual, su forma de hablar se transforma en un estilo simple, breve e impersonal cuando se encuentra en la prisión. Transformando el habla del protagonista, Martín-Santos ilustró el cambio del estado mental y social de Pedro. Con la alternancia de estos diferentes estilos, Martín-Santos creó un libro abigarrado y variado.

### 5.3 Las técnicas narrativas

Como menciona Maarten Steenmeijer (2009 131), una de las dificultades con las que se enfrenta el lector de *Tiempo de Silencio*, es la ambigüedad de las técnicas narrativas, que cambian en cada fragmento o secuencia, tanto que al inicio no está claro quién habla. En efecto, Eduardo Galán Font admite que la originalidad de la obra no reside tanto en la historia, sino en las diferentes técnicas narrativas (83), con las que Martín-Santos quería distinguirse de las narraciones monocordes de las novelas de la generación de los quincuagenarios. Estas técnicas narrativas son entre otras:

- El monólogo interior -directo tanto como indirecto-;
- El estilo indirecto libre;
- La narración desde la tercera persona, desde el punto de vista de un narrador omnisciente;
- Los diálogos (Font 84-85).

Para dar una imagen vivaz de los diferentes personajes, Martín-Santos deja hablar y pensar a cada personaje en su lenguaje personal, que corresponde con su origen y clase social, ya que como formuló Borges “saber cómo habla un personaje es saber quién es, [y] descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar es haber descubierto un destino.” (Zulueta 298)

El autor usaba la narración en tercera persona para escribir tanto descripciones detalladas como narraciones escritas en un estilo staccato y rápido, dependiendo de las situaciones (298-299). Además, la narración en tercera persona era un recurso útil para que el narrador pudiera expresar su crítica. El monólogo interior fue aplicado

como manera de expresar las emociones y pensamientos desde el interior del personaje, que es una fuerte manera de evocar empatía con el personaje.

#### 5.4 La latinización

En su edición crítica de *Tiempo de Silencio*, Alfonso Rey explica que un aspecto sorprendente de la obra es el estilo “barroco” o “retórico”, aunque propone el uso del denominador “latinizante”, usado en una de las primeras reseñas de la obra por Torres Murillo (Rey 2011: 31-32). En esta reseña, Murillo señala que el estilo de Martín-Santos se caracteriza por la influencia de poemas épicos latinos, así como la presencia de ablativos absolutos, de “oraciones de difícil aunque legítima estructura” y de “figuras de la más exigente preceptiva literaria” (32).

Un ejemplo de la latinización en *Tiempo de Silencio*, se destaca en los períodos, donde varias veces existe una compleja estructura de prótasis y apódosis, causada además por figuras retóricas como los incisos e hipérbatos (32). La siguiente descripción de Madrid es un ejemplo claro en el que las prótasis dominan sobre la apódosis, causando así una tensión y frase compleja en que el lector puede perder el sentido:

Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos, tan ingenuamente contentas de sí mismas al modo de las mozas quinceñas, tan globalmente adquiridas para el prestigio de una dinastía, tan dotadas de tesoros –por otra parte- que puedan ser olvidados los no realizados a su tiempo, tan proyectadas sin pasión pero con concupiscencia hacia el futuro, tan desasidas de una auténtica nobleza, tan pobladas de un pueblo achulapado, tan heroicas en ocasiones sin que se sepa a ciencia cierta por qué sino de un modo elemental y físico como el del campesino joven que de un salto cruza el río, tan embriagadas de sí mismas aunque en verdad el licor de que están ahítas no tenga nada de embriagador, tan insospechadamente en otro tiempo prepotentes sobre capitales extranjeras dotadas de dos catedrales y de varias colegiatas

mayores y de varios palacios encantados –un palacio encantado al menos para cada siglo-, tan incapaces para hablar su idioma con la recta entonación llana que le dan los pueblos situados hacia el norte a doscientos kilómetros de ella, tan sorprendidas por la llegada de un oro que puede convertirse en piedra pero que tal vez se convierta en carrozas y troncos de caballos con gualdrapas doradas sobre fondo negro, tan carentes de una auténtica judería, tan llenas de hombres serios cuando son importantes y simpáticos cuando no son importantes, tan vueltas de espalda a toda naturaleza –por lo menos hasta que en otro sitio se inventaron el tren eléctrico y la telesilla-, tan agitadas por tribunales eclesiásticos con relajación al brazo secular, tan poco visitadas por individuos auténticos de la raza nórdica, tan abundantes de torpes teólogos y faltas de excelentes místicos, tan llenas de tonadilleras y de autores de comedias de costumbres, de comedias de enredo, de comedias de capa y espada, de comedias de café, de comedias de punto de honor, de comedias de linda tapada, de comedias de bajo coturno, de comedias de salón francés, de comedias del café no de comedia dell’arte, tan abufaradas de autobuses de dos pisos que echan humo cuanto más negro mejor sobre aceras donde va la gente con gabardina los días de sol frío, que no tienen catedral (Martín-Santos 2011: 66-68<sup>6</sup>).

Otra muestra de la latinización es, según Alfonso Rey, el uso de figuras retóricas, como la anáfora (la repetición de una palabra al inicio de varios fragmentos) y el isocolon (la repetición de la estructura de los fragmentos) (2011 32). Siguiendo el ejemplo de los escritores latinos y barrocos, Martín-Santos aplicó estos elementos para crear claridad y simetría en los períodos complejos. En la descripción de Madrid, se ve claramente las dos figuras retóricas. La anáfora aparece en la repetición de las palabras “de comedias”, y el isocolon se encuentra en la repetición de la estructura de las prótasis, empezando con “tan + adjetivo”. Por la anáfora y el isocolon, la frase larguísima mantiene una estructura paralela y cierta medida de comprensibilidad.

---

<sup>6</sup> Todos los ejemplos procedentes de *Tiempo de Silencio* que funcionan como ilustración para esta tesina, vienen de: Martín-Santos, Luis. *Tiempo de Silencio*. Barcelona: Crítica, 2011. Impreso.

### 5.5 La intertextualidad

Como ya he mencionado brevemente en la introducción de este capítulo, Martín-Santos tenía diferentes fuentes de inspiración cuando escribió *Tiempo de Silencio*, adaptando diferentes características literarias tanto de autores españoles, internacionales y contemporáneos como de escritores clásicos. Por eso, el nuevo lenguaje de Martín-Santos estaba lleno de referencias a, y reminiscencias de obras de escritores españoles por un lado (Cervantes, Tirso, Quevedo, Calderón, Lope de Vega, Góngora, Machado (Font 42)) y escritores extranjeros por otro lado (Joyce, Kafka, Faulkner, Proust, (Pulido Azpíroz 34)). Además, hace referencias a textos como la Biblia (Rey 2011: 33), la Odisea y el Edipo. El autor usa estas referencias en diferentes ocasiones y con distintas funciones.

En primer lugar las referencias a la literatura clásica muestran la intelectualidad de los personajes como Pedro y Matías:

¡Triste Edipo, ya nunca veré más la luz del sol! ¡He aquí que me he arrancado ambos ojos, el derecho con las uñas de mi mano derecho y el izquierdo con las uñas de mi mano izquierda y los siento en mis manos todavía calientes aunque no me sirven para ver! (163)

Con esta exclamación y la referencia a la tragedia de Edipo, Martín-Santos añadió el drama y la exageración de Matías, que también causa cierta ironía y humor.

En segundo lugar, el autor usó referencias para mostrar la elocuencia del narrador y para desafiar a los lectores, para que pudieran reconocer la referencia a otra obra de arte. También en este caso, la referencia puede causar un sentido de ironía, como vemos en el fragmento siguiente:

Seguro de su sexo éste, después de haberse probado a sí mismo su constante consistencia en mil batallas nunca perdidas desde los campos de pluma de los inmemoriales años de la adolescencia [...] (85)

En este fragmento *los campos de pluma* es una referencia a la *Soledad primera* de Luis de Góngora, un poema lírico de amor (Rey 2011: 85). La ironía sale por la diferencia entre lo romántico del poema y el desenfreno de Muecas.

## 5.6 El vocabulario

La novedad del lenguaje también se manifiesta en el vocabulario aplicado por Martín-Santos. Como fue mencionado en el capítulo 2 del presente trabajo, según Fowler, el vocabulario es uno de los mejores recursos para determinar un estilo propio, ya que las posibilidades del vocabulario son casi ilimitadas (1967: 16). Así, al contrario de los social-realistas, Martín-Santos escribió en un lenguaje ambiguo y opaco (Steenmeijer 2009: 131), insertando en su vocabulario palabras elocuentes y pomposas, neologismos, extranjerismos, palabras de argot y términos técnicos, médicos y naturalistas.

Formó sus neologismos derivándolos de otras palabras o tomándolos de otros textos, como:

1. “ondarreta” (130) para referirse a “playa”. La Ondarreta es una playa famosa en San Sebastián.
2. y “walhática” (138) como adjetivo de Walhalla

Los extranjerismos vienen del inglés, francés, alemán, italiano, griego, latín y latín macarrónico (Rey, 2011: 33), y aparecen en su libro de dos maneras:

1. como palabra extranjera que está castellanizada, por ejemplo: “grisada” (borracha, derivada del francés grisé, (77), “demimondenes” (mujeres galantes, del francés demi-mondaines, 98)), “la última ratio” (mezcla de latín y castellano que significa “la razón última” (117)) y “el uanestep” (un baile inglés, (99))
2. en su forma extranjera, es decir no traducido: “Gentleman-farmer” (119), “non sancto” (125) “Dieu et mon Droit” (162) y “¡Postume, Postume labuntur anni!” (159)

Martín-Santos también introdujo argot madrileño de la clase baja, especialmente en los monólogos interiores de Cartucho, con palabras como “las palomas” (las sábanas), “plas” (hermano) “el curroy” (la autoridad o el juez), “el chorbo” (el niño) (108-109).

Otra característica de la “experimentación verbal” (Font 1986: 95) con la que Martín-Santos quería evitar la expresión normal, es la introducción de una terminología científica y naturalista. Por su profesión de psiquiatra, el autor conocía muy bien estos términos, así que los sabía aplicar de diferentes maneras. Por un lado,

usaba los términos científicos para las descripciones de realidades médicas, semimédicas y a-médicas. Además, usaba términos económicos y biológicos para descripciones irónicas de la realidad, como era el caso en la descripción de los enterramientos verticales:

Un planning adecuado del conjunto, con esquemáticos índices de la complejidad relativa de cada operación y una economía de desplazamientos, movimientos, lapsos, deliberaciones, con absoluta exclusión de todo recurso a la maestría, llegan a producir los resultados que todos deseamos (224).

Los términos naturalistas fueron aplicados especialmente para la descripción de la alta sociedad, por ejemplo en la comparación entre los intelectuales y pájaros cultos y entre los ricos y “peces [los] que miraran a infinitos visitantes atontados” (280).

Como ya he mencionado brevemente, Martín-Santos usó este vocabulario inédito para eludir la lengua corriente. A través de tropos como metáforas, sinécdoques, metonimias y comparaciones (Rey 2011: 33), sustituyó las palabras normales por un vocabulario complejo y abigarrado. Así, en vez de decir piñas, Martín-Santos escribió “frutas traídas desde la violenta fecundidad del trópico” (98), y describió las chabolas como “los soberbios alcázares de la miseria” (102).

### 5.7 La ironía

Por las diferentes técnicas narrativas, es difícil señalar si el narrador y el escritor son la misma persona. Lo que, sin embargo, sí queda claro, es que con el uso de su lenguaje nuevo, Martín-Santos escribió una historia irónica, criticando las acciones de los personajes, la sociedad y la cultura española, lo que resultó en una imagen bastante amarga de la realidad española de los años 40. Esta ironía se manifiesta especialmente en el vocabulario, como hemos visto en el apartado anterior. Al describir las miserias de la clase más baja con hipérbolos y palabras pomposas, surge una tensión, igual que es el caso en la comparación entre Pedro, el héroe fracasado, y el heroico Odiseo. Las metáforas de las *chabolas* como *alcázares*, las tres generaciones de la pensión como “la honrada familia” (308) son todas maneras de dar una forma de crítica a lo que está escrito. En el capítulo siguiente nos concentraremos más en las características de la ironía.



### 5.8 Otros aspectos gramaticales

En su libro *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Ramón Buckley nos da una última característica del estilo innovador de Martín-Santos, una característica apenas mencionada por otros críticos. Como señala Buckley, el autor busca constantemente la colaboración del lector, esperando de su lector además cierto preconocimiento para que solamente tuviera que revivir las situaciones y personajes que probablemente serían conocidos a los lectores españoles (196). Por eso, aplica diferentes técnicas para presentar objetos como genéricos y habituales (Buckley 196), a través de:

1. “un uso intensivo de imperfecto y gerundio, para subrayar lo habitual”
2. elisión de los artículos, con el resultado de que los sustantivos “adquieren su sentido más genérico y se subraya lo característico y habitual.”
3. El uso del participio presente, que era casi desconocido en su tiempo, y que usó para referirse a acciones dinámicas y habituales. Como en el caso de “amoroso conquistante” (...), “la estación allí yacente” (...). (Buckley 197)

### 5.9 Conclusión intermedia

En lo anterior hemos tratado superficialmente las diferentes características que determinan el estilo inédito de Martín-Santos y su *Tiempo de Silencio*. Con esta información podemos responder a la segunda pregunta de Nord:

*¿En qué orden, con ayuda de qué elementos no-verbales con qué tipo de palabras en qué tipo de frases con qué tono con qué efecto?*

Resumiendo, podemos decir que se trata de una historia con una acción lineal que no tiene capítulos, pero que se interrumpe por secuencias con monólogos interiores de un personaje o por descripciones o críticas culturales y sociales por parte del narrador. Como al inicio de las secuencias a veces no queda claro quién es el narrador o qué se describe, el lector siente una alienación con la historia. Los elementos no-verbales que usa Martín-Santos tienen que ver con la sucesión mencionada de las secuencias, que resulta en una historia sorprendente con una lectura desafiante.

El tipo de palabras del que Martín-Santos hace uso, procede de diferentes ciencias, textos y lenguas. Así aparecen entre otras, palabras del ámbito médico, técnico y económico, de la Biblia, del latín, francés e inglés. Además introduce en su

novela diferentes formas de neologismos. Como es el caso con las palabras, tampoco existe un sólo tipo de frases. El libro consiste, por un lado, en frases muy largas con estructuras latinas y complejas (en las descripciones y monólogos interiores de las personas cultas) y, por otro lado, en frases breves, formadas de una oración principal o aun solamente un sustantivo.

Usando un tono heroico y pomposo para las descripciones de la clase baja o el fracaso de Pedro, la obra obtiene, en general, un tono irónico y crítico. El efecto es que el lector siente compasión con los caracteres pero que al mismo tiempo se da cuenta de la amargura del narrador (¿o escritor?) con respecto a la situación española.

Con las respuestas mencionadas arriba, tenemos una idea bastante clara de las características estilísticas de *Tiempo de Silencio*, así que ahora sabemos cuáles son los aspectos imprescindibles que tienen que ser traducidos. Como en el marco de esta tesina no es posible tratarlos todos en detalle, en el siguiente capítulo me concentraré en tres aspectos que determinan el estilo y que, además, podrán causar problemas de traducción.

## Capítulo 6. Tres problemas de traducción

En este capítulo investigaremos más profundamente algunas de las características mencionadas en el capítulo anterior, concentrándonos en la definición de estas características, la forma en que aparecen en *Tiempo de Silencio* y los problemas de traducción que puedan surgir. Además, daré soluciones para los problemas de traducción, ilustrándolas con ejemplos de la traducción ya existente de Schalekamp. Las tres características de nuestro estudio serán:

- la estructura de las frases
- el vocabulario innovador
- la ironía

Para ilustrar estas características estilísticas, he seleccionado seis fragmentos de *Tiempo de Silencio* y de su traducción *Tijd van Zwijgen*, en los que aparecen estas características claramente.<sup>7</sup> Sin embargo, en este capítulo solamente mencionaré algunos ejemplos de las características, que serán indicados como 1, 2, 3, etcétera. Las soluciones ofrecidas por Schalekamp en su traducción (1963), serán escritas como 1.a, 2.a, 3.a, etcétera. En los casos en que creo que la traducción ya existente de Jean Schalekamp no es la adecuada, presentaré una traducción alternativa y argumentaré por qué propongo una traducción alternativa. Mis propias traducciones serán indicadas como 1.b, 2.b, 3.b, etcétera.

### 6.1 La estructura de las frases

Los textos son una forma de comunicación lingüística codificada según diferentes reglas (Leech y Short 168-169). Para interpretar la manera en que el autor escribe su mensaje – que es su estilo personal-, hay que analizar la estructura de las frases. Según Leech y Short, el investigador tiene que dividir el texto en segmentos para descubrir la jerarquía entre los fragmentos y saber cuál es lo más importante de una frase (170).

Existen diferentes maneras en que un autor puede influir la lectura de su texto y mostrar los fragmentos más importantes. Normalmente, el fragmento clave se coloca al final de la frase, dándole un énfasis especial. Como mencionan Leech y Short, esta colocación al final determina la sintaxis de la frase, cambiándola por ejemplo de una frase activa a pasiva (171).

---

<sup>7</sup> Para los fragmentos enteros, véanse los apéndices A y B al final de esta tesina

Otro recurso para guiar la lectura es la longitud de las frases y el uso de la puntuación. Una abundancia o falta de signos de puntuación determinan la entonación y el desarrollo de la frase, como es el caso por ejemplo con el punto final, que Leech y Short llaman el signo de puntuación más pesado, ya que da un énfasis fuerte a la autonomía de un fragmento de información (174).

