

En el presente artículo se examina el concepto de repetición, su tipología, sus vínculos con la retórica y las funciones que desempeña en el texto. A continuación, se abordan aspectos traductológicos y se presenta un análisis comparativo de trece traducciones del cuento «The nightingale and the rose», de Oscar Wilde, cuyos resultados respaldan la tesis de que los traductores muestran una clara predisposición a evitar una parte significativa de las repeticiones del original, pese al enorme valor estilístico que éstas puedan tener.

PALABRAS CLAVE: Oscar Wilde, traducción del estilo, traducción de la repetición, retórica.

La traducción de la repetición en «The nightingale and the rose», de Oscar Wilde

The Translation of Repetition in 'The Nightingale and the Rose', by Oscar Wilde

This paper examines the concept of repetition, types of repetition, its connections to rhetoric and the roles it plays in the text. It also deals with translation issues and presents a comparative analysis of 13 translations of the short story 'The Nightingale and the Rose', by Oscar Wilde, whose results support the idea that translators are clearly predisposed to avoid a significant part of the repetitions of the original, despite the enormous stylistic value they may have.

KEY WORDS: Oscar Wilde, translating style, translating repetition, rhetoric.

DAVID GARCÍA DE FÓRMICA-CORSI
Traductor



INTRODUCCIÓN

172

La lectura del cuento «The nightingale and the rose»¹ pone de manifiesto con nitidez la enorme importancia, desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo, que cobran las repeticiones en la prosa de Oscar Wilde. Partiendo de la hipótesis de que el español muestra una menor tolerancia que el inglés a la reiteración, resulta pertinente estudiar en qué medida se habrá preservado este recurso estilístico en sus distintas traducciones y qué tratamiento se habrá dispensado a la repetición en aquellos casos en que se haya optado por soslayarla.

CONCEPTO DE REPETICIÓN

La repetición constituye uno de los ejes en torno a los que se articula no sólo la creación literaria, sino toda comunicación de índole lingüística o no. Aprendemos a hablar escuchando a las personas que nos rodean, remedando los sonidos que emiten y calcando sus mismas palabras, y pese a que, a medida que se agudiza nuestra destreza verbal, desarrollamos la capacidad de introducir variaciones y emitir enunciados que no hemos oído antes, en el transcurso de nuestra existencia nunca dejamos de repetir: apenas hacemos otra cosa.

Se suele afirmar que todo escritor, en el fondo, no hace sino repetir en sus obras posteriores las ideas que vertió en su ópera prima, e incluso, desde una postura maximalista, que, en realidad, el hombre, desde Homero, ha venido contando una y otra vez la misma historia. Los géneros, y también las corrientes, nacieron por repetición de los temas y los recursos literarios

urdididos por obras pioneras, y en el análisis de un autor determinado ocupa un lugar central el discernimiento de los textos y los escritores que influyeron en aquél. Ninguna obra se halla por entero exenta de referencias a otra obra, a veces en forma de homenaje o parodia. Sin la repetición, sin el eco de aquello que nos precedió, no sólo no habría literatura, ni arte, ni cultura, sino que toda comunicación humana sería imposible. El concepto de repetición, en definitiva, lo impregna todo.

Ateniéndonos al terreno de la lengua, y con el fin de adentrarnos en la esencia misma de la repetición, nada mejor que tomar el siguiente ejemplo de Leech (1991: 78-79), correspondiente al pasaje de la Biblia del rey Jacobo en el que se narra la muerte de Sísara (Jueces, 5: 27²). Obsérvese con qué maestría se emplea la reiteración:

At her feet he bowed, he fell, he lay down:
at her feet he bowed, he fell; where he bowed,
there he fell down dead.

Obviando, por un momento, que se trata de una traducción y contemplando el texto como si de un original se tratase (como una de las cimas de la prosa inglesa), cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿por qué repetir las palabras con insistencia cuando se puede decir lo mismo con más concisión? Leech lo explica de manera encomiable al señalar que la alegría suscitada por la muerte de Sísara es tan intensa, que mencionarla en una sola ocasión no es suficiente. La emoción requiere énfasis, y para ello, se recurre a las mismas palabras una y otra vez, en una especie de recreación del lenguaje. Sus

¹ Publicado originalmente en 1888 por el editor David Nutt, dentro del volumen *The happy prince and other tales*; título en español: «El ruiseñor y la rosa».

