

# La ortotipografía como problema de traducción: el caso de Barbara Pym<sup>1</sup>

Juan Jesús Zaro

Universidad de Málaga. Departamento de Traducción e Interpretación  
29071 Málaga

---

## Resumen

Las novelas de Barbara Pym se caracterizan por un uso especial e insólito de ciertas convenciones ortotipográficas como las comillas. Dicho recurso responde a una intención concreta: resaltar el uso de ciertas palabras o frases por parte de los personajes para poner en evidencia su manera de ver e interpretar el mundo así como su origen social y nivel cultural. En este trabajo se examinan los problemas de traducción derivados de este hecho y las soluciones aportadas por Víctor Pozanco, traductor de la última novela de Pym publicada en español (*Murió la dulce paloma*, 1993). Se analizan también algunos otros rasgos del TM relacionados directamente con el particular estilo de la autora, como el mantenimiento de la cursiva y la utilización, en ocasiones, de un lenguaje extremadamente coloquial.

**Palabras clave:** traducción literaria, traducibilidad, estilo, ortotipografía.

---

## Abstract

One of the most striking features of Barbara Pym's novels is the use of inverted commas. This feature has a specific purpose: to draw our attention to the way characters use certain words or phrases showing their particular view of the world, as well as their social origin and cultural background. We examine the translation problems derived from this technique along with the solutions offered by Víctor Pozanco, translator of the second and latest Pym's novel published in Spanish, *Murió la dulce paloma* (*The Sweet Dove Died*). Other features of the TT, namely the use of italics and the occasional deployment of an extremely colloquial language, are also discussed in the light of the special and unusual style of Barbara Pym's novels.

**Key words:** literary translation, translatability, style, punctuation.

---

## Sumario

- |  |              |
|--|--------------|
| 1. Palabras en cursiva                       | Bibliografía |
| 2. Palabras y expresiones<br>entrecomilladas |              |

1. Quiero agradecer la ayuda financiera proporcionada por el proyecto de investigación interdepartamental «La novela británica como historia cultural (1964-1980)» (PB 98-1406) para la realización de este trabajo.

*Every single text allows for a different and individual solution.*  
(Umberto Eco, *Experiences in Translation*)

La novelista británica Barbara Pym (1913-1980) pertenece a ese grupo de escritores que en vida no pasan de gozar de una fama relativa durante muchos años mientras que su prestigio no cesa de aumentar después de su muerte. Autora de doce novelas y un volumen de cuentos, su reputación como novelista no comenzaría hasta pocos años antes de fallecer, cuando en 1977 el prestigioso semanario *The Times Literary Supplement* la declaró *one of the most underrated writers of the century*. Desde entonces, y sólo durante tres años, Pym no volvió a sufrir los problemas a los que estaba acostumbrada a la hora de publicar sus nuevas obras.

Hoy en día sigue siendo una escritora cada vez más leída que no acaba de encajar por completo en el *canon* literario oficial. Aunque ha sido considerada *the Jane Austen of our day*,<sup>2</sup> el hecho de no haber sido una autora plenamente reconocida por las instancias académicas de su propio país ha impedido que su obra sea materia de investigación y que, en consecuencia, goce de mayor atención por parte de la crítica académica y universitaria. Paradójicamente, Pym tiene en estos días mayor fama y prestigio en los Estados Unidos que en el Reino Unido, quizá debido a lo peculiar de su estilo y de su visión del mundo, precisamente el dato que más nos interesa desde el punto de vista traductológico.

En efecto, el mundo novelesco de Pym es especial, y ello influye decisivamente en su consideración como escritora pero también en la manera de leer y disfrutar de sus obras. Lo primero la hace inclasificable y difícil de encajar en cualquiera de los parámetros oficiales o cánones al uso: lo más destacable, en este sentido, es que no es una escritora feminista según los criterios académicos que hoy se manejan, si bien sus personajes principales son siempre mujeres. En cuanto a lo segundo, resulta difícil extraer conclusiones de la trama de sus obras que, en cualquier caso, no pasan de ser biografías de personajes comunes y corrientes y de la manera en que éstos interactúan entre sí. El estilo de Pym —heredero quizá de Jane Austen y Henry James, pero también emparentado con las novelas de Dorothy Sayers, Josephine Tey y Alison Lurie— es una mezcla de alta comedia en la que el detalle y, sobre todo, el lenguaje utilizado por los personajes y en la descripción de éstos, configuran un mundo singularísimo profundamente enraizado en la sociedad británica y difícil de captar por alguien que no esté familiarizado con ella.<sup>3</sup> En todas sus novelas, además, se vislumbran las transformaciones sociológicas que Gran Bretaña experimentó desde la década de los cincuenta a los setenta, que hoy en día también resultan sorprendentes para un lector joven.