Por último, el autor puede influir en la lectura por la complejidad de sus frases. Como argumentan Leech y Short, si el objetivo del autor es presentarnos una estructura compleja de ideas o una lectura compleja, lo preferido será escribir frases complejas (176). En las palabras de Barzun:

The complex form gives and withholds information, subordinates some ideas to others more important, coordinates those of equal weight, and ties into a neat package as many suggestions, modifiers, and asides as the mind can attend to in one stretch (176).

Un ejemplo de las oraciones complejas es lo que Leech y Short llaman una frase de estructura periódica, lo que según su definición significa que en una frase compuesta, la oración principal está situada al final. Sin embargo, al mismo tiempo liberalizan esta definición, añadiendo que en realidad cada frase que tiene un constituyente anticipado tiene una estructura periódica (181). Como definen Leech y Short, un constituyente anticipado es un constituyente subordinado o dependiente que no está situado al final de la frase (181). La función de los constituyentes anticipados es que consiguen cierto retraso en la frase y exigen del lector que lea con concentración y apele a su memoria (182). Las frases periódicas son, en esencia, frases artísticas, aplicadas por el escritor para dificultar la lectura y añadir un estilo especial a su obra.

En *Tiempo de Silencio*, Martín-Santos también aplica frases con estructuras diferentes, variándolas según su función. Como veremos en las traducciones, existen tanto frases breves y simples, de un estilo “ingenuo” que corresponde al habla de la clase baja, las acciones simples o los pensamientos desilusionados e impersonales de Pedro, como frases largas y complejas, que suelen ser oraciones compuestas con diferentes frases subordinadas. Un problema con el que se enfrenta el autor es saber si la longitud de las frases es normal, si coincide con la norma española, o si es una característica del estilo. Como desgraciadamente no existe una norma fija que determine la longitud media de las frases españolas, me baso en los resultados de la

investigación de Esther te Lindert que en su tesina *Análisis y traducción de 'Enero sin nombre' y 'Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo' de Max Aub* da un cuadro sinóptico de la longitud media de frases – o sea el número medio de palabras por frase- de diferentes obras clásicas españolas (32). Añadiré en su esquema, la longitud media de las frases de los diferentes fragmentos elegidos para esta investigación.

Texto de estudio	El número medio de palabras por frase
'Enero sin nombre'	18
<i>Aura</i>	19,7
'Blacamán el Bueno'	78
<i>Carajicomedia</i>	40,7
<i>Don Quijote</i>	42
<i>Pascual Duarte</i>	24
Fragmento A.I	31,3
Fragmento A.II	110,8
Fragmento A.III	374
Fragmento A.IV	18,9
Fragmento A.V	78,5
Fragmento A.VI	51,7

**Figura 1: El número medio de palabras por frase (Lindert 32)**

Como vemos en el esquema, la longitud media de las oraciones de Martín-Santos varía mucho y la mayoría de los fragmentos tiene oraciones mucho más largas que otros textos españoles. Si nos concentramos en el texto y el contenido, es fácil relacionar la longitud de las frases con la función de los fragmentos. En sus descripciones, Martín-Santos suele escribir en frases largas, mientras que para acciones y pensamientos superficiales usa frases breves y un estilo staccato. Compárense por ejemplo las frases siguientes:

1. Llenó la jofaina de agua. Agua fría del jarro. Remojó su cara. Llenó de agua toda su cabeza. Se miró en el pequeño espejo rajado. Dio una vuelta sobre sí mismo (Fragmento A.IV).
2. Yo también, puesto en celo, calentado pródigamente como las ratonas del Muecas, acariciado de putas, mimado de viejas, robado de animales de experiencia, pensando en cánceres experimentales pero amigo de literatos, viviendo en pensión modesta pero bebiendo las

noches de los sábados, pendiente de una bolsita en el cuello  
recalentador de la ciudad, [...] (Fragmento A.IV).

Los ejemplos mencionados muestran la diferencia entre la longitud de las frases y la relación entre esta longitud y la función del fragmento. El primer ejemplo consiste en frases breves y simples, para un efecto seco y para ilustrar la acción simple. La segunda frase es mucho más larga y tiene un estilo barroco y lírico. La función de la frase larga es mostrar la complejidad de los pensamientos de Pedro, su intelectualidad, y su desesperación o melancolía.

Aunque ahora sabemos que las frases de *Tiempo de Silencio* son insólitas con respecto a su longitud, el traductor sigue enfrentándose al problema, de cómo traducir al neerlandés una frase tan larga sin perder la legibilidad. Andrew Chesterman ha formulado en su artículo “Mememes of translation” una lista de diferentes estrategias de traducción, dividiéndolas en tres niveles: las estrategias sintácticas o gramaticales; las estrategias semánticas; y las pragmáticas (153-172). En cuanto a la traducción de la estructura de las frases de Martín-Santos, nos pueden ayudar sus estrategias gramaticales, que son las siguientes:

- G1. Traducción literal
- G2. Traducción “prestada”, un calco
- G3. Transposición
- G4. Cambio de unidad
- G5. Cambio de la estructura de una constituyente
- G6. Cambio de la estructura de una cláusula
- G7. Cambio de la estructura de una frase
- G8. Cambio de la cohesión
- G9. Cambio de la clase de palabra
- G10. Cambio de la figura retórica (155)

En diferentes casos, podría ser una buena opción dividir una frase larga en dos, o cambiar la clase de palabras para mejorar la comprensibilidad. Sin embargo, podemos concluir de los resultados representados en la tabla de Figura 1, y de la función relacionada con la longitud de las frases, que la variación de frases largas y breves en *Tiempo de Silencio* forma parte de su estilo. Por eso, el traductor no debería intervenir en la longitud y, por lo tanto, la mejor manera de traducción me parece la

traducción literaria, manteniendo vinculadas la longitud y la función. Vemos en la traducción de Schalekamp, que aplicó esta misma estrategia, la que equivale a la estrategia G1 de Chestermann:

1.a Hij vulde de waskom met water. Koel water uit de aarden kan.  
Maakte zijn gezicht nat. Vulde zijn hele hoofd met water. Keek in de  
kleine gebarsten spiegel. Bekeek zichzelf onderzoekend. (Fragmento  
B.IV)

En este ejemplo, vemos que el efecto staccato de las frases españolas es acentuado y más fuerte en la traducción neerlandesa. El español no se suele usar los pronombres personales tanto como en neerlandés. Por eso, una traducción sin pronombres personales es llamativa y muy concisa.

Schalekamp mantuvo la longitud del ejemplo 2 en su traducción, aplicando de nuevo la estrategia G1 de Chesterman:

2.a Ik ook, bronstig geworden, weelderig verwarmd als de  
wifjesmuizen van Muecas, gestreeld door hoeren, vertroeteld door  
oude vrouwen, beroofd van proefdieren, denkend aan  
proefondervindelijke kankergezwellen maar vriend van letterkundigen,  
wonend in een bescheiden pension maar zich elke zaterdagavond  
bedrinkend, hangend in een zakje in de verwarmende hals van de stad,  
[...] (Fragmento B.IV)

Otro aspecto del estilo de Martín-Santos es, como ya he mencionado brevemente en el capítulo anterior, la utilización de frases periódicas con sus constituyentes anticipados y estructura latina (Rey 2011: 32). Estas frases pueden variar desde frases caóticas sin verbo principal, hasta oraciones en que el escritor ha integrado conjunciones, anáforas e isocolones para mantener la claridad. En algunos de estos casos, la estructura de las frases no tiene que causar un problema. En la famosa frase “Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, [...] que no tienen catedral.” (66-68), aparece una sola oración principal y 27 oraciones subordinadas. No obstante, por la repetición de la estructura de las diferentes oraciones subordinadas, la frase no pierde en comprensibilidad. Además, por la distancia entre la primera parte de la oración principal y la segunda, se crea una tensión, ya que el lector busca la conclusión de la frase. Por eso, en una traducción de

esta frase, el traductor no necesitará otra estrategia de traducción que la de mantener la longitud y estructura (de nuevo la estrategia G1), porque si no, romperá la tensión.

Sin embargo, *Tiempo de Silencio*, también contiene frases periódicas que son mucho menos claras, como es el caso en el Fragmento A.III. Esta frase es una descripción de la sala de retirada del prostíbulo de Doña Luisa. La dificultad de esta frase es que se trata de una enumeración de adjetivos e imágenes muy divergentes, para que el lector no sepa de qué se trata. Además, la frase no tiene un verbo principal, así que el lector leerá la frase buscando un verbo, una lógica, pero eso resultará ser un esfuerzo infructuoso.

3. [...] aniquilación inversa en que el huevo en un universo antiprotónico se escinde en sus dos entidades previas y Matías ha desempeñado a no existir, así la sala de retirada, sala de visitas, sala para los detritus, [...] (Fragmento A.III)

En la frase de Martín-Santos aparece, en vez de un verbo principal, la palabra “así”, que forma un giro en la frase y parece actuar como un tipo de elipse del verbo “ser”, por ejemplo como: “así era”. El problema de traducción es decidir si es necesario aclarar la frase, añadiendo un verbo principal (la estrategia G8 de Chesterman), o mantenerla tan vaga como es en español. Vemos en la traducción de Schalekamp que decidió cambiar un poco la estructura de la frase, transformando la posición y función del verbo “existir”. De esta manera, no tradujo el verbo “existir” como infinitivo en la construcción “empezar a...”, sino como verbo principal de la siguiente oración subordinada: “zolang de toevluchtskamer niet bestaat”:

3.a [...] omgekeerde vernietiging waarin het ei zich in een antiprotonisch universum splitst in zijn twee voorafgaande eenheden en Matías nog onbegonnen is zolang de toevluchtskamer niet bestaat, de bezoekkamer, de afvalkamer, [...]. (Fragmento B.III)

Personalmente creo que sería mejor mantener la estructura de la frase tal como está en el original, para que el lector neerlandés tenga la misma sensación y experiencia de lectura que el lector español. Aparte del argumento de la autenticidad, esta frase es un buen ejemplo del deseo de Martín-Santos de alejar los límites de la lengua española.



3.b [...] omgekeerde verwoesting waarin het eitje zich in een antiprotonisch universum splitst in zijn twee voorgaande entiteiten en Matías onbegonnen is niet te bestaan, aldus de zaal van de toevlucht, zaal van de bezoekers, zaal voor de detritus, [...].

La ventaja de las frases ya mencionadas hasta ahora, es que sus estructuras son tan obviamente anormales que como traductor apenas hay que dudar si es un aspecto estilístico o no del autor. No obstante, *Tiempo de Silencio* consta también de muchas frases que tienen una estructura de la que no se sabe con tanta seguridad si es mejor mantener la forma o cambiarla para mejorar la legibilidad. Un ejemplo es la frase siguiente, que proviene del Fragmento A.IV:

4. [...] padre- Muecas, dotado de dos hijas núbiles por una de las cuales hizo saber que su corazón palpitaba acongojado y que por la salud de ella, o por salvar la vida de ella, que en peligro se encontraba, había acudido sin demora gracias a diversos medios de tracción mecánica, empezando por un ciclo oxidado de un su vecino y continuando con un taxi de retirada al que había conjurado haciéndole saber la naturaleza de o-vida-o-muerte del asunto.

4.a [...] vader-Muecas, in het bezit van twee huwbare dochters voor een waarvan, naar hij kenbaar maakte, zijn hart vol angst klopte zodat hij, ter wille van haar, of om haar leven te redden, dat in gevaar was, onverwijld hierheen was gesneld dank zij verschillende mechanische middelen van vervoer, te beginnen met een verroeste fiets van een buurman en vervolgens met een zich al naar de garage begevende taxi waarvan hij de chauffeur had bezworen door hem op het leven-of-dood-aspect van de zaak te wijzen. (Fragmento B.IV)

En este caso, el traductor ha intentado mantener la longitud de la frase original. Sin embargo, otra opción puede ser la estrategia de G7 de Chesterman, el cambio de la estructura de la frase. Para mejorar la legibilidad, el traductor podría dividir la frase en dos o tres, transformando algunas oraciones subordinadas en frases principales. Una traducción alternativa podría ser:

4.b [...] vader-Muecas, in het bezit van twee huwbare dochters voor een waarvan, naar hij kenbaar maakte, zijn hart vol angst klopte. Ter wille van haar, of om haar leven te redden, dat in gevaar was, was hij daarom onmiddellijk hierheen gesneld, dank zij verschillende mechanische middelen van vervoer. Hij was begonnen met een verroest wiel van een buurman en vervolgens met een zich al naar de garage begevende taxi waarvan hij de chauffeur had bezworen door hem op het leven-of-dood-aspect van de zaak te wijzen.

Se ve que la estructura de la segunda traducción es mucho más fácil de entender y se puede decir que en cuanto al estilo, no es muy especial. A través de esta comparación de dos diferentes traducciones, he intentado mostrar la importancia de mantener la estructura de las frases de Martín-Santos en la medida de lo posible, ya que su estructura compleja constituye el núcleo de su importancia literaria.

Un tercer problema de traducción que aparece en *Tiempo de Silencio* y que tiene bastante que ver con la sintaxis, es el uso extensivo del gerundio, una conjugación verbal apenas usada en neerlandés. El gerundio tiene como función mostrar acciones o acontecimientos simultáneos, y puede funcionar en una frase como verbo, adverbio o adjetivo. Además, es una manera eficaz de introducir una nueva oración subordinada y crear frases largas y complejas. Como ya he mencionado, el gerundio no aparece tan frecuentemente en neerlandés como en español, así que una traducción literaria sería antinatural para el lector neerlandés. La manera más usada de traducción es la transformación del gerundio en un verbo conjugado, por ejemplo introduciéndolo en una oración principal o subordinada.

En *Tiempo de Silencio*, Martín-Santos hace mucho uso del gerundio y en cada ocasión, el traductor tiene que pensar en una manera adecuada de traducirlo. Ejemplos de diferentes traducciones del gerundio son:

5. [...] mirando con atención [...] (Fragmento A.II).

5.a [...] als we er met aandacht naar kijken [...] (Fragmento B.II).

6. [...] Muecas, quien dando a su voz un énfasis específico y movilizándolo el sorprendente juego [...] (Fragmento A.V).

6.a [...] Muecas, die aan zijn stem een bijzondere emfase wist te verlenen en de verbazingwekkende werking [aan zijn gelaatsspierstelsel met mimische doeltreffendheid] wist te mobiliseren (Fragmento B.V).

7. [...] poniéndose los calcetines de nailon y disponiéndose a impulsos de su corazón, [...] (Fragmento A.V).

7.a [...] bezig zijn nylon sokken aan te trekken en, gehoor gevend aan wat zijn hart hem ingaf, [...] (Fragmento B.V).

Vemos en los ejemplos que Schalekamp tradujo el gerundio de diferentes maneras, según su significado y función en el contexto. Se podría decir que tradujo los gerundios según la estrategia G6 de Chesterman, la estrategia de cambiar la estructura de una cláusula. Por ejemplo, en vez de traducir el gerundio del ejemplo 6 como un gerundio en neerlandés, Schalekamp lo tradujo como un verbo conjugado. Esto me parece una buena opción, ya que, como ya he mencionado, el gerundio suena antinatural en neerlandés.

Sin embargo, en el Fragmento A.II, aparece una frase en el que el gerundio tiene otra función. Se puede ver la frase como humorística, ya que trata de un profesor que a sus alumnos les dice que no se debe abusar el gerundio y, a continuación, el resto de la frase está unido por gerundios:

8 [...] así nunca alabando, criticando siempre, desdeñosamente alzando una ceja hasta la altura de la media frente, palmeando aprobadoramente en el hombro del menos dotado de los circunstantes, hablando de fútbol, pellizcando a una estudiante de filosofía, admirando el traje de terciopelo negro y la larga trenza de una cursi aliteraturzada, haciendo un chiste cruel sobre un pintor cojo que se arrastra hacia su mesa, simulando proezas amorias merced a una hábil reiteración de llamadas telefónicas, tratando con impertinencia apenas ingeniosa al camarero que ha escrito ya siete comedias, haciéndose convidar a café o copa por un provinciano todavía no iniciado, fumando mucho, hablando sin parar y no escuchando, [...].

La traducción de Schalekamp es la siguiente:

8.a [...] en zo, terwijl ze nooit prijzen, altijd bekritisieren, minachtend een wenkbrauw optrekken tot halverwege het voorhoofd, goedkeurend op de schouders van de minst begaafde van de aanwezigen kloppen, over voetbal praten, een studente in de filosofie vastgrijpen, de zwartfluwelen jurk en de lange vlecht van een ge-aliteraturiseerd snobistisch meisje bewonderen, een wrede grap over een kreupele schilder maken die zich naar hun tafel sleept, heldendaden op liefdesgebied voorgeven dank zij een handige opsomming van telefoonnummers, met een nauwelijks schrandere onbeschaamdheid de kelner behandelen die al zeven toneelstukken heeft geschreven, zich door een nog niet ingewijde provinciaal op koffie en drank laten trakteren, veel roken, zonder ophouden praten en nooit luisteren, [...]  
(Fragmento B.II)

Como vemos en la traducción de Schalekamp, de nuevo aplicó la estrategia G6 de Chesterman, traduciendo el gerundio sobre todo como infinitivo. De esta manera, no mantuvo la repetición clara del gerundio, perdiendo así parte del humor y el estilo. Una traducción alternativa que sería más fiel al original y que mantendría la ironía del abuso del gerundio, sería una traducción del gerundio en la forma neerlandesa, terminando en –nd(e). Así surge la siguiente traducción:

8.b [...] en zo, nooit lovend, altijd kritiserend, laagdunkend een wenkbrauw optrekkend tot halverwege het voorhoofd, goedkeurend schouderklopjes gevend aan de minst getalenteerde van de omstanders, sprekend over voetbal, een filosofiestudente vastgrijpend, de zwarte fluwelen jurk en de lange vlecht bewonderend van een ge-aliteraturiseerde tut, een gemene grap makend over een manke schilder die zich naar zijn tafel sleept, amoureuze heldendaden simulerend dankzij een bekwame re-iteratie van telefoongesprekken, met nauwelijks vindingrijke onbeschoftheid de ober behandelend die net zeven komedies heeft geschreven, zich latend trakteren op koffie of drank door een nog oningewijde provinciaal, veel rokend, zonder ophouden pratend en niet luisterend, [...].