² The Bible, King James version, complete, 13.^a ed., Project Gutenberg, 2006, <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext92/bibler3.txt>>. [Última consulta: 4 de septiembre de 2009.]

argumentos coinciden con los de Wordsworth³, que, en una nota a su poema «The thorn», ya había tomado el fragmento anterior, muchos años atrás, como modelo de expresión de emociones a través de la repetición. Wordsworth, rebatiendo a aquellos que tachan de tautología la repetición de palabras, afirma que las limitaciones de la lengua para verter las emociones producen insatisfacción en el ser humano, de modo que éste se agarra a las mismas palabras y se deleita en ellas al percatarse de que constituyen un vehículo adecuado para la expresión de sus pasiones.

Leech señala (1991: 84) que las repeticiones son, en principio, mecanismos superfluos y redundantes, y que la lengua tiene recursos para soslayarlas, pero a costa, advierte, de sacrificar el valor artístico de la obra. Para demostrarlo, el autor presenta dos fragmentos de poemas, de los que propone versiones desprovistas de repetición. Uno de ellos pertenece a «The love song of J. Alfred Prufrock», de T. S. Eliot:

The yellow fog that rubs its back upon the
window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on
the window-panes

Las redundancias de los dos versos anteriores podrían, según Leech, eliminarse mediante el uso del adverbio *respectively*, pero la versión abreviada resultante carecería de fuerza poética:

The yellow fog and smoke that rub their
back and muzzle (respectively) on the win-
dow-panes

La repetición es, digámoslo ya, un rasgo estilístico, pero un rasgo, desde cierto punto


³ William Wordsworth: The poetical works of William Wordsworth, vol. I, Project Gutenberg, 2003, <<http://www.gutenberg.org/files/10219/10219-8.txt>>. [Última consulta: 4 de septiembre de 2009.]

de vista, anómalo. Leech (1991: 56-57) alude al principio general según el cual la lengua literaria se distingue de la estándar por las desviaciones que impregnan la primera, entendiendo por *desviaciones* aquellos fenómenos que se salen de las normas aceptadas por la comunidad. Sin embargo, las repeticiones representan lo contrario de la desviación porque introducen en el texto «extra regularities, not irregularities» (1991: 62). Junto a esta idea de que el literato, dando la espalda a la ruptura de la norma, opta por la regularidad, Leech (1991: 64) pone de manifiesto otro hecho que, por obvio, puede pasar desapercibido: que el escritor, frente a la diversidad de opciones que la lengua, con toda su riqueza, le brinda, se limita conscientemente a un mismo elemento cuando se decanta por la repetición.

TIPOS DE REPETICIÓN

Leech engloba toda modalidad iterativa dentro de lo que él denomina *verbal repetition*, una de cuyas manifestaciones es el paralelismo, al que otorga especial importancia. El paralelismo, aunque puede abarcar mecanismos como la distribución regular de acentos o fonemas, se identifica fundamentalmente con la repetición de estructuras sintácticas. Obsérvese la cita de *Othello* «I kissed thee ere I killed thee», con la que el autor ilustra el fenómeno (1991: 65). Leech (ídem.) coincide con Jakobson en que toda estructura paralela pura debe constar de un componente que se repite y un componente que cambia (Jakobson habla de *invariante* y *variable*, y Leech, de *elemento de identidad* y *elemento de contraste*), y es muy tajante al afirmar que no se da paralelismo si existe una duplicación absoluta, como sucede en «We want Alf! We want Alf!» (1991: 66).





Después de dedicar un apartado al paralelismo, Leech gira de lo particular a lo general y presenta el concepto de *verbal repetition* (al que aludí hace un momento), que implica tres tipos de esquemas: fonológicos, grafológicos y formales (gramaticales o léxicos). Leech profundiza en éstos últimos, pero su interés se centra ahora no tanto en un paralelismo sintáctico puro, como en uno que incluya la repetición de palabras, de sonidos. En efecto, puntualiza el autor (1991: 76), no todas las repeticiones de este tipo tienen lugar dentro del marco del paralelismo puro: prueba de ello es la repetición libre (*free verbal repetition*), que se distingue precisamente del paralelismo por su irregularidad, por su aparente desorden. Leech define la repetición libre como «the *exact* copying of some previous part of a text (whether word, phrase, or even sentence)» (1991: 77), y entre los ejemplos que propone, se halla el de la muerte de Sísara, que cité más arriba. En contraposición a la repetición libre, Leech presenta la noción de *verbal parallelism* (1991: 79), que consiste en la repetición exacta de texto, en el marco de una estructura paralela.