Es precisamente esta particularidad, la relación entre la ficción y la sociedad que describe, la que ha llamado la atención de los pocos académicos que han analizado la obra de Pym, sobre todo en los Estados Unidos, donde todavía se profe-

2. Patricia Shaw tituló así su artículo sobre Barbara Pym aparecido en la *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, núm. 17, 1988, 67-97.

3. El propio título, *The Sweet Dove Died*, procede del conocido poema de John Keats *I had a dove*.

sa una admiración evidente por «lo británico» y por las diferencias sociológicas y culturales que existen entre los dos países. El éxito de Pym en los Estados Unidos fue el hecho que llamó la atención del novelista y traductor británico afincado en Italia Tim Parks, declarado admirador de la novelista británica, y que le llevó a analizar las traducciones italianas de algunas de sus novelas. El ensayo de Parks, titulado «Barbara Pym and the Untranslatable Commonplace» incluido en su libro *Translating Style: The English Modernists and the Italian Translations*, comienza precisamente haciendo referencia a la inmejorable recepción de Pym en los Estados Unidos y, a la vez, al escaso eco obtenido por las traducciones de sus obras en países europeos. Aunque Parks atribuye el éxito en los Estados Unidos a la percepción que la sociedad norteamericana tiene de «lo inglés» y de la rara sociedad (*quaintness*) que habita las islas más que a la complejidad estilística, que es lo que realmente atrae al público lector británico, el hecho es que Pym, y éste es el dato que nos interesa, sólo parece tener éxito leída en su lengua original.

La hipótesis de Parks, a efectos de la traducción de sus obras, es, por consiguiente, que ciertas características de la poética de Barbara Pym no sólo son especialmente difíciles de traducir, sino de comprender adecuadamente fuera del país e incluso desde el contexto social sobre y desde el que escribía. Parks analiza a continuación la traducción italiana de *A Few Green Leaves*<sup>4</sup> examinando fragmentos del TO y del TM, los compara entre sí y concluye que las discrepancias encontradas entre uno y otro texto no se deben tanto a la competencia profesional de la traductora como a las complejidades que el TO presenta, relativas a las divergencias entre los puntos de vista de los personajes, las convenciones sociales en las que se mueven y el narrador. En un nivel puramente lingüístico, estas divergencias se plasman en la manera de describir a los personajes, que es siempre indirecta, a través de otros, y en otro rasgo destacado por Parks, el continuo uso de palabras o frases entrecuilladas para destacarlas del resto, con propósitos difíciles de discernir pero, en principio, irónicos o satíricos. A veces, estos entrecuillados, normalmente insertos en frases y párrafos en estilo indirecto, están tan marcados socialmente que, como veremos, su traducción resulta siempre complicada y, a veces, completamente fútil.

Parks finaliza su ensayo definiendo a Pym como escritora difícilmente traducible o exportable precisamente por situarse en un entorno cultural concreto cuya claustrofobia describe mediante el artificio lingüístico. A diferencia de Beckett, que también maneja argumentos y escenarios agobiantes pero exentos de detalles culturalmente específicos, dicho artificio no es fácilmente exportable a otras lenguas. Por consiguiente, la posibilidad de traducir a Pym exigiría no sólo competencia lingüística, sino también las competencias psicológica y narrativa señalada expresamente por Umberto Eco (2001: 13) para el caso de la traducción literaria.<sup>5</sup> De nuevo, la conclusión que Parks extrae (1998: 165) es que Pym nunca podrá ser una escritora reconocida a no ser que sea leída en su lengua original:

4. *Qualche foglia verde*. La Tartaruga edizioni. Milán, 1989. Traducida por Frida Ballini.

5. Esther Benítez (2001: 71) considera la «sensibilidad» hacia los diferentes estilos como una de las cualidades esenciales del traductor literario.

Is it possible that a writer might be truly great, but truly untranslatable, un-exportable?... Her untranslatability lies first in the difficulty of re-creating in the target language a convincing wealth of recognizable commonplaces while remaining within the limits of the semantic content, and second in the way unfamiliarity with the milieu Pym describes, and with its idiom, may distract attention from her underlying vision. The question as to greatness and translatability, however, brings us, I suspect, into the realm of the imponderable.