En mi traducción, he aplicado la estrategia G1 de Chesterman, la traducción literal. Creo que el efecto humorístico de Martín-Santos es más claro en esta traducción, porque el abuso del gerundio queda más obvio. Por lo tanto, aunque estaba de acuerdo con la estrategia elegida por Schalekamp en los ejemplos 5, 6 y 7, creo que en el caso del ejemplo 8, sería mejor elegir una traducción más literal. Concluyendo, es importante que el traductor se dé cuenta de las diferentes funciones del gerundio. En el caso de los ejemplos 5, 6 y 7, el uso del gerundio forma parte de las normas del español, mientras que en el ejemplo 8, la repetición exagerada del gerundio es más bien un rasgo del estilo de Martín-Santos.

A través de los ejemplos mencionados, he ilustrado los diferentes tipos de frases empleadas por Martín-Santos. Para solucionar los problemas de traducción causados por la estructura de sus frases, el traductor debe adaptar una actitud crítica y pensar bien si las características de las frases en *Tiempo de Silencio* provienen del español o si son parte del estilo de Martín-Santos. En el caso en que trata del estilo personal del escritor –incluso si trata de frases complejas con una lectura pesada– el traductor no puede desviarse demasiado de la estructura o simplificar las frases en la traducción, sino que tiene que intentar escribir una traducción literal.

## 6.2 El vocabulario

Otra característica que trataré en esta investigación, es el léxico inédito de *Tiempo de Silencio* con el que Martín-Santos intentó ampliar las capacidades de la lengua española.

En su libro *Joysprick: an introduction to the language of James Joyce*, Anthony Burgess destaca dos tipos de novelas, las novelas de la Clase 1 y de la Clase 2 (Leech y Short 22). Mientras que las de la Clase 1 son novelas con un lenguaje de calidad baja, sin connotaciones y ambigüedades, las novelas de la Clase 2 deben su valor al lenguaje complejo y sí contienen ambigüedades, juegos de palabras y connotaciones literarias (22). De las características estilísticas mencionadas en el capítulo 5, me parece que ya podemos concluir que *Tiempo de Silencio* permanece a la Clase 2.

Para saber cuáles son los elementos que contribuyen al “rasgo-clase 2” de un texto, el investigador tiene que buscar fragmentos que en un análisis del texto pasan al primer plano. A continuación, Leech y Short proponen investigar estos elementos según su “desviación”, “prominencia” y “relevancia literaria” (39<sup>8</sup>). La “desviación” de una característica quiere decir que hay una diferencia entre la frecuencia en que esta característica aparece normalmente y en la que aparece en el texto de estudio. Según Halliday, la “prominencia” es el nombre para las marcaciones estilísticas, que son características lingüísticas que se destacan de alguna manera (Leech y Short 39). Además, Leech y Short valoran la “relevancia literaria” de la característica, lo que quiere decir que la desviación puede tener una relevancia o motivación artística y literaria. Investigando el estilo de un texto es preciso buscar la relación entre los tres rasgos.

En el caso del vocabulario de *Tiempo de Silencio*, aparecen diferentes tipos de palabras que se desvían de la norma y que rompen con las expectativas del lector. Como hemos visto ya, el léxico aplicado por Martín-Santos procede de diferentes orígenes. Al mismo tiempo, usa términos culturales, técnicos, médicos, naturales, económicos y religiosos, neologismos, extranjerismos, argot, palabras pomposas y palabras de nivel elevado. Vinculada a esta “desviación” está la “prominencia” del léxico, ya que por la introducción y mezcla divergente de palabras extrañas y nuevas, Martín-Santos hace que estas palabras salten a la vista. Aunque la introducción de nuevas palabras por Martín-Santos tenía como fin romper con las novelas de su tiempo, el escritor también procuraba que sus palabras tuvieran una *relevancia literaria*, especialmente en el caso de las palabras pomposas y científicas. A través del alto nivel de su lenguaje, quería, por un

---

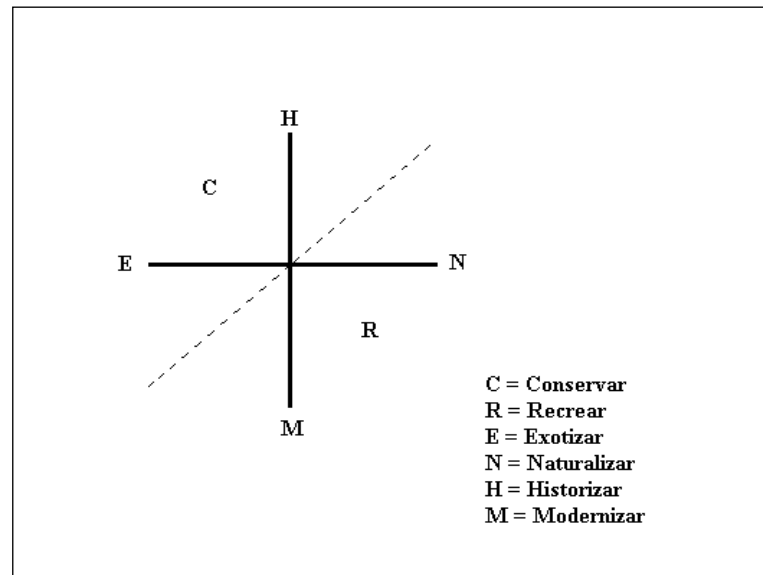
<sup>8</sup> Traducciones más de las palabras “deviance”, “prominence” y “literary relevance”.

lado, mostrar la intelectualidad de algunos de sus personajes (como Pedro, Matías y el narrador omnisciente) y, por otro lado, introducir una ironía (como por ejemplo en la descripción del aborto de Florita), una característica estilística a la que prestaré más atención luego.

Como los distintos tipos de palabras (palabras culturales, neologismos, palabras médicas, etcétera) sin duda alguna forman parte del estilo de Martín-Santos, el traductor tiene que buscar una manera en que puede traducir la combinación de palabras extrañas manteniendo el efecto equivalente en su texto meta y al mismo tiempo creando un texto entendible para el lector de su traducción. De este problema de traducción se ha escrito una bibliografía amplia de estudios, empezando con Cicerón, que discutió si el traductor tenía que traducir palabra-por-palabra o sentido-por-sentido (Munday 19). En el siglo XIX, el teólogo y filósofo Friedrich Schleiermacher introdujo el término de la exotización, como oposición a la naturalización, argumentando que una traducción tiene que dejar traslucir el texto y la lengua originales (Yang 78). Siguiendo a Schleiermacher, Venuti, Nida y Holmes, entre otros, han escrito diferentes artículos sobre las estrategias de exotización y naturalización.

Antes de dar las diferentes posiciones que Venuti y Nida ocupan en el debate de la naturalización y la exotización, primero prestaré atención al artículo “De brug bij Bommel herbouwen” de James Holmes, en que describe las diferentes estrategias de traducción. Aunque el artículo de Holmes trata de traductores de poesía, también es posible aplicar su teoría a la prosa, ya que también el traductor de prosa tiene que transformar su texto hacia una nueva situación lingüística y sociocultural. Cuando se traduce un texto, el traductor tiene que elegir en qué manera y medida mantiene los elementos lingüísticos y culturales tal como están en el texto fuente, introduciendo un elemento de alienación en su texto, o si es mejor naturalizar los elementos extraños y adaptarlos a la cultura y el público meta. En otras palabras, en el caso de la exotización, el traductor lleva a sus lectores hacia el texto y la cultura fuente o, al revés, introduce el texto original, su escritor y la cultura fuente a sus lectores, mientras que en el caso de la naturalización, los lectores apenas se dan cuenta de estar leyendo un texto extranjero y la cultura y literatura extranjeras no se introducen en la cultura meta. Además de naturalizar y exotizar, Holmes introdujo los términos “historizar” y “modernizar” (185), que quieren decir que el traductor toma decisiones sobre el mantenimiento de su traducción en el tiempo en que está escrita o traerlo a la modernidad o al revés. Holmes juntó los cuatro términos en la famosa “cruz de Holmes” (Figura 2), mostrando los ejes entre los que el

traductor toma sus decisiones de traducción. Como se ve en la cruz, Holmes también introdujo los términos “conservar” y “recrear”. Cuando el traductor aplica la estrategia de la conservación, quiere decir que mantiene los elementos extranjeros, exotizando y historizando. Al contrario, si el traductor decide adaptar el texto a la cultura meta, naturalizando y modernizando, se trata de la recreación.



**Figura 2 La cruz de Holmes (Holmes 186<sup>9</sup>)**

En la ciencia de traducción, como en todo el sistema literario, nada es fijo, pero existen tendencias. Por lo tanto, mientras que en algún momento la norma dominante será la estrategia de recrear, en otro momento los traductores preferirán la estrategia de conservar.

En su artículo “Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation” Yang menciona que Nida y Venuti pueden ser considerados como los representantes de ambas estrategias (77). Como propone Nida, hay que naturalizar para que el lector pueda entender y apreciar la traducción de la misma manera en la que el lector del texto original lo entendió y apreció (Yang 78).

Al contrario, Venuti considera la naturalización como una difuminación del texto original. Según él, la naturalización es “una reducción etnocéntrica del texto extranjero a los valores culturales de la lengua meta” (Yang 78). Venuti propone como alternativa una traducción “resistente” (78) que exotiza y forma una “presión etnodivergente en los

<sup>9</sup> Traducciones más de respectivamente las palabras “conserveren”, “herscheppen”, “exotiseren”, “naturaliseren”, “historiseren” y “moderniseren”.



valores [de la cultura meta] para registrar las diferencias lingüísticas y culturales del texto exótico, llevando al lector al extranjero” (78).

Pero, en las palabras de Yves Gambier (146): “¿cómo elegir una estrategia de traducción adecuada si el traductor tiene que elegir entre hacer una traducción literal o libre, adecuada (con un enfoque en el texto fuente) o aceptable (con un enfoque en el texto meta), fluida (naturalizando) o alienada (exotizando)?” Holmes escribe que anteriormente, sin considerar si el traductor ha elegido la estrategia de la conservación o la recreación, siempre tenía que ser aplicada una estrategia de forma consecuente (186). Sin embargo, en la práctica esta norma parece ser irreal (186), ya que el traductor tiene que tomar diferentes tipos de decisiones que exigen sus propias estrategias. Además, decidir qué estrategias se va a aplicar, depende en gran parte del contexto y el grupo meta. Como resultó de la respuesta a la pregunta de Nord, Martín-Santos escribió su libro particularmente para intelectuales. Ya que *Tiempo de Silencio* tiene un estilo demasiado complejo para lectores no acostumbrados a la literatura y una adaptación a no-intelectuales sería una gran pérdida para el texto, creo que el público meta para la traducción también serán intelectuales. Veremos más tarde en la traducción de Schalekamp, para qué grupo meta tradujo su *Tijd van Zwijgen*.

En el fragmento anterior sobre la estructura de las frases, ya hemos visto parte de las estrategias formuladas por Chesterman que pueden ser aplicadas en la traducción. Ahora nos concentraremos en sus estrategias acerca de los cambios semánticos, unas estrategias bien adecuadas en este párrafo sobre la traducción del vocabulario. Chesterman menciona las siguientes estrategias con respecto a la traducción semántica:

- S1. Sinonimia
- S2. Antonimia
- S3. Hiponimia
- S4. Contrastes
- S5. Cambio del nivel de abstracción
- S6. Cambio de la distribución
- S7. Cambio de énfasis
- S8. Paráfrasis
- S9. Cambio de un tropo
- S10. Otros cambios semánticos (162)

Además de las estrategias gramaticales y semánticas, Chesterman da estrategias para los cambios pragmáticos, que dependen en gran parte del grupo meta y la medida en que el traductor quiera satisfacer las expectativas de sus lectores. Los cambios pragmáticos son:

- PR1. Filtro cultural
- PR2. Cambio en lo explícito
- PR3. Cambio de información
- PR4. Cambio interpersonal
- PR5. Cambio en el acto lingüístico
- PR6. Cambio de coherencia
- PR7. Traducción parcial
- PR8. Cambio en la transparencia del traductor
- PR9. Cambio de redacción
- PR10. Otros cambios pragmáticos (167)

Como he mencionado brevemente en el capítulo 5, Martín-Santos estaba descontento con la literatura de su tiempo y quería escribir una nueva novela evitando la expresión normal. Esta nueva manera de expresarse la realizó, siendo científico e intelectual, en primer lugar por la introducción de diferentes términos científicos. En los fragmentos elegidos para este estudio aparecen muchos de estos tipos de términos. Un problema que puede surgir cuando se traduce los fragmentos, es que el español está más acostumbrado a los términos médicos y científicos, y que el neerlandés suele tener tanto un término técnico como un término lego. Por eso, el traductor tendrá que pensar bien en la estrategia de traducción. Podrá optar por ejemplo por una traducción literal, por un sinónimo o por una explicación del término. Veamos ahora algunos ejemplos de términos científicos en *Tiempo de Silencio*, y las traducciones de Schalekamp.

9. provitaminas, capilares y melanóforos (Fragmento A.II)

9.a provitaminen, haarvaten en pigment (Fragmento B.II)

10. placenta, meconio, deciduas, matriz, oviducto (Fragmento A.III)

10.a moederkoek, darminhoud van de pasgeborene, baarmoeder, eileider, zuivere lege eierstok (Fragmento B.III)

11. sala para los detritus (Fragmento A.III)

11.a. afvalkamer (Fragmento B.III)

12. pneuma local (Fragmento A.IV)

12.a plaatselijke pneuma (Fragmento B.IV)

13. las cavidades endocraneales (Fragmento A.V)

13.a de endocranelae holten (Fragmento B.V)

Vemos en los ejemplos que Schalekamp aplicó diferentes estrategias en las traducciones de los términos científicos. En el ejemplo 9, tradujo las palabras “provitaminas” y “capilares” literalmente, por un término equivalente en el neerlandés. Sin embargo, la palabra “melanóforos” es un término médico que en neerlandés se conoce como “melanoforen”. Melanóforos son un tipo de células con pigmentos (cromatóforos) de color marón y negro. Por eso, la traducción de “melanóforos” como “pigment” es un cambio de información (estrategia PR3 de Chesterman). En este ejemplo pues, Schalekamp optó por un término más conocido que “melanofoor”, aplicando así la estrategia de la naturalización. También aplicó la estrategia de la naturalización en los ejemplos 10 y 11, traduciendo los términos médicos y biológicos por términos legos. De estas estrategias podríamos concluir que Schalekamp escribió su traducción para personas que son legos cuando se trata de términos médicos.

Sin embargo, vemos en los ejemplos 12 y 13 que Schalekamp no era consecuente en su estrategia, es decir que en las traducciones de estas palabras, aplicó la estrategia de la exotización, traduciendo “pneuma” y “endocraneales” por sus equivalentes científicos neerlandeses. Diferentes estudios, igual que los resultados presentados en el capítulo anterior, han mostrado la importancia del vocabulario novedoso en *Tiempo de Silencio*. Después de todo, introduciendo los términos científicos (o bien médicos o biológicos, o bien técnicos), Martín-Santos quiso conseguir un estilo elevado de palabras complejas. Por eso, yo propondría una traducción alternativa para los ejemplos 9, 10 y 11, y traduciría los términos científicos con un equivalente científico (estrategia S1 de Chesterman), como Schalekamp también hizo en los ejemplos 12 y 13. Además, los términos científicos muy probablemente causaran problemas para los lectores españoles y serán

entendidos como términos exóticos. Por esta razón, una traducción exótica me parece bien adecuada aquí, manteniendo así la misma experiencia de lectura y el extrañamiento del lector. Mis traducciones alternativas son las siguientes:

9.b provitamines, haarvaten en melanoforen

10.b moederkoek, meconium, endometrium, baarmoeder, oviduct

11.b kamer voor de detritus

Otra característica del vocabulario de Martín-Santos es la introducción de neologismos y las adaptaciones de palabras extranjeras. Para este tipo de palabras, Schalekamp también aplicó diferentes estrategias, como muestran los siguientes ejemplos:

14. ondarreta (Fragmento A.II)

14.a noordelijk strand (Fragmento B.II)

“La Ondarreta” es el nombre de una famosa playa en San Sebastián. Como los lectores neerlandeses no conocerán esta playa, una opción habría podido ser aplicar la estrategia de la naturalización, traduciendo “ondarreta” por ejemplo como “scheveningen”. Sin embargo, vemos en la traducción de Schalekamp, que ha optado por la estrategia de la naturalización y un cambio en lo explícito (estrategia PR2 de Chesterman), traduciendo “ondarreta” por “noordelijk strand”. Aunque la traducción neerlandesa pierde el juego de palabras, los lectores neerlandeses entenderán que se trata de una playa en el norte de España.