Acabamos de ver que Leech distingue fundamentalmente entre esquemas léxicos y gramaticales (es decir, entre la repetición de palabras y de estructuras sintácticas), aunque, en realidad, él mismo reconoce que ambos planos se hallan interconectados y que resulta artificial tratarlos por separado (1991: 82). Contempla, asimismo, esquemas fonológicos (y grafológicos), pero otros autores como Lausberg, citado por Mortara Garavelli (1991: 215-216), se oponen a inscribirlos dentro de la misma categoría. En contraposición a este punto de vista, la propia Mortara Garavelli demuestra tener un concepto muy amplio de la repetición, al afirmar de ella que «se concreta en las rimas, asonancias, cadencias rítmicas, aliteraciones, y en cualquier otra manifestación del paralelismo en todos los

niveles de organización del texto» (1991: 214).

El enfoque abierto de la autora se refleja también en su afirmación general de que «la *variatio* puede modificar los procedimientos de la repetición» (1991: 215); así, y a modo ilustrativo, en su descripción de la anáfora (un tipo de paralelismo), Mortara Garavelli presenta ejemplos en los que la repetición tiene lugar entre palabras que, a pesar de guardar alguna relación entre sí, no por ello dejan de ser diferentes (1991: 229): «¡Mira / el gran convento de las vestes blancas! / *Vé* cómo abre su círculo este reino!». Su concepción amplia de la repetición lleva a la autora a aceptar la sinonimia, mecanismo que, a priori, todo haría indicar que es la antítesis de la repetición.

Mortara Garavelli no es la única en adoptar un enfoque abierto, pues Boase-Beier distingue entre repeticiones fonológicas, sintácticas y semánticas, que incluyen no sólo la replicación de unidades léxicas, sino también la concurrencia de palabras que comparten «elements of meaning, usually words from the same semantic field, words with some shared associations, or even words which contrast in meaning» (1994: 405).

REPETICIÓN Y RETÓRICA

La retórica ha venido distinguiendo cinco fases elaborativas del discurso, de las cuales, las tres primeras corresponden a la creación en sentido estricto, y las dos últimas, a la exposición o puesta en escena: la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la memoria y la *actio* o *pronuntiatio*. De estas cinco etapas, es la *elocutio* la que merece nuestro interés por su relación con la creación literaria, vínculo que Mortara Garavelli pone de manifiesto, a la vez que introduce la noción de estilo (1991: 125):

El ámbito de la *elocutio* ha sido el lugar de encuentro de la retórica y de la poética. El estudio de las cualidades que hacen apropiada y adecuada una expresión, y, en concreto, el análisis de los artificios que se adscriben a cada uno de los estilos y de los géneros literarios han abierto las puertas de la estilística a la doctrina de la elocución⁴.

Los dos componentes básicos de la *elocutio*, como exponen Azaustre y Casas (1997: 83), son «la elección de palabras (tropos y figuras) y su combinación (*compositio*)». Centrándonos en el primer constituyente, y advirtiendo que la línea que separa las dos modalidades es muy delgada, se puede afirmar que los tropos se diferencian básicamente de las figuras en que en ellos se produce un desplazamiento del significado (como es palpable en la metáfora, su quintaesencia) y en que actúan sobre palabras aisladas. Las figuras, por su parte, afectan a grupos de palabras y, en lugar de propiciar un cambio de significado, «da[n] al lenguaje una forma apartada de la expresión común y más natural» (Quintiliano, citado por Pujante [2003: 202]).

Hay dos tipos de figuras: las que atañen a la forma (figuras de dicción) y las que atañen al fondo (figuras de pensamiento). Esta clasificación, no obstante, resulta problemática, no sólo por el hecho de que ciertas figuras aparecen catalogadas en un grupo u otro dependiendo del autor, sino, sobre todo, porque la separación clásica entre el plano de la expresión y el plano del contenido ha sido rebatida por teóricos de la literatura, para quienes constituyen las dos caras de una misma moneda. Pujante sintetiza con gran tino el espíritu de este enfoque al afirmar que «la forma hace al fondo. Decimos *lo que decimos* porque *lo decimos como lo decimos*»

(2003: 191). Y a propósito de esta cuestión, aporta una cita de André Gide referida a Oscar Wilde que me parece oportuno reproducir aquí porque revela, con suma claridad, la concepción que el autor irlandés tenía de la creación literaria (í.d.):

Una mañana, Wilde me dio a leer un artículo en el que un crítico bastante obtuso le felicitaba por saber idear bellos cuentos para mejor revestir su pensamiento.

—Se creen —comenzó Wilde— que todos los pensamientos nacen desnudos... No comprenden que yo no puedo pensar sino en cuentos. El escultor no piensa en traducir su pensamiento en mármol; piensa en mármol, directamente.

De lo anterior se desprende que, para Wilde, la forma no es un mero envoltorio de las ideas, sino las ideas en sí, y siendo así, la traducción de sus recursos estilísticos adquiere mayor importancia si cabe.