La realidad es que, en España, Pym ha corrido una suerte parecida a la que ha obtenido en otros países europeos. Hasta la fecha sólo se han publicado dos de sus novelas: *Mujeres excelentes* (*Excellent Women*, 1952), traducida por Jaime Zulaika para Anagrama en 1985, y *Murió la dulce paloma* (*The Sweet Dove Died*, 1978), traducida por Víctor Pozanco para la colección Femenino Singular de editorial Lumen en 1993. En las solapas de ambas ediciones se subrayan precisamente algunos de los rasgos expuestos antes: mientras que en *Mujeres excelentes* se recoge una cita del crítico británico Lord David Cecil («Las novelas nada pretenciosas, siempre sutiles y perfectas de Barbara Pym son, en mi opinión, los mejores ejemplos de alta comedia que hayan aparecido en Inglaterra durante los últimos 75 años»), en *Murió la dulce paloma*, quizá debido al carácter específico de la colección en que se publica, destinada primordialmente al público femenino, se comenta su manera de describir a las mujeres («el arte de representar las vidas banales de mujeres banales extrayendo de esa insustancialidad la médula y el secreto trágico de cada vida»). De estas dos novelas, escogemos la segunda como objeto de análisis porque fue publicada más de veinte años después que la primera (1978) y constituye, por tanto, una muestra del estilo maduro y último de Pym.

Lo cierto es que *The Sweet Dove Died* es probablemente una de las novelas más cargadas de ironía y cinismo publicadas por la autora. Su argumento, ligeramente desfasado hoy en día, resultaba plenamente actual en la fecha en que se publicó, 1978. El personaje femenino principal, Leonora, mujer madura y soltera bien situada socialmente, se debate entre el amor de Humphrey, un anticuario viudo y frívolo que no logra encandilarla, y el de su sobrino James, mucho más joven, cuya indefinición sexual sustenta gran parte de la trama de la obra. Leonora, que al principio trata por todos los medios a su alcance de enamorar a James, fracasa en su intento y decide establecer con él una relación puramente amistosa a pesar de la insistencia del joven, aún confuso, quien terminará viviendo una tórrida historia de amor con un joven americano de su misma edad, Ned. La historia termina con un final abierto en el que Leonora continúa su relación con Humphrey, sin demasiado entusiasmo, una vez aclaradas las tendencias de James.

En *The Sweet Dove Died* se encuentra la mayoría de rasgos estilísticos de la autora ya mencionados. De ellos destacaremos primero dos que, en principio, constituyen por sí mismos problemas de traducción: uno, el uso de las palabras en cursiva y el otro, el de palabras o frases entrecomilladas, ya señalado.

## 1. Palabras en cursiva

Este rasgo de la prosa de Pym, procedimiento habitual en la prosa literaria inglesa para marcar énfasis, es simplemente calcado en la mayoría de las traducciones españolas que se publican en la actualidad. La mimesis de la cursiva en la prosa española traducida se remonta a las traducciones de obras en lengua inglesa efectuadas en los años cuarenta y cincuenta, época en la que comenzaron a emplearla destacados traductores (como Guillermo López Hipkiss, traductor de muchas de las obras de la serie *William* de Richmal Crompton y de novelas de aventuras de Enid Blyton<sup>6</sup>). En aquellos tiempos, el recurso masivo a la cursiva y otros procedimientos innovadores —como los nombres propios no traducidos— testimoniaban en cierto modo el carácter foráneo del texto en el marco de una literatura favorecedora de lo «nacional» y sospechosa de todo lo extranjero. Desconocemos cómo el lector medio español acoge hoy la proliferación —y, a menudo, exclusividad— de la cursiva enfática imitando el recurso inglés, o si únicamente la considera una extravagancia más de la prosa traducida. Hay que recordar que la política seguida hoy por la mayoría de las editoriales españolas con respecto a las traducciones, sobre todo las de obras en lengua inglesa, favorece el empleo de ciertos rasgos extranjerizantes —como la conspicua ausencia de notas que aclaren referentes culturales— que el lector español empieza a asumir como plenamente normales. Si bien el criterio primordial que exigen las editoriales a los traductores actuales es un «compromiso ciego con la legibilidad» (López Guix y Orero 2000: 16), la pretendida familiaridad del lector español contemporáneo con la cultura anglo-norteamericana provoca, a veces, que el afán desmedido por evitar aportar explicitaciones se convierta en problema de comprensión.