Otro ejemplo en que Schalekamp aplicó la estrategia de la naturalización es el siguiente:

15. barquilla hecha de mimbres que montgolfiera (Fragmento A.III)

15.a tenen mandje van Montgolfier (Fragmento B.III)

En español, Martín-Santos ha transformado el nombre Montgolfière, nombre de los hermanos que inventaron el globo aerostático, en un verbo que significa algo como “volar”. Sin embargo, vemos que Schalekamp no introdujo un neologismo equivalente en su traducción, sino que naturalizó el neologismo y cambió el nuevo verbo en su estado original: “Montgolfier”. Como traducción alternativa, intentaría mantener el neologismo, ya que este nombre puede ser transformado fácilmente en un nuevo verbo neerlandés, como por ejemplo “montgolfieren”. Aunque no estoy segura

si los lectores neerlandeses entenderán a primera vista el significado del verbo, esto tampoco es el caso para los lectores españoles. Mi traducción alternativa es:

15.b rieten bootje dat montgolfieert

Aparte de los neologismos, también aparecen palabras del inglés, latín y otros idiomas. En los fragmentos seleccionados sólo aparecen los siguientes:

16. Del inglés: “wagon-lit”, “cabin-log” y “faruest” (Fragmento A.III)

17. Del latín: status actualis situationis (Fragmento A.IV)

Schalekamp tradujo estas palabras como:

16.a “wagon-lit”, “cabin-log” y “far-west” (Fragmento B.III)

17.a status actualis situationis (Fragmento B.IV)

Vemos que cambió la ortografía de las palabras del ejemplo 16 en su forma original, retraduciéndolas a palabras inglesas. Además, mantuvo la palabra latina como estaba. Como en el neerlandés estamos bien acostumbrados a términos ingleses (probablemente más acostumbrados que los lectores españoles de los años 60), el efecto alienante de los términos extranjeros quizás es menos fuerte que en el español. Sin embargo, esta traducción me parece la única traducción adecuada, así que la estrategia de la naturalización y la traducción literal me parecen bien aquí. En el caso de la palabra latina, Schalekamp mantuvo la ortografía latina, lo que me parece lógico ya que el grupo meta consta de intelectuales que podrán derivar el significado de las palabras.

Un último aspecto de la traducción del vocabulario de Martín-Santos, tiene que ver con sus metáforas y comparaciones. Una estrategia del escritor para evitar la expresión normal era sustituir palabras normales por metonimias, metáforas o descripciones complejas y anormales. En los fragmentos seleccionados, aparecen diferentes formas de este tipo de expresión, como:

18. ciclo oxidado (Fragmento A.V)

19. anillos redondos (Fragmento A.VI)

Vemos en las traducciones que Schalekamp decidió ayudar a sus lectores y explicitar la información. En vez de traducir las metonimias literalmente, escribió el nombre normal, es decir: “fiets” para “ciclo” y “arena’s” para “anillos”. En breve, Schalekamp

optó por una naturalización del vocabulario, aplicando la estrategia PR2, el cambio de lo explícito:

18.a verroeste fiets (Fragmento B.V)

19.a arena's (Fragmento B.VI)

De nuevo propongo dos traducciones alternativas, ya que creo que es posible mantener más el estilo de Martín-Santos, sin perder demasiado la comprensibilidad. En primer lugar, en español, el lector podrá reconocer la palabra “bicicleta” en “ciclo”, así que esta expresión no es tan difícil. Sin embargo, traduciendo “ciclo” como “cyclus” o “cirkel”, la referencia a “fiets” ya es mucho menos evidente. Por eso, opto por la traducción de “wiel”, que también es una metonimia de “fiets”. Con esta traducción se queda fiel al deseo de Martín-Santos de evitar la expresión normal, pero al mismo tiempo, el lector neerlandés entenderá de qué se está hablando. En segundo lugar, traduzco “anillos” como “ringen”, lo que en mi opinión es una traducción literal y entendible. Resumiendo, mis traducciones alternativas para los ejemplos 18 y 19 son:

18.b roestig wiel

19.b ronde ringen

Analizando el vocabulario de Martín-Santos y comparándolo con la traducción de Schalekamp, hemos visto que la traducción neerlandesa es mucho menos exótica que el texto original. En la mayoría de los casos, Schalekamp optó por una traducción naturalizadora, acercando de esta manera el texto a los lectores neerlandeses. En mi opinión, una traducción literal y exótica sería más fiel a la novedad y especialidad del estilo de Martín-Santos que una traducción naturalizada. El tiempo recorrido desde 1962 ha mostrado una y otra vez que *Tiempo de Silencio* sigue siendo un libro difícil de leer y entender, así que el lector neerlandés sabrá que le espera un desafío y querrá conocer el estilo único de Martín-Santos.

### 6.3 La ironía

Por último, trataré la característica de la ironía, ya que toda la obra de Martín-Santos se caracteriza por la ironía, el humor sombrío. Según la definición tradicional, la ironía es una “figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice” (Real Academia Española). Sin embargo, cada expresión humana viene determinada por matices y puede significar diferentes cosas (Booth 8). Por lo tanto, la ironía está vinculada completamente a su contexto y no puede ser reconocida por una combinación fija de características lingüísticas y estilísticas, así que es difícil dar una definición adecuada.

Como definen Leech y Short, la ironía es el resultado de “la alianza secreta” que se crea porque el autor y sus lectores implicados (“implied reader”) comparten una opinión y tienen unos valores o puntos de vista en común (222). De esa alianza secreta sale la ironía que es una significación doble que surge del contraste entre los valores que se tratan desde dos diferentes puntos de vista (223).

En su libro *A Rhetoric of Irony*, Booth hace una distinción entre la ironía estable y la ironía inestable. Como describe, la ironía inestable quiere decir que la ironía de una frase no es necesariamente intencionada pero que cada lector tiene su propia interpretación de un texto en el que la ironía puede o no ser notada (241). Sin embargo, la ironía estable nos interesa más en este capítulo, ya que es esta forma de ironía la que aparece en *Tiempo de Silencio*. Las cuatro características de la ironía estable son:

- la ironía siempre es intencionada y creada para ser notada y entendida;
- la ironía está escondida y su significación no se puede derivar literalmente de las palabras;
- la ironía es estable o fija, lo que quiere decir que una vez que el lector entienda la ironía, el autor ya no le da la oportunidad de interpretar la ironía; se toma como verdad absoluta;
- la ironía se refiere a temas finitos y no a asuntos generales (5-6).

En su libro *The Compass of Irony*, Muecke no quiere dar una definición de la ironía sino que prefiere dar tres elementos esenciales de la ironía (19-20). En primer lugar hay que saber que la ironía tiene dos niveles. Al nivel bajo se encuentra la situación como le parece a la víctima de la ironía o como es descrita engañosamente por el ironista. Al nivel alto se ve la situación como es observada por el lector o el

ironista. En este nivel no se explicita la ironía, sino que tiene que ser derivada por una alusión sutil, para mostrar que hay cierta diferencia entre las descripciones del nivel bajo y el nivel alto.

En segundo lugar, existen oposiciones entre los niveles, por ejemplo en la forma de una contradicción o incongruencia. Según Muecke, para esta segunda característica es imprescindible tener una confrontación entre los elementos incongruentes o incompatibles, para que se puedan debilitar los unos a los otros (29).

Por último, en tercer lugar una ironía siempre tiene un elemento de inocencia, que puede ser representado por la víctima que no se da cuenta del hecho de que exista una realidad distinta de lo que piensa, o por parte del ironista que pretende decir la verdad y ser inculpable. Además de estas tres características, Muecke hace una diferencia global entre dos tipos de ironía: “Verbal Irony” y “Situational Irony” (42). Define el primer tipo, o sea la ironía verbal, como “a figure of speech in which the intended meaning is the opposite of that expressed by the words” (42). El segundo tipo de ironía, la ironía de situación, es definido como: “a condition of affairs or events of a character opposite to what was, or might naturally be, expected” (42).

En otras palabras, cuando la ironía es creada por un ironista y su estilo y lengua, se trata de la ironía verbal, y cuando la ironía se manifiesta por una serie de acontecimientos que tomamos por irónicos, es una ironía de situación.

Como hemos visto en la definición de Booth, y como también Mateo subraya en su artículo “The Translation of Irony”, un rasgo importante de la ironía es que el escritor o ironista quiere que su ironía sea notada y entendida (1995 172). Es una retórica, igual que el humor, que da color al texto y que crea una unión entre el ironista y el lector, así que si el lector no nota la ironía, el texto pierde una de sus capas de significación. Hay diferentes elementos en un texto que pueden garantizar este éxito de la ironía. Por un lado, el ironista y el lector tienen que tener el mismo nivel de conocimiento tanto de normas y valores generales, como de la historia y el contexto. Compartiendo este conocimiento, se crea la “alianza secreta” mencionada por Leech y Short, que hace que el lector reconozca la ironía pretendida por el ironista. Por otro lado, el éxito de la ironía según Mateo depende del talento del ironista para presentar la ironía y de la sensibilidad personal del lector de reconocerla; de las reglas de la sociedad del ironista y del lector sobre la ironía y la medida en que estas reglas coinciden; el conocimiento del lector con respecto a la técnica irónica del ironista; la familiaridad del lector con las reglas de la lengua del



ironista; y la probabilidad de una intención de ironía y de la suposición de ironía (1995 172). Esta última condición quiere decir que si el lector no espera ironía, o si la aparición de la ironía es improbable en un texto, la ironía probablemente no será notada y será fallida.

Junto a los factores ya mencionados, el escritor tiene otras maneras de señalar su ironía, aunque Muecke advierte de una abundancia de señales y propone el “principio de economía” (Mateo 1998: 116), que significa que el autor tiene que aplicar alusiones sutiles en su texto. Como menciona Rossella Pugliese, estas alusiones de ironía pueden aparecer en diferentes niveles, como los siguientes:

- La fonética u ortografía: por ejemplo por cambios de entonación, aliteraciones, la puntuación o errores ortográficos.
- La sintaxis: por repeticiones, neologismos, superlativos, palabras complejas o de nivel bajo.
- La semántica: por historias absurdas o exageraciones.
- La pragmática: rompiendo con las normas (48-49).

Además, las alusiones pueden manifestarse como incongruentes en el nivel semántico, empleando por ejemplo un vocabulario elocuente para describir la sociedad baja, como hace Martín-Santos. Dice Mateo:

It is the gap between the content of the episode and the style chosen for the narration, which is not expected in this context, that signals the ironic intention in the text and at the same time creates the humour in it (1998 117).

Otra manera de señalar la ironía, que también fue aplicada por Martín-Santos, es la yuxtaposición de diferentes estilos y la mezcla de diferentes tipos de narraciones (117), como es el caso en el estilo indirecto libre en que el autor pone las expresiones de sus personajes en sus propias palabras.

Ahora que sabemos qué formas de ironía existen, podemos investigar los problemas de traducción y buscar teorías existentes sobre la traducción de ironía. De las características de ironía mencionadas, surge casi inmediatamente el problema de traducción principal. Como escribió Mateo, el éxito de la ironía depende en gran parte de la “alianza secreta” y la concordancia necesaria entre el lector y el ironista. Sin embargo, si llevamos el texto y la ironía de una lengua a otra, muy probablemente

ocurrirá un desplazamiento o ruptura de la alianza, ya que el lector y el escritor ya no compartirán el mismo conocimiento. Lo que para el lector del texto fuente era una alusión clara a una ironía ahora pierde su importancia para el lector del texto meta. Una investigación de Allison Beeby Lonsdale señaló que los lectores que leen un texto que no está escrito en su lengua materna (en su caso lectores ingleses que leen un texto español) son menos capaces de reconocer la ironía que los lectores nativos, por lo cual muy probablemente no captarán la ironía (16). Por eso, es muy importante que el traductor note las alusiones de ironía y las mantenga en su traducción. Como formula Mateo, el traductor tiene que intentar mantener la ambigüedad que está en el original y si eso no es posible, buscar un equivalente, adaptando por ejemplo las alusiones y la ironía en la cultura meta (1995 174).

Desgraciadamente, como no existe una definición fija de la ironía, tampoco existe un método claro y adecuado para traducir la ironía. Sin embargo, Mateo da una lista de diferentes opciones de traducir esta figura retórica (1995 175-177), basada en su comparación de diferentes comedias inglesas y sus traducciones españolas:

- i. La ironía del texto fuente (TF) se transforma en la ironía del texto meta (TM) por una traducción literal.
- ii. La ironía del TF se transforma en la ironía del TM por una traducción con “efecto equivalente”.
- iii. La ironía del TF se convierte en una ironía del TM a través de medios distintos a los usados en el TF.
- iv. La ironía del TF se intensifica en el TM por una palabra o expresión.
- v. La alusión de la ironía en el TF es explicitada en el TM.
- vi. La ironía del TF se transforma en sarcasmo en el TM (que quiere decir que el criticismo es abierto y no hay ningún sentido de contradicción).
- vii. El significado escondido de la ironía del TF sale a la superficie en el TM, por lo cual no existe una ironía en el TM.
- viii. Aunque existe una ambigüedad en la ironía en el TF, sólo se traduce uno de los dos significados en el TM, por lo cual no existe un doble sentido o ambigüedad en el TM.
- ix. La ironía del TF es reemplazada por un “sinónimo” en el TM, por lo cual se pierden los dos significados.
- x. La ironía del TF se explica en una nota al pie de la página en el TM.
- xi. La ironía del TF es traducida literalmente y no es irónica en el TM.

- xii. La ironía del TF desaparece completamente del TM.
- xiii. Aunque no existe la ironía en el TF, se añade la ironía en el TM.

Aunque esta lista no explica cuándo un traductor tiene que aplicar qué manera de traducción, nos da una reseña de las estrategias posibles. Ahora se investigará cómo la ironía se manifiesta en *Tiempo de Silencio* y si Schalekamp ha traducido la ironía sin perder el significado.

La ironía está mezclada básicamente en todos los niveles de *Tiempo de Silencio*. En el nivel de la historia y el fracaso de Pedro (Ironía de Situación), en el nivel de las descripciones de la sociedad española y en las descripciones de las diferentes clases sociales. La ironía se destaca especialmente por el vocabulario y el uso de las diferentes técnicas narrativas (Ironía Verbal).

Una descripción irónica que es muy clara, es la de las chabolas, como vemos en el siguiente ejemplo y su traducción:

20. ¡Pero, qué hermoso a despecho de esos contrastes fácilmente corregibles el conjunto de este polígono habitable! ¡De qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero! ¡Cómo los valores espirituales que otros pueblos nos envidian eran palpablemente demostrados en la manera como de la nada y del detritus toda una armoniosa ciudad había surgido a impulsos de su soplo vivificador! (Fragmento A.I)

20.a Maar wat prachtig is, ondanks deze overigens gemakkelijk te verbeteren contrasten, het geheel van deze woon-polygoon! Op wat een wonderbaarlijke wijze worden hier niet het improvisatietalent en de oorspronkelijke constructieve kracht van de Iberische mens openbaar! Hoe tastbaar worden niet de geestelijke waarden, die andere volkeren ons benijden, niet aangetoond in de wijze waarop uit het niets en uit puur afval een hele harmonieuze stad kon verrijzen, ontstaan door die bezielende ademstocht! (Fragmento B.I)

Como la ironía se realiza en el ejemplo mencionado por las palabras pomposas y exageradas que no corresponde con el contenido, es importante traducir estas palabras con un equivalente, con una palabra que dé el mismo efecto. Vemos en la traducción

de Schalekamp, que aplicó la estrategia 2 de Mateo: “La ironía del TF se transforma en la ironía del TM por una traducción con “efecto equivalente”.” En vez de traducir las palabras pomposas con palabras bastante neutrales como “mooi” para “hermoso” y “buitengewoon” para “maravilloso”, buscó palabras más fuertes (“prachtig” y “wonderbaarlijk”) causando así un “efecto equivalente”.

Esta forma de ironía también aparece en el Fragmento A.V, en el estilo indirecto libre de Muecas. Muecas habla de una manera exagerada para convencer a Pedro y subrayar la seriedad del asunto. Al mismo tiempo quiere adular a Pedro para que le ayude e intente salvar a Florita. Por un lado, la ironía surge de la lengua pomposa de Muecas, que no corresponde con su personaje y su clase social, como queda claro en el siguiente fragmento:

21. Y aunque era supuesto que en un radio geográfico muy próximo ineludiblemente debían existir practicantes, comadronas y otros miembros de la facultad, así como barberos y diversos profesionales aptos e incluso –en el propio barrio habitado por el demandante- un hombre de ciencia infusa o natural que con éxito practicaba en muchas afecciones no-mortales, [...]. (Fragmento A.V)

21.a En hoewel het wel zeker was dat in een zeer nabije geografische straal voldoende verplegers, bakkers en andere leden van de medische faculteit moesten wonen, evenals barbiers en diverse andere bekwame beroepsmensen en zelfs –in de door aanvrager bewoonde wijk zelf- een man van intuïtieve of natuurlijke wetenschap die met succes verscheidene niet-dodelijke aandoeningen behandelde [...]. (Fragmento B.V)

Por otro lado, hay ironía que se manifiesta por la manera en que Muecas se dirige a Pedro, como en los ejemplos siguientes:

22. [...] la mano que cariñosamente el sabio, benéfico, protector Don Pedro [...]. (Fragmento A.V)

22.a [...] de hand die de geleerde weldadige beschermer Don Pedro zo liefderijk [...]. (Fragmento B.V)

23. [...] el munificente antes citado Don Pedro [...]. (Fragmento A.V)

23.a [...] de milde voornoemde Don Pedro [...]. (Fragmento B.V)

24. [...] la alta luz que sin duda iluminaba las cavidades endocraneales de tan docto investigador, como el allí presente [...]. (Fragmento A.V)

24.a [...] het verhevene licht dat ongetwijfeld de endocraneale holten van deze zo geleerde onderzoeker verlichtte, zoals hij hier aanwezig was [...]. (Fragmento B.V)

Además, la siguiente descripción de la pensión como “rica casa” es una forma de ironía, ya que el lector sabe que es una pensión modesta con “escalones de madera vieja” que olían a polvo y de los que algunos crujían (Martín-Santos 2011: 125).