Para cerrar este breve recorrido, señalemos que las figuras de dicción se clasifican en figuras por adición, por supresión o por orden, y que dentro de la primera modalidad, hallamos las de repetición y las de acumulación. La tabla 1 sintetiza todo lo expuesto con anterioridad y muestra el lugar que ocupan las repeticiones dentro de las fases elaborativas del discurso.

Por tanto, desde el punto de vista de la retórica, las repeticiones son un tipo de figuras de dicción por adición, es decir, son recursos estilísticos de los que se sirve el escritor para dar forma lingüística a sus ideas y que se basan en algún tipo de reiteración que conforma una expresión desviada de los usos comunes de la lengua y produce extrañeza en el lector.

⁴ Para Azaustre y Casas (1997: 80), la *elocutio* clásica es, en realidad, lo que hoy denominamos *estilo*.



TABLA I



176

1. *Inventio*2. *Dispositio*3. *Elocutio*

3.1. Tropos y figuras

3.1.1. Tropos

3.1.2. Figuras

3.1.2.1. De dicción

3.1.2.1.1. Por adición

3.1.2.1.1.1. POR REPETICIÓN

3.1.2.1.1.2. Por acumulación

3.1.2.1.2. Por supresión

3.1.2.1.3. Por orden

3.1.2.2. De pensamiento

3.2. *Compositio*

4. Memoria

5. *Actio* o *pronuntiatio*

FUNCIONES DE LA REPETICIÓN

Las funciones literarias desempeñadas por la repetición son innumerables, como pone de manifiesto Ben-Ari (1998: 2):

Repetitions have vast and various literary functions, depending on genre, period and writer, which cannot be enlarged upon in this context. They may have a generic function — as they do in comedy, for instance, where repetitions (lingual or situational) function as part of the comic inventory of devices. They play an important role in myths, legends and folk tales, where they provide the generic frame of reference. They have a wide range of functions in poetry, where they may serve as musical, thematic or symbolic devices. They have traditionally served as “hypnotic” religious elements in sacred texts. They may function as a simulator of dialogues or spoken language in modern literature. At times they are significant to a point where they may provide the key to the reading, understanding or even decoding of the literary text.

Las funciones de la repetición están estrechamente ligadas al autor y su texto y, por tanto, de empeñarnos en elaborar una lista exhaustiva, ésta sería interminable, si bien, por razones prácticas, y en un ejercicio de abstracción y síntesis, cabe reducirlas a dos fundamentales: la cohesiva y la enfática o emotiva⁵.

En su obra *Cohesion in English*, Halliday y Hasan abordan la repetición como uno de los mecanismos responsables de la cohesión léxica junto al empleo, en el texto, de sinónimos, hiperónimos y palabras generales. Los cuatro recursos lingüísticos son manifestaciones de un mismo fenómeno que los autores denominan *reiteración*, por medio del cual, entre la segunda unidad léxica y la primera se establece un vínculo anafórico que relaciona las dos palabras. Dicha relación puede ser de cuatro tipos: de identidad, de inclusión,

⁵ Dejamos a un lado la función expresiva, el aspecto puramente formal, que se ejemplificó con la belleza y la musicalidad del pasaje de Sísara.

de exclusión o *unrelated* (*indeterminada*, me permito traducir). En el siguiente ejemplo, se ilustran, en el mismo orden, estas cuatro clases (1990: 283):

There's a boy climbing that tree.

a. The boy's going to fall if he doesn't take care.

b. Those boys are always getting into mischief.

c. And there's another boy standing underneath.

d. Most boys love climbing trees.

Pero la reiteración no es, a juicio de Halliday y Hasan, el único procedimiento que permite crear cohesión léxica; en realidad, dos palabras cualesquiera son susceptibles de producir cohesión siempre que exista algún tipo de asociación entre ellas, bien porque se trate de sinónimos, como puede suceder en la reiteración, bien porque se trate de antónimos o simplemente compartan un mismo campo semántico.

La repetición permite no sólo crear cohesión en el interior de un texto (y en consecuencia, relacionar dos pasajes diferentes de una obra⁶), sino también tejer vínculos entre unos textos y otros, como expone con acierto Mortara Garavelli (1991: 214):

A veces, la reiteración de palabras y estructuras pasa de ser una «figura de dicción» [...] a ser la reproducción de un discurso, de partes de otros textos: es alusión, cita, imitación y

⁶ A modo ilustrativo, mencionemos la conexión que, en el cuento de Wilde, se establece, por medio de la repetición, entre el fragmento que describe el vuelo del ruiseñor de la arboleda al jardín («She passed through the grove like a shadow, and like a shadow she sailed across the garden» [p. 13]) y el pasaje que relata su vuelo de regreso del jardín a la arboleda («She swept over the garden like a shadow, and like a shadow she sailed through the grove» [p. 14]).

parodia⁷. Asume el aspecto de una huella de la memoria en las formas de auto-cita, a veces deliberada, pero a menudo inconsciente.