En el caso que nos ocupa, mientras que el empleo de palabras y expresiones entrecuilladas parece responder al criterio de la novedad o extrañeza ante su uso, la cursiva es simplemente una marca enfática, como ya se ha mencionado. El problema está en que el significado de dicho énfasis no es siempre el mismo. Y así, mientras los ejemplos 1, 3 y 4 que figuran a continuación reflejan claramente lo que sería un realce sonoro en el lenguaje hablado, la cursiva de los demás ejemplos parece responder a más motivos: el énfasis en *war* (ejemplo 2) por parte de Leonora podría deberse a muchas razones distintas —nostalgia, cansancio, rencor, etc.— y lo mismo sucede con los de *encroach* y *really* (ejemplos 5 y 6). La realidad es que, aunque el castellano dispone de suficientes medios distintos a la cursiva<sup>7</sup> para expresar énfasis, el traductor, siguiendo la corriente actual, opta también en la mayoría de los casos por calcar el procedimiento inglés, lo que introduce un segundo elemento extraño en la prosa de la novela.

1. TO: *straight* home to gloat over my enchanting little book, [p. 9]

TM: Me voy *derecha* a casa a recrearme con esta preciosidad de librito, [p. 10]

6. En las novelas traducidas por López Hipkiss se reproducen las cursivas inglesas en castellano por medio de palabras entrecuilladas.

7. Véase el trabajo de M. Duro «La crisis de la diacrisis o la cursiva mal traducida».

2. TO: «Ah, the *war*», Leonora sighed [p. 36]

TM: —¡Ah, la *guerra!*— suspiró Leonora [p. 38]

3. TO: «You know I didn't mean that! And anyway autumn is a much pleasanter season than spring or summer, much more *agreeable!*» [p. 43]

TM: ¡Qué voy a querer decir eso! Y, además, el otoño es una estación mucho más agradable que la primavera o el verano, mucho más *agradable*. [p. 46]

Obsérvese en este ejemplo cómo la alternancia entre *pleasanter* y *agreeable* en el TO queda anulada en el TM al traducirse ambos términos por *agradable*, lo que acentúa aún más el carácter extraño de la cursiva.

4. TO: «People react in different ways. One may not *show* emotion, but that doesn't necessarily mean that one doesn't *feel* it.» [p. 52]

TM: —Cada uno tiene su manera de reaccionar. A veces puede no *demostrarse* emoción, pero eso no significa necesariamente que no se *sienta*. [p. 55]

En ocasiones menos frecuentes, el traductor opta por suprimir la cursiva en castellano y compensarla por medio de algún otro procedimiento, o por aplicarla a una palabra diferente de la inglesa:

5. TO: «One has to be tough with old people» Leonora went on, «it's the only way – otherwise they *encroach*.» [p. 45]

TM: Hay que ser duro con la gente mayor —dijo Leonora—. Es la única manera; de lo contrario, se te pegan como una lapa. [p. 48]

6. TO: «Jimmy, *really!* What are we going to do about this terrible conscience of yours?» [p. 144]

TM: ¡Pero *Jimmie!* ¿Es que nunca vamos a hacer carrera con esa mala conciencia tuya? [p. 150]

Finalmente, en algún caso, el traductor interviene expresamente, en un gesto de creatividad difícilmente justificable, para señalar con comillas o cursiva alguna palabra no marcada en el TO. He aquí algunos ejemplos:

7. TO: «Shall I be the only grown-up male thing there? James asked, not altogether joking» [p. 58]

TM: «De manera que yo voy a ser el único *macho* adulto, ¿no? —dijo James, no del todo en broma.» [p. 62]

8. TO: Waking up next morning in the Bohemian discomfort of the cottage would certainly not be agreeable, he decided. [p. 58]

TM: Despertarse por la mañana en un ambiente tan poco confortable y «bohémio» como el del cottage no debía de ser muy agradable. [p. 62]

9. TO: She went into her bedroom and did what was necessary to her appearance, then sat down and waited. [p. 177]

TM: Fue al dormitorio a «retocarse» un poco, y luego se sentó a esperar. [p. 184]

## 2. Palabras y expresiones entrecomilladas

La selección que entresacamos permite ver cuál es la naturaleza e intencionalidad de este procedimiento estilístico así como la opción preferida por el traductor, el calco en castellano,<sup>8</sup> quizá imitando la pauta seguida en el caso de la cursiva:

1. TO: «Certainly» Leonora said, smiling. «One does try to arrange one's days so that one visits as many agreeable places as possible and avoids those one dislikes».