25. [...] sacar de su lecho a un hombre de su importancia, del interior mismo de la rica casa en que se alojaba y de la compañía de las no menos molestadas dueñas que comprendía debían fulminarle con miradas de desprecio para castigo de su osadía, lo que en todo era muy natural y conforme a los usos y acaecimientos de estas zonas sociales por él apenas franqueadas [...]. (Fragmento A.V)

25.a [...] een zo belangrijk man uit zijn sponde te halen, en nog wel uit het rijke huis waarin hij gehuisvest was en uit het gezelschap van de niet minder gestoorde meesteressen des huizes die, naar hij begreep, hem met minachtende blikken zouden doorpriemen om hem voor zijn vermetelheid te straffen, wat uiteindelijk heel gewoon was en geheel overeenkomstig de gebruiken en handelingen van deze door hem nog haast niet overschreden maatschappelijke zones, [...]. (Fragmento B.V)

Todas estas formas de ironía pueden ser reconocidas fácilmente por el lector y el traductor gracias al contexto y los valores compartidos. Los lectores ya saben que se trata de una casa pobre, que Pedro no es tan exitoso en su investigación y que Muecas normalmente habla con un vocabulario distinto. Por lo tanto, en los ejemplos mencionados, la ironía todavía no forma necesariamente un problema de traducción, sino que el traductor debe aplicar una traducción con el mismo tipo de palabras, que realizan el efecto equivalente y la misma ironía en el texto meta como la que se estaba en el texto original.

Sin embargo, en algunos fragmentos del libro aparecen varios términos culturales que pueden dificultar o prevenir la “alianza” entre el escritor y su lector, como es el caso en la oración del gran Maestro, que es una parodia al estilo del filósofo alemán Heidegger (Martín-Santos 2011: 184). Si el lector no conoce el estilo staccato de Heidegger, en el que cada palabra es expresada como una frase (Rey 2011: 184), la ironía no se notará. Esto también es el caso en el Fragmento A.VI, en que el narrador crítica lo sanguinario de la sociedad española. En el fragmento aparecen algunos términos relacionados a la tauromaquia, como “torero” y “faena”, además de términos culturales como “maja”, “leyendas negras”, “Casa de Misericordia” y “Señor Gobernador Civil”. En el Fragmento B.VI se ve que Schalekamp tradujo el texto de una manera tanto exótica como naturalizada, y para algunas palabras introdujo notas al pie de la página:

26. majas

26.a majas

27. torero

27.a stierenvechters

28. leyendas negras

28.a zwarte legendes <sup>1</sup>

1. Zwarte Legende: de verkeerde voorstelling die het buitenland zich van Spanje vormt.

29. Casa de Misericordia

29.a Huis van Barmhartigheid

30. Señor Gobernador Civil

30.a Civiele Gouverneur

31. faena

31.a faena <sup>1</sup>

1. Faena: de prestatie die een stierenvechter verricht heeft.

Además, cambió el estilo impersonal, de verbos en tercera persona, en un estilo personal, escribiendo todo el fragmento desde el punto de vista de “nosotros”.

Todas estas estrategias rompen en mi opinión con la ironía del fragmento. La ironía surge en primer lugar del hecho de que el ironista y el lector implicado comparten un vocabulario y que el lector entiende la crítica y las referencias y metáforas del ironista. Sin embargo, como el lector neerlandés tiene otra cultura y no conoce palabras como “maja” y “faena”, se produce una ruptura entre las dos partes. Para mantener la ironía, sería mejor traducir estas palabras para que el contenido estuviera más claro para el lector neerlandés y surgiera una ironía con un efecto equivalente. Al mismo tiempo, una palabra como “zwarte legende” no necesita una explicación, ya que es un término conocido en neerlandés. Resumiendo, la traducción de las diferentes palabras culturales no está sincronizada con el conocimiento del lector meta. Además, la mezcla de notas al pie de la página con palabras conocidas y extranjeras causa una lectura caótica. Más consecuente sería traducir las palabras exóticas, naturalizando de esta manera los elementos culturales para más claridad en cuanto al contenido. Por lo tanto, para los ejemplos 26, 28 y 31, propongo las siguientes traducciones alternativas:

26. majas

26.b volksmeisjes

28. leyendas negras

28.b zwarte legendes

31. faena

31.b het stierengevecht

En segundo lugar, la ironía del fragmento surge por la mezcla de las técnicas narrativas. En algunas frases, el narrador se relaciona con sus lectores, escribiendo desde la primera persona plural, mientras que en otras, vuelve a la impersonalidad y escribe desde la tercera persona singular. La ironía sale de esta mezcla porque el narrador, del que podemos sospechar que es español, a veces se siente parte de la sociedad española, mientras que en otras ocasiones no quiere ser relacionado con los españoles y critica la tauromaquia y el odio del pueblo. En su traducción, Schalekamp cambió esta mezcla de puntos de vista, acercando al narrador totalmente al lector por un sólo punto de vista desde la primera persona plural, perdiendo así la ironía. Como

traducción alternativa, propongo mantener la mezcla de puntos de vista empleados por Martín-Santos:

32. Si este odio ha podido ser institucionalizado de un modo tan perfecto, coincidiendo históricamente con el momento en que vueltos las espaldas al mundo exterior y habiendo sido reiteradamente derrotados se persistía en construir grandes palacios para los que nadie sabía ya de dónde ni en qué galeones podía llegar el oro, será debido a que aquí tenga una especial importancia para el hombre y a que asustados por la fuerza de este odio, que ha dada muestras tan patentes de una existencia inextinguible, se busque un cauce simbólico en el que la realización del santo sacrificio se haga suficientemente a lo vivo para exorcizar la maldición y paralizar el continuo deseo que a todos oprime la garganta. (Fragmento A.VI)

32.a Dat deze haat op zo'n volmaakte wijze tot een instelling heeft kunnen worden, wat historisch gezien samenviel met het ogenblik waarop wij, nadat we de buitenwereld de rug toegekeerd hadden en al herhaaldelijk de nederlaag geleden hadden, toch doorgingen met het bouwen van grote paleizen voor hen van wie al niemand meer wist van waar en in welke galjoenen het goud zou moeten komen, vindt vermoedelijk zijn oorzaak in het feit dat de haat hier voor de mens van bijzonder groot belang is en dat wij, verschrikt door de kracht van deze haat, die al zulke overduidelijke bewijzen van zijn onuitroeibaarheid gegeven heeft, een symbolische bedding zoeken waarin de realisatie van het heilig offer voldoende natuurgetrouw geschieden kan en wij het voortdurende verlangen, dat ons allen de keel dichtknijpt, kunnen bedwingen.

32.b Dat deze haat op zo'n perfecte manier geïnstitutionaliseerd heeft kunnen worden, historisch gezien samenvallend met het moment waarop er, nadat ze de buitenwereld de rug hadden toegekeerd en ettelijke malen verslagen waren, grote paleizen gebouwd bleven worden waarvoor niemand meer wist waarvandaan en in welke galjoenen ze het goud konden laten komen, zal zijn omdat het hier van speciaal belang is voor de mens en omdat men, bang voor de kracht van die haat die zo duidelijk blijkt heeft gegeven van een onuitroeibaar



bestaan, een symbolische weg zoekt waarin de verwezenlijking van het heilige offer zich voldoende levend maakt om de vloek uit te bannen en het continue verlangen lam te leggen dat ieders keel dichtknijpt.

#### 6.4 Conclusión intermedia

En este capítulo se han analizado tres de las características estilísticas aplicadas en *Tiempo de Silencio* que causan problemas de traducción. Lo que se puede concluir de este análisis es que cada problema de traducción exige su propia solución. Las diferentes estrategias aplicadas por Schalekamp nos enseñan que la antigua idea de ser consecuente en la elección de estrategias de traducción (la recreación por un lado o la conservación por otro) no está vigente en la práctica. El traductor tuvo que naturalizar a veces las palabras exóticas y exotizar al mismo tiempo su texto con el mantenimiento de la estructura de las frases. Sin embargo, hemos visto que Schalekamp habría podido ser más consecuente en su traducción, especialmente con respecto a la traducción del vocabulario novedoso de Martín-Santos. En algunos fragmentos tradujo, por ejemplo, los términos técnicos como equivalentes técnicos, mientras que en otros, aplicó la estrategia del cambio de información (estrategia PR3 de Chesterman), acercando al texto a sus lectores.

Probablemente, sus estrategias elegidas dependían en gran parte del grupo meta que tuvo en mente, y de su conocimiento del estilo del escritor. Como escribió su traducción poco después de la publicación del libro, puede ser que Schalekamp no conocía los motivos que Martín-Santos tenía para emplear este tipo de estilo, así que el traductor podría haber tenido muchos problemas para elegir las estrategias de traducción adecuadas. Ahora que se sabe que *Tiempo de Silencio* debe su éxito e importancia literaria al estilo complejo, en una nueva traducción se prestaría más atención al mantenimiento de las características estilísticas. Por lo tanto, una frase tan compleja como la del fragmento A.III (Esferoidal, fosforescente, retumbante, [...] se reconcilian y salvan) sería traducido literalmente, quedando de esta manera más fiel al estilo de Martín-Santos. En lo posible, cuando no rompan con la ironía, las palabras exóticas y técnicas también serían traducidas literalmente y para los neologismos se buscarían equivalentes con el mismo efecto.

Resumiendo, este capítulo nos ha enseñado que el conocimiento del estilo de Martín-Santos ayuda mucho al traductor en elegir las estrategias adecuadas para escribir una traducción lo más fiel que sea posible.

## Capítulo 7. Conclusiones generales

La investigación descrita en esta tesina, tenía como punto de partida buscar una respuesta a la pregunta:

*¿En qué consiste el estilo especial de Tiempo de Silencio, qué problemas de traducción surgen de este estilo y cómo se solucionan?*

Los capítulos anteriores han contribuido a la formulación de esta respuesta y han mostrado que, incluso cuando ya existe una bibliografía muy amplia de estudios sobre *Tiempo de Silencio*, esta obra sigue siendo una fuente inexhausta de estudio.

La fórmula de Nord, inspirada por la de Lasswell, ha resultado ser una manera eficaz de destacar y reconstruir los aspectos propios de la obra. Las preguntas de esta fórmula eran:

1. *¿Quién escribe con qué objetivo a quién a través de qué manera con qué medio, dónde cuándo y por qué un texto con qué función?*
2. *¿De qué escribe qué (y qué no) en qué orden, con ayuda de qué elementos no verbales con qué tipo de palabras con qué tipo de frases con qué tono con qué efecto? (Nord 146)*

A través de la primera pregunta se ha descrito en el capítulo 3 el contexto literario en el que Martín-Santos escribió su libro. Ese capítulo 3 tenía como función ilustrar lo que se podría llamar la “norma literaria” de aquel momento, para poder indicar a continuación la novedad de *Tiempo de Silencio*. En el siguiente capítulo, el capítulo 4, se ha dado un resumen de la vida y personalidad de Martín-Santos, tratando también sus ideas literarias y los motivos que tenía para escribir su novela. El conocimiento del entorno y los pensamientos del autor, facilitó la explicación de la aparición de algunas características estilísticas en los capítulos siguientes.

Respondiendo a la segunda pregunta, además, se ha creado una reproducción global de los rasgos que definen el estilo de *Tiempo de Silencio*. El conjunto de toda la información sacada de la investigación, ha ayudado a definir tanto la novedad y el significado del estilo de la obra, como sus características inéditas más importantes.

En el capítulo 6, la investigación se ha concentrado en la definición y la traducción de algunas características del estilo. Desgraciadamente, por falta de espacio y tiempo, en esta ocasión no ha habido oportunidad de tratar todos los aspectos estilísticos y analizarlos en cuanto a sus problemas de traducción. La razón de elegir las tres características tratadas, siendo la estructura de las frases, el

vocabulario y la ironía, tenía que ver sobre todo con los problemas de traducción que implican. Además, dan una idea clara del carácter del estilo y la complejidad de esta obra maestra de Martín-Santos. Comparando algunos fragmentos de la traducción de Schalekamp con sus versiones originales, se han analizado las estrategias aplicadas por el traductor, para formar una idea de cómo solucionar los problemas de traducción que aparecen en *Tiempo de Silencio*.

Resumiendo todos los datos de esta investigación, ahora se puede responder a la pregunta principal:

*¿En qué consiste el estilo especial de Tiempo de Silencio, qué problemas de traducción surgen de este estilo y cómo se solucionan?*

El estilo especial de *Tiempo de Silencio* se distingue por un lenguaje y estructura inéditos y novedosos que rompen con el estilo y carácter de las novelas escritas anteriormente. El autor mezcla diferentes niveles de registro, varias formas narrativas, influencias de y alusiones a distintas escuelas literarias, con una ironía y crítica amarga, formando así una obra abigarrada, estratificada y compleja. Los problemas de traducción surgen entre otras de la estructura de sus frases, el vocabulario extraño y la ironía. Durante el proceso de realizar la traducción, el traductor tiene que tener en cuenta las ideas subyacentes del escritor, la originalidad y alienación del estilo y el hecho de que su grupo meta conste de intelectuales.

En esta tesina se ha mencionado varias veces la imposibilidad de dar una estrategia fija para traducir el estilo, como señalaba también Nord en su enumeración de los problemas de traducción. Yo tampoco pretendo dar una estrategia hermética para la traducción del estilo de *Tiempo de Silencio*. Comparando el original con la traducción *Tijd van Zwijgen*, se puede sacar la conclusión de que Schalekamp tampoco aplicó una estrategia fija. Parecía no conocer todos los motivos del autor así que en varios momentos no respetó la originalidad del estilo. Por lo tanto, podemos decir que existen diferentes soluciones posibles y que las estrategias aplicadas dependen en gran medida de la función del fragmento dentro del texto entero y del grupo meta.

Como he mencionado anteriormente, la famosa obra de Martín-Santos ha hecho patente su abundancia como objeto de estudio. Por esa razón soy consciente de que con esta investigación todavía no se ha dicho la última palabra sobre la riqueza del estilo y los problemas de traducción. Mi objetivo era más bien abrir de nuevo la

discusión sobre este libro que en los Países Bajos, al contrario de otros países, ha recibido tan poca atención. Todavía se podrán dedicar diferentes estudios a este libro, investigando por ejemplo más profundamente las otras características del estilo y sus problemas de traducción. Además, como he propuesto en la introducción de esta tesina, esta investigación podría contribuir a una nueva traducción de *Tiempo de Silencio*.

En conclusión, en cuanto a los estudios sobre Martín-Santos y su literatura, aún no hemos llegado a un tiempo de silencio.

## Capítulo 8. Bibliografía

- Baker, Mona. "Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator." *Target*. 12.2 (2000): 241-266. Impreso.
- Booth, Wayne C.. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974. Impreso.
- Bos, K. et. al. *Vertaaldossier J.A. Schalekamp en C.A.G. van den Broek*. 2011. Archivo PDF. 30 de julio de 2012.  
<[http://www.jeanschalekamp.com/luisterboeken/DOSSIER\\_FINAL\[1\].pdf](http://www.jeanschalekamp.com/luisterboeken/DOSSIER_FINAL[1].pdf)>
- Bronzwaer W.. "De onvertaalbaarheid van het poëtisch icoon." *Denken over vertalen*. Ed. Ton Naaijken et.al. Nimega: Vantilt, 2010. 369-378. Impreso.
- Buckley, Ramón. *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Ediciones península, 1968. Impreso.
- Chesterman, Andrew. "Memes of Translation." *Denken over vertalen*. Ed. Ton Naaijken et.al. Nimega: Vantilt, 2010. 153-172. Impreso.
- Curutchet, Juan Carlos. "Luis Martín-Santos, el fundador." *Cuadernos de Ruedo ibérico*. 17 (1968): 3-18. Impreso.
- Escritores.org. "Martín-Santos, Luis." *Escritores*. 5 de noviembre de 2009. Web. 30 de julio de 2012. < <http://www.escritores.org/biografias/924-martin-santos-luis> >
- Fowler, Roger. *Essays on Style & Language*. Londres: Routledge y Kegan Paul, 1967. Impreso.
- Fowler, Roger. *The languages of literature. Some linguistic contributions to criticism*. Londres: Routledge y Kegan Paul, 1971. Impreso.
- Fusi Aizpurúa, Juan Pablo. "Educación y cultura." *Historia de España. La época de Franco (1939-1975) Sociedad, vida y cultura*. XLI.2. Ed. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Espasa Calpe, 2001. 425-429. Impreso.

- Galán Font, Eduardo. *Claves para la lectura de “Tiempo de Silencio” de Luis Martín-Santos*. Madrid: Ediciones Daimon, 1986. Impreso.
- Gambier, Yves. “Translation strategies and tactics.” *Handbook of Translation Studies*. 1. Ed. Yves Gambier y Luc van Doorslaer. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010. 412-418. Impreso.
- Goytisolo, Juan. *El furgón de cola*. París: Ruedo ibérico, 1967. Impreso.
- Goytisolo, Juan. “La novela española contemporánea.” *Scribd*. 2012. Web. 30 de julio de 2012. <<http://www.scribd.com/doc/59540941/JUAN-GOYTISOLO-NOVELA-ESPANOLA-CONTEMPORANEA-red>>
- Holmes, James. “De brug bij Bommel herbouwen.” *Denken over vertalen*. Ed. Ton Naaijken et. al. Nimega: Vantilt, 2010. 183-188. Impreso.
- Hönig, Hans G.. “Vertalen tussen reflex en reflectie.” *Denken over vertalen*. Ed. Ton Naaijken et. al. Nimega: Vantilt, 2010. 129-141. Impreso.
- Jones, Francis R.. “Literary Translation.” *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker et. al. Londres: Routledge, 2009. 152-157. Impreso.
- Koskinen, Kaisa y Outi Paloposki. “Retranslation.” *Handbook of Translation Studies*. 1. Ed. Yves Gambier y Luc van Doorslaer. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010. 294-298. Impreso.
- Lázaro, José. “Vidas y muertes de Luis Martín-Santos. Tiempo de Memoria.” *El boomeran*. Archivo PDF. 30 de julio de 2012. <<http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/extractoprimercapitulo.pdf>>
- Lázaro, Luis Alberto y Marisol Morales Ladrón. “Técnicas narrativas en James Joyce y Luis Martín-Santos: Estudio comparativo de *Ulysses* y *Tiempo*

de Silencio.” Archivo PDF. 30 de Julio de 2012.

<[http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/9282/1/CC\\_010\\_1\\_art\\_11.pdf](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/9282/1/CC_010_1_art_11.pdf)>

- Leech, Geoffrey y Michael Short. *Style in Fiction, A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Londres: Pearson Longman, 2007. Impreso.
- Lindert, Esther te. *Análisis y traducción de ‘Enero sin nombre’ y ‘Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo’ de Max Aub*. Universidad de Utrecht, 2007. Web. 30 de julio de 2012. <<http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2007-1211-200845/Tesina.doc>>
- Lonsdale, Allison Beeby. *Teaching translation from Spanish to English- Worlds beyond Words*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1996. Impreso.
- Marco, Josep. “Translating style and styles of translating: Henry James and Edgar Allan Poe in Catalan.” *Language and Literature*. 13: 73 (2004) 73-90. Impreso.
- Martín-Santos, Luis: *Tijd van Zwijgen*. (traducción de Jean A. Schalekamp) Ámsterdam: Meulenhoff, 1963. Impreso.
- Martín-Santos, Luis: *Tiempo de Silencio*. (edición de Alfonso Rey) Barcelona: Crítica, 2011. Impreso.
- Mateo, Marta. “The Translation of Irony.” *Meta, Journal des Traducteurs*. 40.1 (1995): 171-178. Impreso.
- Mateo, Marta. “Communicating and Translating Irony: The Relevance of Non-verbal Elements.” *Linguistica Antverpiensa*. XXXII (1998): 113-128. Impreso.
- Moyano, Alberto. “Las cuatro vidas truncadas de Luis Martín-Santos.” *Diario Vasco*. 2008. Web. 30 de Julio de 2012. <<http://www.diariovasco.com/20081026/cultura/cuatro-vidas-truncadas-luis-20081026.html>>

- Muecke, D. C.. *The Compass of Irony*. Londres: Methuen, 1980. Impreso.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies*. Londres: Routledge, 2008. Impreso.
- Newmark, Peter. *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Press, 1981. Impreso.
- Nord, Christiane. “Tekstanalyse en de moeilijkheid van een vertaling.” *Denken over vertalen*. Ed. Ton Naaijken et. al. Nimega: Vantilt, 2010. 145-152. Impreso.
- Pugliese, Rossella. “Ironie als interkultureller Stolperstein – Grass’ *Beim Häuten der Zwiebel* im Spiegel der italienischen Übersetzung.” *New Series-Themes in Translation Studies. Translating Irony*. 9. Ed. Katrien Lievois et. al. (2010): 45-62. Impreso.
- Rey, Alfonso. “La novedad de *Tiempo de Silencio*.” *Luis Martín-Santos*. Ed. Iñaki Beti Sáez. San Sebastián: Cuadernos Universitarios, 1990. 45-57. Impreso.
- Rey, Alfonso. “Luis Martín-Santos – El estilo.” *Gipuzkoakultura*. 2007. Web. 30 de julio de 2012.  
<[http://luismartinsantos.gipuzkoakultura.net/luis\\_martin\\_santos\\_novedad\\_estilo\\_eu.php](http://luismartinsantos.gipuzkoakultura.net/luis_martin_santos_novedad_estilo_eu.php)>
- Rey, Alfonso. “Noticia de Luis Martín-Santos y ‘Tiempo de Silencio’.” *Tiempo de Silencio*. Luís Martín-Santos (edición de Alfonso Rey). Barcelona: Crítica, 2011, 7-54. Impreso.
- Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la novela social española (1942-1975)*. II. Madrid: Alhambra, 1980. Impreso.



- Schalekamp, Jean. "Complete Bibliografie J.A. Schalekamp." *Jean Schalekamp*. 2010. Archivo PDF. 30 de Julio de 2012.  
<<http://www.jeanschalekamp.com/luisterboeken/Bibliografie%20Schalekamp11.pdf>>
- Schyns, Désiree. "Onze ogen zien het licht van de dode sterren." *Filter*. 12.1 (2005): 40-46. Impreso.
- Spitzer, Leo. *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*. Princeton: Princeton University Press, 1974. Impreso.
- Steenmeijer, Maarten. *De Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur in Nederland 1946-1985*. Muiderberg: Dick Coutinho, 1989. Impreso.
- Steenmeijer, Maarten. *Moderne Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur, een geschiedenis*. Ámsterdam: Wereldbibliotheek, 2009. Impreso.
- Villena, Luis Antonio de. "Vidas y muertes de Luis Martín-Santos -José Lázaro." *El cultural*. 13 de marzo de 2009. Web. 30 de julio de 2012.  
<[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/24910/Vidas\\_y\\_muertes\\_de\\_Luis\\_Martin\\_Santos](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/24910/Vidas_y_muertes_de_Luis_Martin_Santos)>
- Wirth, Susan Marie. *Protagonist, narrator and implied author in Luis Martín-Santos' 'Tiempo de Silencio'*. Philadelphia: University Microfilms International, 1979. Impreso.
- Yang, Wenfen. "Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation." *Journal of Language Teaching and Research*. 1.1 (2010): 77-80. Impreso.
- Zulueta, Carmen de. "El monólogo interior de Pedro en *Tiempo de Silencio*." *Hispanic Review*. 45. 3 (1977): 297-309. Impreso.

## **Apéndice A. Fragmentos de *Tiempo de Silencio* (2011)**

### Fragmento A.I (104-105)

¡Pero, qué hermoso a despecho de esos contrastes fácilmente corregibles el conjunto de este polígono habitable! ¡De qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero! ¡Cómo los valores espirituales que otros pueblos nos envidian eran palpablemente demostrados en la manera como de la nada y del detritus toda una armoniosa ciudad había surgido a impulsos de su soplo vivificador! ¡Qué conmovedor espectáculo, fuente de noble orgullo para sus compatriotas, componía el vallizuelo totalmente cubierto de una proliferante material gárrula de vida, destellante de colores que no sólo nada tenía que envidiar, sino que incluso superaba las perfectas creaciones –en el fondo monótonas y carentes de gracia- de las especies más inteligentes: las hormigas, las laboriosas abejas, el castor norteamericano! ¡Cómo se patentizaba el brío de una civilización que sabe mostrar su poder creador tanto en la total ausencia de medios de la meseta como en la ubérrima abundancia de las selvas transoceánicas! Porque si es bello lo que otros pueblos -aparentemente superiores- han logrado a fuerza de organización, de trabajo, de riqueza y –por qué no decirlo- de aburrimiento en la haz de sus pálidos países, un grupo acharolado como aquél no deja de ser al mismo tiempo recreo para el artista y campo de estudio para el sociólogo. ¿Por qué ir a estudiar las costumbres humanas hasta la antipódica isla de Tasmania? Como si aquí no viéramos con mayor originalidad resolver los eternos problemas a hombres de nuestra misma habla. Como si no fuera el tabú del incesto tan audazmente violado en estos primitivos tálamos como en los montones de yerba de cualquier isla paradisíaca. Como si las instituciones primarias de estas agrupaciones no fueran tan notables y mucho más complejas que las de los pueblos que aún no han sido capaces de sobrepasar el estadio tribal. Como si el invento del bumerang no estuviera tan rotundamente superado y hasta puesto en ridículo por múltiples ingeniosidades –que no podemos detenernos a describir- gracias a las cuales estas gentes sobreviven y crían. Como si no se hubiera demostrado que en el interior del iglú esquimal la temperatura en enero es varios grados Fahrenheit más alta que en la chabola de suburbio madrileño. Como si no se supiera que la edad media de pérdida de la virginidad es más baja en estas lonjas que en las tribus del África central dotadas de tan complicados y grotescos ritos de iniciación. Como si la grasa esteatopigia de las hotentotes no estuviera perfectamente contrabalanceada por la lipodistrofia progresiva

de nuestras hembras mediterráneas. Como si la creencia en un ser supremo no se correspondiera aquí con un temor reverencial más positivo ante las fuerzas del orden público igualmente omnipotentes. Como si el hombre no fuera el mismo, señor, el mismo en todas partes: siempre tan inferior en la precisión de sus instintos a los más brutos animales y tan superior continuamente a la idea que de él logran hacerse los filósofos que comprenden las civilizaciones.

### Fragmento A.II (130-132)

Como en una ondarreta promiscua y deleitable, acumulando sus cuerpos en el momento más vivaz de la marea en zonas inverosímilmente restringidas, invadiendo unos de otros los espacios vitales, molestos pero satisfechos, aspirando a pesar de la escasez del ámbito a una máxima ocupación de lo ocupable, cada individuo ávido de recepción-emisión mostrando con análoga impudicia la desnudez, ya que no de carnes recalentadas y cocidas sí de teorías, poemas o ingeniosidades críticas, la muchedumbre culta se derrama por aquella restringida playa y más felices que los bañistas que de un único y lejano sol con la intensidad posible gozan, cada uno de ellos era sol para sí y para el resto de los circunrodeantes que ininterrumpidamente a sí mismos se admiraban sintiendo un calor muy próximo al del solario cuando la gama ultravioleta penetra hasta una profundidad de cuatrocientos micras de interioridad corpórea activando provitaminas, capilares y melanóforos dormidos. Pero a diferencia de aquella morfina solar que dulcemente atonta y va incorporando el hombre a la materialidad inerte, la nocturna droga del café literario más bien produce ebullición y estímulo en la maquinaria oculta cuyas ideas un día inquietarán las mentes de los mejores en aulas, colegios, seminarios. Esos pequeños chisporroteos de una luz violácea que, mirando con atención, pueden advertirse en las sienes de los maestros las noches de los sábados y que desde tales plataformas se introducen sin esfuerzo a través de las frentes e jóvenes ojerosos y gárrulos, dejando una señal rosada, son fecundaciones tan necesarias a la marcha del gran carro de la cultura como los juegos de los pólenes que ya llevados por el viento, ya conducidos por vulgares moscardones, ya como en el caso de la orquídea madagascareña en la específica trompa de una mariposa nocturna todavía no clasificada pero cuya longitud en centímetros admite profecía, aseguran una exogamia imprescindible para el caminar continuo de la especie. Y no porque cada maestro (por otra parte por nadie reconocido como maestro) diga a cada discípulo (por otra parte nunca por sí mismo tenido por discípulo): “Esta has de hacer”, “Aprende lo que digo”, “No abuses del gerundio, “Nunca obra literaria alguna escribas en que el elemento sexual esté completamente ausente”, “Observa la realidad viva de la naturaleza humana en la casa de pensión en que modestamente habitas” con ademán doctrinal y palabra espaciosamente emitida, sino porque al decir frases tales como: “Es completamente imbécil”, “No tiene ni idea de escribir”, “No ha leído a Hemingway” crean un humus colectivo de cuya pasta flora inconscientemente todos se alimentan y así nunca alabando, criticando siempre,

desdeñosamente alzando una ceja hasta la altura de la media frente, palmeando aprobadoramente en el hombro del menos dotado de los circunstantes, hablando de fútbol, pellizcando a una estudiante de filosofía, admirando el traje de terciopelo negro y la larga trenza de una cursi aliteraturzada, haciendo un chiste cruel sobre un pintor cojo que se arrastra hacia su mesa, simulando proezas amorosas merced a una hábil reiteración de llamadas telefónicas, tratando con impertinencia apenas ingeniosa al camarero que ha escrito ya siete comedias, haciéndose convidar a café o copa por un provinciano todavía no iniciado, fumando mucho, hablando sin parar y no escuchando, aseguran entre todos la continuidad generacional e histórica de ese vacío con forma de poema o garcilaso que llaman literatura castellana.

### Fragmento A.III (156-158)

Esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura-luminosa, fibrosa-táctil, recogida en pliegues, acariciadora, amansante, paralizadora recubierta de pliegues protectores, olorosa, materna, impregnada de alcohol derramado por la boca, capitoné azulada, dorada a veces por una bombilla anémica cuyo resplandor hiere los ojos noctámbulos, arrulladora, sólo apta para el murmullo, denigrante, copa del desprecio de la prostituta para el borracho, lugar donde la patrona vuelve a ser un reverendo padre que confiesa dando claras y rectas normas mediante las que el pecado de la carne es evitable, longitudinal, túnel donde la náusea sube, color tierra cuando el gusano-cuerpo entra en contacto con las masas que aprisionadoramente lo rodean, carente de fuerza gravitatoria como en un experimento todavía no logrado, giroscópica, orientada hacia un norte, elegida para una travesía secreta, laguna estigia, dotada de un banco metálico desde la que el cuerpo alargado y lánguido cae a una blandura apenas inferior, cabina de un vagon-lit a ciento treinta kilómetros por hora a través de las landas bordelesas, cabin-log de un faruest donde ya no quedan cabelleras, camarote agitado por la tempestad del índico cuando los tifones llegan a impedir el vuelo del amarillo cormorán, barquilla hecha de mimbres que montgolfiera, dilatada, calabozo inmóvil donde la soledad del hombre se demuestra, cesto de inmundicia, poso en que reducido a excremento espera el ocupante la llegada del agua negra que le llevará hasta el mar a través de ratas grises y cloacas, calabozo otra vez donde con un clavo lentamente se dibuja con trabajo arrancando trocitos de cal la figura de una sirena con su cola asombrosa de pez hembra, vigilada por una figura gruesa de mujer que la briza, acariciada por una figura blanda de mujer que amamanta, cuna, placenta, meconio, deciduas, matriz, oviducto, ovario puro vacío, aniquilación inversa en que el huevo en un universo antiprotónico se escinde en sus dos entidades previas y Matías ha desempeñado a no existir, así la sala de retirada, sala de visitas, sala para los detritus, sala para los borrachos de buena familia que en una noche anegada llegan y encallan en la única puta que no ha podido trabajar y que con mirada incomprensiva los mira mientras revueltos en las cáscaras de naranjas y en las peladuras de patatas se reconcilian y salvan.

#### Fragmento A.IV (171-173)

Llenó la jofaina de agua. Agua fría del jarro. Remojó su cara. Llenó de agua toda su cabeza. Se miró en el pequeño espejo rajado. Dio una vuelta sobre sí mismo. El agua caía por su cara chorreada desde los pelos negros y brillantes. El agua bajaba hasta su cuello y se metía entre la piel y la camisa. Se quitó la corbata que absurdamente seguía todavía fiel a su forma diurna. Cayó al suelo con sus listas azules y rojas oblicuas. La imagen de la belleza de Dorita seguía flotando en la confusión de su mente. No como la de un ser amado ni perdido, sino como la de un ser decapitado. Ella había quedado allí, separada de él sólo por un tabique y unida a él por una historia tonta que no podía ser tomada en cuenta, pero que le perseguiría inevitablemente. La cabeza flotaba –como cortada- en el embozo de la cama. ¡Era tan bella! Ella dormía. Todo era natural en ella. Ella estaba en su silencioso mecedora esperando y nada podía sorprenderla.

Volvía a echarse agua en la cara. Agradable esta agua al amanecer. Despeja la cabeza. Todo lo que estaba dilatado se contrae. La borrachera desaparece. La frente vuelve a ser frente y no ariete-arma-testuz que ataca. Agua fría. Remedios primitivos: la telaraña en la herida, la sábana entre las piernas, la saliva en el mordisco, el pichón abierto en la fluxión de pecho, la sanguijuela en la apoplejía, la purga en el cólico miserere. Los baños purificativos, el bautizo, la resurrección del muerto llevado en el carro que cae al vadear el río, la piscina de Siloé, la inmersión de la muchacha jorobada con mal de Pott en el gluglú de la gruta de Lurdes, el taurobolio, el baño de sangre bajo el gran ídolo de los sacrificios, el Jordán con una concha venida de un mar que no está muerto, la voz desde lo alto explicando que éste es su hijo muy amado, la lluvia, la lluvia. Y este pueblo en que no llueve. Este pueblo que no tiene agua. En qué río poder caer aquí si desde el viaducto cae el suicida sobre tejas romanas. El suicida del viaducto, juntito a donde debiera estar la catedral y sólo luce el esplendor de la Casa. Viaducto para borrachos cogidos en una trampa. Yo también, puesto en celo, calentado pródigamente como las ratonas del Muecas, acariciado de putas, mimado de viejas, robado de animales de experiencia, pensando en cánceres experimentales pero amigo de literatos, viviendo en pensión modesta pero bebiendo las noches de los sábados, pendiente de una bolsita en el cuello recalentador de la ciudad, hasta que caiga sobre mí la orden del presidente y me coloque frente a mis obligaciones ineludibles y –como hombre de honor inspirado para la defensa de la familia y del status actualis situationis- consiga que todo permanezca en los mejores

parabienes y regulaciones instituidas, para bien del hombre y de los pueblos, desde la lejana noche de la edad media cuando ellos con su sable levantado consiguieron dar forma a expensas de la morisma de los campos de Toledo y de las zonas bajas donde había empezado a trabajar las huertas, a la nueva nación, pueblo elegido, ciudad aséptica, sin huerta, donde el hombre se alimenta de espíritu y aire puro por los siglos de los siglos. Amén. Más agua, más para borrar la huella de la boca. Agua traída desde la lejana sierra con largos canales que han pagado los hombres que sudan a lo lejos, para que –llegada- tan pura no desentone del pneuma local y no impida querer mandar, que no convierta las cabezas en esponjas, sino que los varones que respiran continúen siempre clarividentes, siempre con la capacitada espada en alto, dirigiendo, dando forma en la inerte corpulencia venosa de los lejanos virreinos. Agua que no bañe, agua sólo para beber, agua que no se introduzca por los poros finos del cuerpo, que desopile pero no empape, que no hinche, que no engorde la piel, que no embastezca el perfil duro, casi córneo del imperio de secano.