James was surprised to hear her say this and wondered how she managed to 'arrange' her days in this way. [p. 9]

TM: —Sin duda —dijo Leonora sonriendo—. Hay que procurar organizarse la jornada para visitar los lugares más agradables y eludir los que se detestan.

A James le sorprendió oírle decir esto y se preguntó cómo se las arreglaba para «organizarse» las jornadas de tal manera. [p. 11]

2. TO: Then he had to «arrange» himself. [p. 124]

TM: Luego se «arregló» él. [p. 130]

3. TO: Presumably Colin had now 'come back', or however one would express it. [p. 49]

TM: Lo más probable era que Colin «hubiese vuelto» o comoquiera que queramos expresarlo. [p. 52]

4. TO: Leonora went to bed at eleven, determined to be 'sensible'. [p. 145]

TM: Leonora se acostó a las once, decidida a «no perder la cabeza.» [p. 151]

5. TO: Things would be 'better' in the morning. [p. 146]

TM: Por la mañana lo vería todo «con mejor color.» [p. 152]

6. TO: Perhaps she had money or was 'kept' in an old-fashioned way like an Edwardian mistress in St. John's Wood. [p. 9]

TM: Quizá tuviese dinero o la tuviesen «a todo tren» en St. John's Wood como una amante eduardiana al viejo estilo. [p. 12]

7. TO: One of these days she would certainly 'find herself' near Sloane Square. But not quite yet. She would wait until exactly the right moment arrived, as it surely would. [p. 14]

8. El traductor de *Excellent Women*, Jaime Zulaika, también opta por la palabra entrecomillada en castellano, aunque, en este caso, la novela contiene muchos menos ejemplos de este procedimiento estilístico que *The Sweet Dove Died*.

TM: Uno de estos días «se perdería» por Sloane Square. Pero sin precipitaciones. Aguardaría hasta la ocasión propicia, que sin duda iba a presentarse. [p. 16]

8. TO: Anyway, don't all young people today 'sleep around'? [p. 93]

TM: Además, hoy en día todos los jóvenes «se encaman.» [p. 99]

En todos estos casos, la intención de Pym es resaltar, por medio de las comillas, la acepción específica de alguna palabra o expresión con respecto al discurso que la rodea o al personaje que la usa. Dichas comillas suelen aparecer en estilo indirecto, con lo que el procedimiento se convierte, en realidad, en una selección drástica y especialmente significativa de los léxicos individuales que contiene la novela. Estas frases o expresiones pueden resultar unas veces excesivamente técnicas, otras coloquiales, y otras simplemente banales o novedosas en el momento en que se publicó la novela (1978). Las palabras entrecomilladas servirían, según Parks (1998: 150) para un propósito ciertamente sutil: perfilar la caracterización y la cosmovisión particular del personaje por medio del lenguaje que oyen o utilizan de modo inconsciente.

Así, en el ejemplo 1 (*arrange*), parece haber dos razones para el entrecomillado. Una es, simplemente, que James está citando *verbatim* una palabra que suena extraña en labios de Leonora. Pero, ¿por qué es extraña? Quizá James se sorprenda de oír de labios de una mujer soltera y desocupada una palabra propia de un profesional con respecto a su horario. *Arrange* en este contexto es, sin duda, un término demasiado pretencioso que, de algún modo, caracteriza la manera de ver el mundo de la principal protagonista femenina. No parece que la simple imitación del procedimiento en el TM entrecomillando «organizarse» responda a la misma motivación, si bien un término más técnico como «planificarse» podría estar más cerca del efecto estilístico pretendido. Lo mismo sucede en el ejemplo 2, en el que *arrange* aplicado al acicalamiento de James resulta de nuevo un término demasiado afectado e inusual que de ninguna manera sugiere «arreglarse» en castellano.

Este tipo de desajustes se hace incluso más evidente en el ejemplo 3 (*come back*), palabra que rechina a oídos de Leonora, como evidencian las palabras que siguen (*or however one would express it*). En este caso, el entrecomillado responde al uso de *come back* para referirse al restablecimiento de una relación amorosa, para Leonora trivial y desordenada, en la que se suceden continuos encuentros y desencuentros. Las comillas y las palabras que siguen subrayarían el carácter popular del término y lo extraño que le resulta a Leonora, tanto por su trayectoria vital como por su posición social, sea ésta cierta o fingida. De entre otras posibilidades, el recurso a la modulación («hemos hecho las paces», «ya nos hemos arreglado») quizá habría sido más apropiado que la fórmula neutra «hubiese vuelto».

Los ejemplos 4 y 5 (*sensible* y *better*) son palabras utilizadas por Leonora, reproducidas en estilo indirecto y entrecomilladas por la autora para destacar su banalidad, rasgo que el traductor intenta mantener con relativo éxito recurriendo a expresiones populares en castellano («no perder la cabeza» y «con mejor color»). El procedimiento aspira a destacar el carácter poco sofisticado, y hasta vulgar, del personaje de Leonora, que recurre a expresiones trilladas y simplonas a pesar de



sus esfuerzos por aparentar lo contrario. Finalmente, los ejemplos 6, 7 y 8 (*kept*, *find herself* y *sleep around*) se caracterizan por sus especiales connotaciones: *sleep around*, expresión surgida aproximadamente en los años cincuenta y que designa el incipiente *desorden* sexual que comenzó a practicar la juventud británica por aquellas fechas. El entrecomillado no sólo destacaría el sentido sexual del término sino también la desaprobación moral de Leonora. *Find herself* es lo que Leonora habría dicho en caso de encontrarse *casualmente* con Humphrey y James, que es lo que planea hacer para volver a verlos, como indican claramente las siguientes frases. En este sentido, algunas frases equivalentes españolas («pasaría casualmente por allí», «iría a visitar a alguien allí cerca») podrían responder mejor al efecto buscado por el entrecomillado. El uso de *kept* es especial y se remonta a la época victoriana. Las opciones del traductor son, sin embargo, pragmáticamente distintas a las del TO (sobre todo «a todo tren» o «se perdería»), y se alejan claramente de su tono obsoleto o sarcástico. Otros términos o expresiones castellanos quizá habrían respondido mejor a los efectos buscados, aunque no por completo: «mantenida» en el caso de *kept*, «se acuestan con todo el mundo» o «hacer cama redonda» en el de *sleep around* y, la menos convincente, «se dejaría caer» o «aparecería» en el de *find herself*. De todo esto se deduce que los entrecomillados de Pym, a los que también ha afectado el paso de los años, sólo pueden ser percibidos en toda su virtualidad por un lector que conozca a fondo los recursos estilísticos de la autora y la época en que se escribió la novela. Es posible reproducir su efecto, al menos parcialmente, por medio de términos castellanos cuya naturaleza pragmática se asemeje a los del TO aunque, en ocasiones, quizá la mejor opción sea prescindir de las comillas por completo. Si no es así, pensamos que el lector de la novela traducida puede que en unos casos reconozca la intencionalidad pretendida con el uso de las comillas y que en otros simplemente se sorprenda al desconocer por completo su finalidad.

Por último, una tercera característica de la traducción efectuada por Pozanco, completamente distinta de las anteriores, es la utilización de un castellano coloquial o extremadamente familiar sin motivo aparente. Es aquí donde el distanciamiento entre la autora y la lectura que de ella efectúa su traductor se hace más palpable; donde la especificidad de cada una de las lecturas que hacen distintos lectores de un mismo texto —cada una de ellas una transacción diferente según la conocida teoría de Louise Rosenblatt<sup>9</sup>— es más evidente. Puede verse en los ejemplos siguientes, que se refieren a frases o expresiones de más de una palabra:

1. TO: [...] though he had been a widower for so long now that it seemed unlikely he would wish to improve on the convenient arrangements he already had. [p. 9]  
TM: [...] aunque llevaba tanto tiempo viudo que parecía improbable que aspirase a mejorar el apañó que ya tenía. [p. 11]

9. Para la teoría transaccional de la lectura de textos literarios, ver Louise Rosenblatt, *Literature as Exploration*.

2. TO: [...] or sample the life of Chelsea. [p. 11]

TM: [...] o iría a darse un garbeo por los ambientes de Chelsea. [p. 13]

3. TO: «Are you any good at gardening?» she asked

«No», he said quickly, seeing himself having to mow the lawn, «but my mother was a great gardener.» [p. 39]

TM: ¿Qué tal se le da la jardinería? —preguntó ella.