Y la bebía como si él también fuera un águila que hubiera de volar muy lejos.



### Fragmento A.V (173-176)

Aquella noche debía ser especialmente llena de acontecimientos. Era un sábado elástico que se prolongaba en la madrugada del domingo contagiándolo de sustancia sabática. No había conciliado aún el sueño Pedro, seguía aún mirando su rostro en el espejo rajado, refrescado por el agua castellana, o bien estaba quizá todavía tumbado vestido sobre la cama entreabierto por la criada, o bien ya desnudo intentaba luchar contra las bascas del resaca, o pensaba en Dorita y en el cuerpo de Dorita más tocado que visto cuando sonaron fuertes golpes en la puerta del piso, franqueado la del portal por algún cumplidor vigilante nocturno. Y tras el alboroto, la misma decana acompañada por la criada introdujo a presencia de Pedro al mensajero que la noche enviaba para volverlo a englobar en su seno pecaminoso, por no haber cumplido aún la total odisea que el destino le había preparado. El mensajero que esta misión había de llenar y que había sabido imprimir a su misión de sello e la urgencia necesario para vencer las diversas barreras – la distancia, la hora inacostumbrada, las puertas cerradas, la prudencia y femenino recato- e irrumpir violentamente en la intimidad en que su fatiga se refugiaba o era otro que el Muecas, quien dando a su voz un énfasis específico y movilizándolo el sorprendente juego de su musculatura facial con mímica eficaz, le hizo llegar su voz alterado al grito de “Don Pedro, por caridad, Don Pedro”, momento en que recuperaba el *Don* que la amistad, el lupanar, la borrachera y el amor le habían sucesivamente arrebatado.

Y el pavor que en el rostro del hombre-Muecas estaba representado con rasgos evidentes no era otro que el pavor del padre- Muecas, dotado de dos hijas núbiles por una de las cuales hizo saber que su corazón palpitaba acongojado y que por la salud de ella, o por salvar la vida de ella, que en peligro se encontraba, había acudido sin demora gracias a diversos medios de tracción mecánica, empezando por un ciclo oxidado de un su vecino y continuando con un taxi de retirada al que había conjurado haciéndole saber la naturaleza de o-vida-o-muerte del asunto.

Porque era causa (y no ocasión remota sino causa específica) de este nuevo encuentro la mano que cariñosamente el sabio, benéfico, protector Don Pedro había extendido hacía la miseria personificada por el propio Muecas y su familia, de la que parte principalísima ambas muchachas toledanas eran. Y que el interés que el munificentísimo antes citado Don Pedro había mostrado por la cría de ratones que aquellas mismas muchachas habían conseguido gracias a sus calores naturales, era prenda de

que la salud física de las incubadoras de razas aptas para la investigación también había sin duda de provocar su interés honesto y dadivosísimo.

Pero lo que a Muecas había decidido a tomar sobre sus hombros la no pequeña responsabilidad de sacar de su lecho a un hombre de su importancia, del interior mismo de la rica casa en que se alojaba y de la compañía de las no menos molestadas dueñas que comprendía debían fulminarle con miradas de desprecio para castigo de su osadía, lo que en todo era muy natural y conforme a los usos y acaecimientos de estas zonas sociales por él apenas franqueadas, no era otra cosa que la abundancia insólita y alarmante de la pérdida de sangre que aquejaba a la mayor de las dos modesto consuelo de su vejez, la que ya pálida a causa de la ausencia del fluido vital, estaba toda blanca y trémula, sostenida solamente por los cuidados inexpertos y empíricos de las otras hembras familiares, los que se reducían a la colocación de paños fríos, ceñimientos con cordones benditos de San Antonio, aplicación de rebanadas frescas de patata recién cortada a las sienes, ingestión de extracto de apio logrado mediante rudimentario bataneo, profusión de diversas oraciones y gestos de tipo supersticioso conjurativo como imposición de manos del hombre hemostático.

Y aunque era supuesto que en un radio geográfico muy próximo ineludiblemente debían existir practicantes, comadronas y otros miembros de la facultad, así como barberos y diversos profesionales aptos e incluso –en el propio barrio habitado por el demandante- un hombre de ciencia infusa o natural que con éxito practicaba en muchas afecciones no-mortales, la gravedad que había observado en el rostro de la enferma así como el afecto y lazos entrañables que a la misma la unían le hacían totalmente incapaz de recurrir a estos profesionales no tocados de la lata luz que sin duda iluminaba las cavidades endocraneales de tan docto investigador, como el allí presente, poniéndose los calcetines de nailon y disponiéndose a impulsos de su corazón, a reemprender los periplos nocturnos hacia la aún no explorada Nausicaa.

### Fragmento A.VI (271-273)

Si el visitante ilustre se obstina en que le sean mostrados majas y toreros, si el pintor genial pinta con los milagrosos pinceles majas y toreros, si efectivamente a lo largo y a lo ancho de este territorio tan antiguo haya más anillos redondos que catedrales góticas, esto debe significar algo. Habrá que volver sobre todas las leyendas negras, inclinarse sobre los prospectos de más éxito turístico de la España de pandereta, levantar la capa de barniz a cada uno de los pintores que nos han pintado y escudriñar en qué lamentable sentido tenían razón. Porque si hay algo constante, algo que soterradamente sigue dando vigor y virilidad a un cuerpo, por lo demás escuálido y huesudo, ese algo deberá ser analizado, puesto a la vista, medido y bien descrito. No debe bastar ser pobre, ni comer poco, ni presentar un cráneo de apariencia dolicocefálica, ni tener la piel delicadamente morena para quedar definido como ejemplar de cierto tipo de hombre al que inexorablemente pertenecemos y que tanto nos desagrada. Acerquémonos un poco más al fenómeno e intentemos sentir en nuestra propia carne –que es igual que la de él- lo que este hombre siente cuando (desde dentro del apretado traje reluciente) adivina que su cuerpo va a ser penetrado por el cuerno y que la gran masa de sus semejantes, igualmente morenos y dolicocefalos, exige que el cuerno entre y que él quede, ante sus ojos, convertido en lo que desean ardientemente que sea: un pelele relleno de trapos rojos. Si este odio ha podido ser institucionalizado de un modo tan perfecto, coincidiendo históricamente con el momento en que vueltos las espaldas al mundo exterior y habiendo sido reiteradamente derrotados se persistía en construir grandes palacios para los que nadie sabía ya de dónde ni en qué galeones podía llegar el oro, será debido a que aquí tenga una especial importancia para el hombre y a que asustados por la fuerza de este odio, que ha dado muestras tan patentes de una existencia inextinguible, se busque un cauce simbólico en el que la realización del santo sacrificio se haga suficientemente a lo vivo para exorcizar la maldición y paralizar el continuo deseo que a todos oprime la garganta. Que el acontecimiento más importante de los años que siguieron a la gran catástrofe fue esa polarización de odio contra un solo hombre y que en ese odio y divinización ambivalentes se conjuraron cuantos revanchismos irredentos anidaban en el corazón de unos y de otros no parece dudoso. ¿Llamaremos, pues, hostia emisaria del odio popular a ese sujeto que con un bicornio antiestético pasea por la arena con andares deliberadamente desgarbados y que con rostro serio y contraído, muerto de miedo, traza su caligrafía estrambótica ante el animal de torva condición? Tal vez sí,

tal vez sea eso, tal vez, puesto que la fuerza pública, la prensa periódica, la banda del regimiento, los asilados de la Casa de Misericordia y hasta un representante del Señor Gobernador Civil colaboran tan interesadamente en el misterio.

¿Pero qué toro llevamos dentro que presta su poder y su fuerza al animal de cuello robustísimo que recorre los bordes de la circunferencia? ¿Qué toro llevamos dentro que nos hace desear el roce, el aire, el tacto rápido, la sutil precisión milimétrica según la que el entendido mide, no ya el peligro, sino –según él- la categoría artística de la faena? ¿Qué toro es ése, señor?

## **Apéndice B. Fragmentos de *Tijd van Zwijgen* (1963)**

### Fragmento B.I (44-45)

Maar wat prachtig is, ondanks deze overigens gemakkelijk te verbeteren contrasten, het geheel van deze woon-polygoon! Op wat een wonderbaarlijke wijze worden hier niet het improvisatietalent en de oorspronkelijke constructieve kracht van de Iberische mens openbaar! Hoe tastbaar worden niet de geestelijke waarden, die andere volkeren ons benijden, niet aangetoond in de wijze waarop uit het niets en uit puur afval een hele harmonieuze stad kon verrijzen, ontstaan door die bezielende ademtocht! Wat een ontroerend schouwspel, wat een bron van trots voor al deze landgenoten, vormde dit kleine dal, volkomen overdekt met een steeds voortwoekerende materie die zong van leven, fonkelde van kleuren en niet alleen nergens voor onderdeel, maar zelfs de volmaakte –maar eigenlijk monotone en gratieloze- scheppingen van de intelligentere diersoorten overtrof: de mieren, de nijvere bijen en de Noordamerikaanse bever! Hoe groots openbaarde zich hier het vuur van een beschaving die zijn scheppende kracht weet te tonen zowel in de totale afwezigheid van hulpmiddelen van de hoogvlakte als in de zeer vruchtbare overvloed van de oerwouden aan de overzijde van de oceaan! Want hoe mooi het ook is wat andere volkeren –duidelijk superieur aan het onze- gelukt is door organisatie, werk, rijkdom en – waarom het te verzwijgen- verveling in de schoot van hun kleurloze landen, een krottenwijk als deze vormt toch niet alleen een ontspanning voor de kunstenaar maar ook een studieterrein voor de socioloog. Waarom zouden we de menselijke zeden gaan bestuderen op het antipoden-eiland Tasmanië? Alsof we hier niet kunnen zien hoe mensen van onze eigen taal, en nog met veel meer oorspronkelijkheid, de eeuwige problemen oplossen. Alsof het taboe van de bloedschande in deze primitieve echtelijke bedden niet even vermetel overtreden wordt als in het weelderige gras van welk paradijselijk eiland ook. Alsof de primaire instellingen van deze mensengroepen niet even opmerkelijk en nog veel gecompliceerder zijn dan die van de volkeren die nog niet in staat geweest zijn boven de stammenstatus te groeien. Alsof de uitvinding van de boemerang niet verre overtroffen en zelfs lachwekkend gemaakt is door de veelvuldige vernuftigheden –die wij hier onmogelijk kunnen beschrijven- waardoor deze mensen er in slagen in leven te blijven en zich voort te planten. Alsof niet bewezen is dat de temperatuur in januari in een iglo van de Eskimo's verscheidene graden Fahrenheit hoger is dan in een barak van deze Madrileense voorstad. Alsof men niet wist dat de gemiddelde leeftijd waarop een meisje haar maagdelijkheid verliest in deze krotten lager ligt dan bij de stammen

van midden-Afrika, die zulke ingewikkelde en groteske inwijdingsriten kennen. Alsof de wanstaltige vervetting van de Hottentotse vrouwen niet volmaakt gelijk staat met de steeds toenemende vetzucht van onze Mediterrane vrouwen. Alsof het geloof aan een opperwezen hier niet overeenkomt met een eerbiedige en meer positieve vrees voor de eveneens almachtige krachten van de openbare orde. Alsof de mens niet dezelfde is, meneer, dezelfde, overal ter wereld: altijd weer in de uiting van zijn instincten zo inferieur aan de meest redeloze dieren, en tegelijk voortdurend zo superieur aan het idee dat de filosofen die de beschavingen begrijpen zich van hem gevormd hebben.

### Fragmento B. II (67-68)

Als op een gemengd en heerlijk noordelijk strand, waar de lichamen op het hoogtepunt van de vloed opgehoopt liggen op onwaarschijnlijk smalle stroken en de een na de ander de levensruimten binnenstroomt, elkaar hinderend maar toch voldaan, en ondanks de beperktheid van de ruimte, naar een maximale bezetting strevend van al wat bezet kan worden, en elk individu, begerig naar ontvangst-uitzending, met een analoge onkuisheid zijn naaktheid toont, weliswaar niet van opgewarmd en gekookt vlees maar wel van theorieën, gedichten of kritische spitsvondigheden, zo stort de ontwikkelde menigte zich over dat kleine strandje uit en, gelukkiger dan de baders die met een zo groot mogelijke intensiteit genieten van één enkele en ver verwijderde zon, was elk van hen een zon voor zichzelf en voor de rest van de hem omringenden die onafgebroken zichzelf bewonderden en een warmte ondergingen die zeer nauw verwant was aan de warmte van het zonnebad wanneer de ultraviolette straling tot een diepte van vierhonderd microns in het inwendige van het lichaam doordringt en daardoor ingeslapen provitaminen, haarvaten en pigment tot leven brengt. Maar in tegenstelling tot deze zonnemorfine die langzaam versuft en de mens in een inerte stoffelijke massa verandert, heeft het nachtelijk opium van het literair café juist een bruisend en stimulerend effect op het verborgen mechanisme waarvan de denkbeelden eens de beste geesten in collegezalen, internaten en seminaria zullen verontrusten. Deze kleine flikkeringen van een violet licht die we, als we er met aandacht naar kijken, op zaterdagavonden om de slapen van de meesters kunnen zien en die van deze platforms zonder moeite de voorhoofden van praatzieke jongelieden met blauwe kringen onder hun ogen binnendringen, waarbij ze een roze merkteken achterlaten, zijn bevruchtingen die even noodzakelijk zijn voor de voortgang van de grote wagen der cultuur als het spel van het stuifmeel dat, door de wind meegevoerd, getransporteerd door vulgaire paardevliegen, of, als in het geval van de orchidee uit Madagascar gedragen door de eigenaardige snuit van een nog niet geclassificeerde nachtvlinder waarvan de lengte in centimeters echter zekere voorspellingen veroorlooft, en die een voor het onafgebroken voortbestaan van de soort onmisbare exogamie verzekeren. En niet omdat elke meester (overigens door niemand als meester erkend) tegen elke discipel (overigens nooit door zichzelf als discipel beschouwd) zegt: ‘Dit moet je doen,’ ‘Leer wat ik je zeg,’ ‘Maak geen misbruik van het gerundium,’ ‘Schrijf nooit één literair werk waarin het sexuele element geheel en al ontbreekt,’ ‘Observeer de levende wekelijkheid van de menselijke aard in het

pension waar je zo bescheiden woont,' en dit met een doctrinaire houding en met langzaam uitgesproken woorden, maar omdat hij, wanneer hij zinnen zegt als: 'Dat is een enorme imbeciel,' 'Die heeft geen idee hoe hij schrijven moet,' 'Hij heeft Hemingway niet gelezen,' een collectieve humuslaag schept met de voedzame flora waarvan allen zich voeden en zo, terwijl ze nooit prijzen, altijd bekritisieren, minachtend een wenkbrauw optrekken tot halverwege het voorhoofd, goedkeurend op de schouders van de minst begaafde van de aanwezigen kloppen, over voetbal praten, een studente in de filosofie vastgrijpen, de zwartfluwelen jurk en de lange vlecht van een ge-aliteratiseerd snobistisch meisje bewonderen, een wrede grap over een kreupele schilder maken die zich naar hun tafel sleept, heldendaden op liefdesgebied voorgeven dank zij een handige opsomming van telefoonnummers, met een nauwelijks schrandere onbeschaamdheid de kelner behandelen die al zeven toneelstukken heeft geschreven, zich door een nog niet ingewijde provinciaal op koffie en drank laten trakteren, veel roken, zonder ophouden praten en nooit luisteren, bevestigen zij de generationele en historische continuïteit van deze leegte in de vorm van een gedicht of garcilaso<sup>10</sup> dat zij Castiliaanse literatuur noemen.

---

<sup>10</sup> Garcilaso: vers in de trant van de jonggestorven 19<sup>e</sup> eeuwse dichter Garcilaso de la Vega.