—Mal —repuso él, temiéndose que lo pusiese a destripar terrones—, pero a mi madre se le daba de maravilla. [p. 41]

4. TO: «You're looking particularly handsome tonight» she teased. «I wonder how many people have fallen in love with you today?» [p. 47]

TM: —Tienes el guapo subido esta noche —dijo ella en son de broma—. A más de una le habrás quitado el sentido hoy, me parece a mí. [p. 50]

5. TO: [...] one really ought not to be having to fend off people any more. [p. 84]

TM: Lo lógico era no tener que verse en el trance de desembarazarse de ningún pulpo. [p. 89]

6. TO: The odd thing about men is that one never really knows. Just when you think they're close they suddenly go off. [p. 107]

TM: Lo malo con los hombres es que nunca sabe una a qué atenerse. Cuando más cerca crees tenerlos dan la espantada. [p. 113]

7. TO: Leonora could hardly pretend not to recognize her cousin Daphne, though they seldom met. [p. 174]

TM: No iba a fingir no reconocer a su prima Daphne, pese a que se veían de uvas a peras. [p. 174]

En otros casos, el rasgo coloquial afecta a una única palabra:

8. TO: with a tray of cat litter in her hands. [p. 60]

TM: ...con una bandejita de mierda de gato entre las manos. [p. 63]

9. TO: Being with Humphrey was really not much different from being with any other of her elderly admirers who took her to expensive restaurants and plied her with compliments [...] [p. 19]

TM: Salir con Humphrey no era muy distinto de salir con tantos otros admiradores granaditos que la llevaban a restaurantes caros y la colmaban de atenciones [...] [p. 21]

10. TO: One day, Humphrey flattered himself, she would become bored with the novelty of James's youth [...] [p. 26]

TM: Cualquiera día de éstos, se decía Humphrey, se cansaría del cantarito nuevo que representaba la juventud de James [...] [p. 28]

Siguiendo la tendencia extranjerizante mencionada antes, la ausencia de referentes culturales «domesticados» al español en la novela es prácticamente absoluta.<sup>10</sup> En el TM hay menciones a numerosos lugares de Londres, escenario principal de la trama, e incluso aparecen *Gilbert and Sullivan* (p. 99), *Earl Grey* (p. 112), *kettle* (p. 135), «pudding estilo Yorkshire» (p. 147) y muchas otras referencias a la cultura británica sin aclaración alguna. Sin embargo, los ejemplos recogidos reflejan una intención burlesca que se encuentra mucho más relacionada con la tradición de la comedia hispana que con la británica. El humor de Pym dista mucho de ser como el que las frases coloquiales empleadas por el traductor pretenden transmitir. La retraducción de algunas de las expresiones utilizadas a otras menos marcadas por lo coloquial refleja la distancia semántica entre unas y otras:

TO: [...] it seemed unlikely he would wish to improve on the convenient arrangements he already had. [p. 9]

TM (Versión V. Pozanco): [...] aunque llevaba tanto tiempo viudo que parecía improbable que aspirase a mejorar el apaño que ya tenía. [p. 11]

Propuesta: aunque llevaba tanto tiempo viudo que parecía improbable que aspirase a mejorar la situación tan cómoda en la se encontraba.

TO: [...] one really ought not to be having to fend off people any more. [p. 84]

TM (Versión V. Pozanco): Lo lógico era no tener que verse en el trance de desembarazarse de ningún pulpo. [p. 89]

Propuesta: Lo lógico era no tener que esquivar a nadie nunca más.

TO: Just when you think they're close they suddenly go off. [p. 107]

TM (Versión V. Pozanco): Cuando más cerca crees tenerlos dan la espantada. [p. 113]

Propuesta: Cuando crees que los tienes muy cerca, de pronto desaparecen.

TO: though they seldom met.

TM (Versión V. Pozanco): pese a que se veían de uvas a peras

Propuesta: pese a que rara vez se veían.

TO: sample the life of Chelsea.

TM (Versión V. Pozanco): darse un garbeo por Chelsea.

Propuesta: saborear, probar la vida de Chelsea.

TO: to mow the lawn.

TM (Versión V. Pozanco): destripar terrones.

Propuesta: cortar el césped.

10. Dos referencias «domesticadas» son: «Protección Civil» (p. 66) por *ATS* (p. 63) y «licenciarse en Filología Inglesa» (p. 33) por *degree in English* (p. 30).

TO: particularly handsome.

TM (Versión V. Pozanco): el guapo subido.

Propuesta: especialmente, bastante guapo.

Quizá las decisiones del traductor, en estos casos, sean directamente contrarias al espíritu de la obra de Pym, que prefiere siempre lo oblicuo a lo directo y el efecto puntillista al retrato fotográfico. El rasgo coloquial que Pozanco imbuye a estas expresiones constituye en cierto modo una explicitación ajena a un estilo semihermético en el que, insistimos, el lector implícito —en principio, británico y conecedor tanto del estilo como de las claves sociológicas e ideológicas contenidas en el lenguaje de la autora— es quien debe interpretar los datos sugeridos en el texto. Aunque Shaw (1988: 71) señala el escaso grado de experimentalismo de la escritura de Pym («there is nothing experimental in the *nouveau roman* sense of the word about Barbara Pym's narrative techniques»), sí indica claramente su profundo sentido de «the comedy of everyday life» y del entramado social de la época en que vive. *Quaint* en el sentido expresado por Parks, aplicado a Barbara Pym, significa una forma especial de ver el mundo que abarca tanto a los personajes y situaciones descritas como a la forma de describirlos.

Las tres características que se han destacado de la traducción española de *The Sweet Dove Died* ponen de manifiesto cómo las decisiones del traductor contribuyen a una lectura de Pym que, al menos en cuestiones de cierta importancia, puede dar lugar a lecturas significativamente distintas de las que obtendría un lector nativo a partir del TO al desactivar algunos de los más importantes elementos del conjunto. Una, el calco sistemático de las palabras y expresiones entrecomilladas, desnaturaliza las intenciones del este recurso, sutil donde los haya y una de las claves de la prosa de Pym. La otra, el uso exclusivo de la cursiva como procedimiento enfático ignorando otras posibilidades, reafirma el carácter extranjero del TO, quizá innecesariamente, aunque ésta sea una característica habitual en la literatura traducida hoy en día en España. La tercera, el significado añadido que comporta el uso del lenguaje coloquial, es totalmente ajeno al estilo y las intenciones de la autora e introduce un efecto naturalizador que poco tiene que ver con el microcosmos social en el que se mueven sus personajes. Los tres rasgos mencionados habrían podido ser tratados en una labor de edición que, posiblemente, no tuvo lugar. La rapidez con que acometen las editoriales los proyectos de traducción de literatura contemporánea no suelen permitirlos. Sería arriesgado y probablemente injusto achacar el escaso eco obtenido por las dos novelas de Pym a problemas de traducción, como se aventura a hacer Tim Parks en el caso de Italia, pues probablemente el marcado carácter británico de sus tramas y personajes, ya mencionado, constituye un poderoso obstáculo sociológico para la comprensión y pleno disfrute de sus novelas. No obstante, lo cierto es que mientras la fama de la autora británica sigue acrecentándose a ambos lados del Atlántico, ninguna otra novela de Barbara Pym ha vuelto a publicarse en lengua española desde 1993.

## Bibliografía

### 1. Fuentes primarias

- PYM, Barbara (1952/1978). *Excellent Women*. Nueva York: Harper & Row Publishers.  
— (1978/1981). *The Sweet Dove Died*. Londres: Granada.  
— (1985). *Mujeres excelentes*. Traducción de Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.  
— (1993). *Murió la dulce paloma*. Traducción de Víctor Pozanco. Barcelona: Lumen.

### 2. Fuentes secundarias

- BENÍTEZ, Esther (1993/2001). «El traductor literario». *Vasos Comunicantes* 20: 62-73.  
DURO MORENO, Miguel (1997). «La crisis de la diacrisis o la cursiva mal traducida». En: MORILLAS, Esther; ARIAS, Juan P. (eds.). *El papel del traductor*. Salamanca: Colegio de España, p. 267-292.  
ECO, Umberto (2001). *Experiences in Translation*. University of Toronto Press.  
LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel; ORERO, Pilar (2000). «La edición y la traducción de la literatura inglesa en España». *Donaire* 14: 13-17.  
PARKS, Tim (1998). *Translating Style*. Londres: Cassell.  
ROSENBLATT, Louise (1938/1983). *Literature as Exploration*. Nueva York: Modern Language Association.  
SHAW, Patricia (1988). «Barbara Pym: The Jane Austen of Our Day». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 17: 67-97.