### Fragmento B.III (89-90)

Sferoïdaal, fosforescerend, dreunend en donderend, donker en lichtend, vezelachtig-tastbaar, opgesloten in plooiën en rimpels, strelend, kalmerend, verlamvend, overdekt door beschermende plooiën, geurig, moederlijk, doordrenkt van uit de mond stromende alcohol dampen, blauwig gecapitonneerd, verguld, soms, door een bloedarm peertje waarvan het licht nachtelijke ogen kwetst, kirrend, alleen maar geschikt voor gefluister, denigrerend, kelk van minachting van de prostituée voor de dronkaard, plaats waar de madame weer een eerwaarde vader wordt die de biecht afneemt en duidelijke en strenge normen geeft waardoor de zonde van het vlees te vermijden is, lange tunnel waardoor de walging omhoog komt, kleur van de aarde wanneer het worm-lichaam in contact komt met de massa's die hem gevankelijk omgeven, gewichtloos als in een nog niet gelukt experiment, gyroscopisch, naar een noorden gericht, uitverkoren voor een geheime overtocht, helse lagune, met een metalen bank vanwaar het lange, krachteloze lichaam in een nauwelijks lager gelegen zachtheid valt, slaapcoupé van een wagon-lit die met honderddertig kilometer per uur door de Landes bij Bordeaux rijdt, cabin-log van een far-west waar al geen lange pruiken meer over zijn, hut, heen en weer geschud door de storm van de Indische Oceaan, als de tyfonen de vlucht van de gele cormoran verhinderen, tenen mandje van Montgolfier, lift die naar de top van een wolkenkrabber van uitgerekt rubber schiet, roerloze cel waar de eenzaamheid van de mens wordt aangetoond, vuilnisbak, put waarin de bewoner, tot uitwerpselen teruggebracht, wacht op de komst van het zwarte water dat hem naar de zee zal voeren langs grijze ratten en riolen, nogmaals een cel waarin men met een spijker, langzaam, stukjes kalk wegkrabbend, de figuur van een sirene tekent met haar wonderlijke staart van vrouwelijke vis, bewaakt door de dikke figuur van een vrouw die haar wiegt, gestreeld door de zachte figuur van een zogende vrouw, wieg, moederkoek, darminhoud van de pasgeborene, baarmoeder, eileider, zuivere lege eierstok, omgekeerde vernietiging waarin het ei zich in een antiprotonisch universum splitst in zijn twee voorafgaande eenheden en Matias nog onbegonnen is zolang de toevluchtskamer niet bestaat, de bezoekkamer, de afvalkamer, de kamer voor dronkelappen van goeden huize die op een volkomen verdronken nacht aan komen zetten en bij de enige hoer terecht komen die geen werk heeft kunnen vinden en die met een niet-begrijpende blik naar hen kijkt terwijl ze zich, in de sinaasappelschillen en de aardappelschillen gewikkeld, met elkaar verzoenen en uit de voeten maken.

#### Fragmento B.IV (101-103)

Hij vulde de waskom met water. Koel water uit de aarden kan. Maakte zijn gezicht nat, Vulde zijn hele hoofd met water. Keek in de kleine gebarsten spiegel. Bekeek zichzelf onderzoekend. Het water stroomde van zijn zwarte, glimmende haren over zijn druipende gezicht. Het water liep tot in zijn hals en drong zich tussen de huid en zijn hemd in. Hij deed zijn das af die absurd genoeg trouw bleef aan zijn dag-vorm. De das viel op de grond met zijn schuine blauwe en rode strepen. Het beeld van de schoonheid van Dorita bleef rondzwerven in de verwarring van zijn geest. Niet als het beeld van een geliefd wezen dat men verloren heeft, maar als dat van een onthoofd wezen. Zij was daar gebleven, alleen maar van hem gescheiden door een tussenwand en met hem verbonden door een stompzinnige geschiedenis die niet eens de moeite waard was, maar die hem onherroepelijk zou blijven achtervolgen. Haar hoofd zweefde- alsof het afgehakt was- boven de omgeslagen rand van het bovenlaken. Ze was zo mooi! Ze sliep. Alles aan haar was natuurlijk. Zij lag te wachten in haar geluidloze schommelstoel en niets kon haar verbazen.

Opnieuw gooide hij water over zijn gezicht. Prettig dat water in de vroege morgen. Het verheldert het hoofd. Alles wat eerst uitgezet was, trekt zich nu weer samen. De dronkenschap verdwijnt. Het voorhoofd is weer voorhoofd en geen aanvallend wapenstormram-ramskop meer. Koud water. Primitieve geneesmiddelen: spinrag op de wond, het laken tussen de benen, speeksel op de beet, opengesneden jonge duif voor de ontsteking van de borstholte, bloedzuiger voor de beroerte, purgeermiddel voor de darmverstopping. De reinigende baden, de doop, de opstanding van de op een kar vervoerde dode die valt bij het doorwaden van de rivier. Het zwembad van Siloë, de onderdompeling van het gebochelde meisje met de ziekte van Pott in het geklok van de grot van Lourdes, het stierenoffer, het bloedbad onder het grote offerbeeld, de Jordaan met een schelp aangedreven uit een zee die niet dood is, de stem uit den hoge die verklaart dat dit zijn geliefde zoon is, de regen, de regen. En dit volk waarop de regen niet valt. Dit volk dat geen water heeft. En in welke rivier zou men hier kunnen vallen als de zelfmoordenaar die van het viaduct springt op Romeinse dakpannen terecht komt. De zelfmoordenaar van het viaduct, waar de kathedraal vlak bij zou moeten zijn terwijl er alleen maar de pracht van het huis schittert. Viaduct voor in een val gelopen dronkaards. Ik ook, bronstig geworden, weelderig verwarmd als de wijfjesmuizen van Muecas, gestreeld door hoeren, vertroeteld door oude vrouwen, beroofd van proefdieren, denkend aan proefondervindelijke kankergezwellen maar

vriend van letterkundigen, wonend in een bescheiden pension maar zich elke zaterdagavond bedrinkend, hangend in een zakje in de verwarmende hals van de stad, tot ook mij het bevel van de president treft en het me tegenover mijn niet te vermijden verplichtingen plaatst en ik –als man van eer beziend door de verdediging van het gezin en de status actualis situationis- het bereiken zal dat alles blijft zoals men zich maar wensen kan en volgens de regelingen en verordeningen die, voor het welzijn van de mens en de volkeren, zijn ingesteld sinds die verre, verre nacht van de Middeleeuwen toen men er met opgeheven zwaard in slaagde om ten koste van de moorse instellingen van de Toledaanse velden en de lage gebieden waar zij al begonnen waren de boomgaarden te bewerken, vorm te geven aan de nieuwe natie, het uitverkoren volk, de aseptische stad, zonder boomgaard, waar de mens zich door de eeuwen heen voedt met geest en reine lucht. Amen. Nog meer water, om het litteken van de mond uit te wissen. Water, uit de sierra aangevoerd door lange pijpleidingen betaald door de mensen die daar, ver weg, zweten, opdat het –als het er eenmaal is- zo zuiver, niet uit de toon valt bij de plaatselijke pneuma en de wil tot leiden niet afremt, opdat het de hoofden niet in sponzen verandert, maar zorgt dat de mannen die ademen altijd helder blijven zien, altijd met het bekwame zwaard hooggeheven, leidend, vorm gevend aan de slappe aderrijke corpulentie van de verre onderkoninkrijken. Water dat niet wast, water uitsluitend om te drinken, water dat niet omhult als een nevel of een lage wolk, maar dat door de fijnste poriën van het lichaam dringt, dat purgeert maar niet doorweekt, dat de huid niet opblaast, niet dik maakt, dat niet doet zwellen het harde, bijna hoornachtige profiel van het rijk, van de niet kunstmatig bevoeide akker.

En hij dronk het alsof hij ook een arend was die nog heel ver moest vliegen.

### Fragmento B.V (104-106)

Deze nacht scheen wel bijzonder rijk aan gebeurtenissen te moeten zijn. Het was een elastische zaterdag die zich tot in de vroege zondagmorgen voortzette en die met zaterdagavondlijke substantie besmette. Nog had Pedro de slaap niet gevat, nog bekeek hij zijn gezicht in de gebarsten spiegel, verfrist door het Castiliaanse water, of misschien was hij ook wel gekleed op het door het dienstmeisje half opengeslagen bed neergevallen, of wel was hij al ontkleed en probeerde zich te verzetten tegen de misselijkheid van de kater, of dacht hij aan Dorita en aan het lichaam van Dorita, meer betast dan gezien, toen harde slagen op de huisdeur weerklonken, terwijl de straatdeur blijkbaar door een plichtsgetrouwe nachtwaker geopend was. En na het kabaal leidde de oude vrouw zelf, begeleid door het dienstmeisje, de boodschapper bij Pedro binnen, die de nacht gezonden had om hem opnieuw in haar zondige schoot op te nemen, omdat hij de odyssee die het lot hem had toegedacht nog niet volledig volbracht had. De boodschapper die deze missie moest uitvoeren en die op zijn missie bovendien nog het stempel van de Urgentie had weten te drukken, nodig om de verschillende barrières –afstand, ongewoon uur, gesloten deuren, voorzichtigheid en vrouwelijke eerbaarheid- te overwinnen en onstuimig binnen te dringen in de intimiteit waarin zijn vermoeidheid een toevlucht zocht, was niemand anders dan Muecas, die aan zijn stem een bijzondere emfase wist te verlenen en de verbazingwekkende werking van zijn gelaatsspierstelsel met mimische doeltreffendheid wist te mobiliseren en zijn ontroerende stem tot hem wist te doen doordringen met de kreet: ‘Don Pedro, om godswil, Don Pedro,’ ogenblik waarop hij het *Don* weer terugkreeg dat de vriendschap, het bordeel, de dronkenschap en de liefde hem achtereenvolgens ontnomen hadden.

De angst die in scherpe trekken op het gezicht van de man-Muecas getekend stond was niets anders dan de angst van de vader-Muecas, in het bezit van twee huwbare dochters voor een waarvan, naar hij kenbaar maakte, zijn hart vol angst klopte zodat hij, ter wille van haar, of om haar leven te redden, dat in gevaar was, onverwijld hierheen was gesnel dank zij verschillende mechanische middelen van vervoer, te beginnen met een verroeste fiets van een buurman en vervolgens met een zich al naar de garage begeven de taxi waarvan hij de chauffeur had bezworen door hem op het leven-of-dood-aspect van de zaak te wijzen.

Want de oorzaak (en niet de ver verwijderde aanleiding maar de specifieke oorzaak) van deze nieuwe ontmoeting was de hand die de geleerde, weldadige beschermer Don

Pedro zo liefderijk had uitgestoken naar de door Muecas zelf en zijn gezin personifieerde armoede, waarvan de beide Toledaanse meisjes wel het belangrijkste deel uitmaakten. En de belangstelling die de milde voornoemde Don Pedro getoond had voor het voortfokken van de muizen waarin deze zelfde meisjes dank zij haar natuurlijk warmte-ontwikkeling geslaagd waren, stond er borg voor dat de lichamelijke gezondheid van de broedsters van voor het wetenschappelijk onderzoek geschikte rassen ongetwijfeld eveneens zijn oprechte en zeer milde belangstelling zouden opwekken.

Maar wat Muecas uiteindelijk had doen besluiten de niet geringe verantwoordelijkheid op zijn schouders te nemen van een zo belangrijk man uit zijn sponde te halen, en nog wel uit het rijke huis waarin hij gehuisvest was en uit het gezelschap van de niet minder gestoorde meesteressen des huizes die, naar hij begreep, hem met hun minachtende blikken zouden doorpriemen om hem voor zijn vermetelheid te straffen, wat uiteindelijk heel gewoon was en geheel overeenkomstig de gebruiken en handelingen van deze door hem nog haast niet overschreden maatschappelijke zones, was niet anders dan de ongewone en verontrustende hoeveelheden bloed die de oudste van de twee bescheiden vertroosting in zijn ouderdom verloor, het meisje dat, reeds bleek door het tekort aan deze vitale vloeistof, nu helemaal wit en trillend was, alleen maar in leven gehouden door de onbedreven en zuiver empirische zorgen van de andere vrouwelijke gezinsleden, die zich beperkten tot het opleggen van koude doeken, het omgorden met gezegende snoeren van de Heilige Antonius, het leggen van verse schijfjes pas gerooide aardappel op de slapen, het doen drinken van een door een rudimentaire bewerking verkregen extract van selderij, en door een overvloed aan alle mogelijke gebeden en bijgelovige en bezwerende handelingen zoals de handoplegging door de kwakzalver.

En hoewel het wel zeker was dat in een zeer nabije geografische straal voldoende verplegers, bakkers en andere leden van de medische faculteit moesten wonen, evenals barbiers en diverse andere bekwame beroepsmensen en zelfs –in de door aanvrager bewoonde wijk zelf- een man van intuïtieve of natuurlijke wetenschap die met succes verscheidene niet-dodelijke aandoeningen behandelde, maakten de ernst van de kwaal, die hij op het gezicht van de zieke had afgelezen, alsmede de genegenheid en de innige banden die hem met haar verbonden dat hij zich absoluut niet in staat voelde zijn toevlucht te nemen tot deze beroepsmensen, die niet beschenen werden door het verheven licht dat ongetwijfeld de endocraneale holten van deze zo geleerde

onderzoeker verlichtte, zoals hij hier aanwezig was, bezig zijn nylon sokken aan te trekken en, gehoor gevend aan wat zijn hart hem ingaf, zich gereed maakte om opnieuw de nachtelijke omzwervingen te ondernemen naar een nog niet ontdekt Nausicaä.

### Fragmento B.VI (191-193)

Als de illustere bezoeker er op staat dat hem majas en stierenvechters getoond worden, als de geniale schilder met zijn wonderbaarlijke penselen majas en stierenvechters schildert, als er inderdaad in dit zo verschrikkelijk oude land meer arena's zijn dan gotische kathedralen, dan moet dit toch wel iets te betekenen hebben, Wij zullen terug moeten komen op al de zwarte legendes<sup>11</sup>, ons opnieuw moeten buigen over de meest succesvolle toeristenfolders van het Spanje van gitaristen, flamencodansers en stierenvechters, de vernislaag afhalen van elk van de schilders die ons geschilderd hebben en uitzoeken in welke jammerlijke zin zij gelijk hadden. Want als er iets duurzaam is, iets dat in het verborgen kracht en mannelijkheid blijft geven aan een lichaam dat voor het overige uitgemergd en knokig is, dan zal dat iets geanalyseerd moeten worden, aan het licht gebracht, gemeten en nauwkeurig beschreven. Het mag niet voldoende zijn arm te zijn, weinig te eten, een schedel te hebben die ogenschijnlijk tot het dolichocephale type behoort, en een teer-bruine huid te hebben om gedefinieerd te blijven als voorbeeld van een bepaald type mens waartoe wij onverbiddelijk behoren, hoe onaangenaam ons dat ook is. Laten we het fenomeen een beetje dichter benaderen en trachten in ons eigen vlees –dat gelijk aan het zijne is- te voelen wat deze man voelt wanneer hij (ergens binnen in het nauwsluitende en glinsterende kostuum) vermoedt dat zijn lichaam door de horen doorboord zal worden en dat de grote massa van zijn medemensen, eveneens bruin en langschedelig, eist dat de horen in hem binnendringt en dat hij, voor hun ogen, veranderd wordt in wat ze zo verschrikkelijk graag willen dat hij is: een met rode lappen gevulde pop. Dat deze haat op zo'n volmaakte wijze tot een instelling heeft kunnen worden, wat historisch gezien samen viel met het ogenblik waarop wij, nadat we de buitenwereld de rug toegekeerd hadden en al herhaaldelijk de nederlaag geleden hadden, toch doorgingen met het bouwen van grote paleizen voor hen van wie al niemand meer wist van waar en in welke galjoenen het goud zou moeten komen, vindt vermoedelijk zijn oorzaak in het feit dat de haat hier voor de mens van bijzonder groot belang is en dat wij, verschrikt door de kracht van deze haat, die al zulke overduidelijke bewijzen van zijn onuitroeibaarheid gegeven heeft, een symbolische bedding zoeken waarin de realisatie van het heilig offer voldoende natuurgetrouw geschieden kan en wij het voortdurende verlangen, dat ons allen de

---

<sup>11</sup> Zwarte legende: de verkeerde voorstelling die het buitenland zich van Spanje vormt.

keel dichtknijpt, kunnen bedwingen. Dat de belangrijkste gebeurtenis van de jaren die op de grote catastrofe volgden, de polarisatie van deze haat tegen één enkele man was en dat in deze haat en vergoddelijking, die ambivalent zijn, alle opgekropte wraakgevoelens die in onze harten nestelen, bezworen worden, lijkt niet twijfelachtig. Moeten we dus die man het zoenofferdier noemen, die met een onesthetische tweekanten steek op zijn hoofd en met een opzettelijk plumpe gang door de arena loopt en die met een ernstig en gespannen gezicht, half dood van angst, zijn dwaze calligrafie beschrijft tegenover het somber-woeste beest? Misschien wel, misschien is het wel zo, zo moet het wel zijn, ja, gezien het feit dat de openbare macht, de dagbladpers, het regimentsorkest, de bewoners van het Huis van Barmhartigheid en zelfs de vertegenwoordiger van de Civiele Gouverneur met zoveel ernst aan het mysterie deelnemen. Maar wat is dat voor stier die wij in ons hebben en die zijn macht en zijn kracht verleent aan het dier met zijn reusachtige nek, dat langs de randen van de cirkel loopt? Wat is dat voor stier die wij in ons hebben en die ons doet verlangen naar de lichte aanraking, de sfeer, het snelle treffen, de scherpzinnige millimetrische precisie waarmee de kenner, reeds niet meer het gevaar, maar –volgens hem- de artistieke kwaliteiten van de faena<sup>12</sup> op zijn mérites beoordeelt? Wat is dat voor stier, mijnheer?

---

<sup>12</sup> Faena: de prestatie die een stierenvechter verricht heeft.