177

Una aplicación muy sugerente de la función cohesiva desempeñada por las repeticiones es la caracterización de personajes, acerca de la cual Venegas Lagüéns señala lo siguiente (2006: 146):

The fictional worlds of 18th and 19th-century novels were made memorable through this device, and especially so in Victorian times (with Dickens as one of its foremost exponents⁸), when serial publication made it difficult for readers to identify characters from week to week or month to month.

La otra gran función desempeñada por las repeticiones es la enfática o emotiva, que Leech describe de manera elocuente (1991: 79):

Although repetition sometimes indicates poverty of linguistic resource, it can, as we see, have its own kind of eloquence. By underlining rather than elaborating the message, it presents a simple emotion with force. It may further suggest a suppressed intensity of feeling – an imprisoned feeling, as it were, for which there is no outlet but a repeated hammering at the confining walls of language. In a way, saying the same thing over and over is a reflection on the inadequacy of language to express what you have to express 'in one go'⁹.

⁷ Un ejemplo clásico son las parodias de poemas con que Lewis Carroll adereza su *Alice's adventures in Wonderland* y su *Through the looking-glass*.

⁸ ¿No son acaso inolvidables el «Astonishing!» del bueno de Joe, en *Great expectations*, que refleja de manera admirable su inocencia y su bondad, o el «I'm a mere child» de Mr. Skimpole, en *Bleak house*, al que éste se agarra como excusa para justificar que los demás tengan siempre que sacarle las castañas del fuego?

⁹ Esta limitación del lenguaje para expresar las emociones «de una sola vez» entronca con las ideas de Wordsworth expuestas más arriba.



Nos previene Leech que abusar de este recurso puede producir hartazgo en el lector (1991: 85); y en efecto, éste puede abrigar la impresión de que se halla ante una prosa descuidada, pobre léxicamente y de escaso valor literario. Cervantes, al comienzo de su *Don Quijote de la Mancha*, se burla del estilo de los libros de caballería (una de cuyas características es la redundancia provocada por el uso excesivo y torpe de las repeticiones). He aquí la divertida parodia que elabora a su costa¹⁰:

y, de todos [sus libros de caballería], ninguno le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura». Y también cuando leía: «Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza...»

Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para solo ello.

¿Perdió acaso la sesera el Caballero de la Triste Figura por culpa no sólo de las fantásticas fabulaciones de los libros de caballería, sino también por lo retorcido de su estilo, por el uso desquiciado de las repeticiones?

¹⁰ Miguel de Cervantes: El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, Instituto Cervantes, 1998-2009, <<http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte1/parte01/cap01/default.htm>>. [Última consulta: 12 de septiembre de 2009.]

LA TRADUCCIÓN DE LA REPETICIÓN

Si fondo y forma son inseparables, si son manifestaciones de una misma realidad, las repeticiones han de afectar necesariamente tanto al plano de la expresión, como al del contenido; es decir, no sólo proporcionan musicalidad y eufonía a la prosa y contribuyen a crear un cierto ritmo, una cierta cadencia, sino que determinan incluso la propia configuración de las ideas. Por tanto, cuando se traducen las repeticiones, se vierte a otro sistema lingüístico no sólo una manera específica de expresar las nociones, sino también el mismo contenido de esas nociones.

Pese al papel trascendental que desempeñan en el seno de un texto, las repeticiones no se trasladan siempre a la lengua con escrupulosa fidelidad, hasta el punto de que, en opinión de algunos autores, evitar la reiteración constituye una norma de traducción («one of the most persistent, unbending norms in translation in all languages studied so far», afirma Toury [1991: 188]), una norma de tanto calado, que alcanza el grado de universal de traducción. Laviosa (2005: 288-291) reconoce la existencia de cinco universales, uno de los cuales es la simplificación, que puede ser de tres tipos: léxica, sintáctica y estilística. Pues bien, soslayar las repeticiones (ya sea mediante reducción u omisión) es, precisamente, una de las manifestaciones más comunes de esta simplificación estilística, que a juicio de Ben-Ari (1998: 2), se enmarca dentro de una serie de normas que sirven para «embellecer», «amplificar», «corregir» y «clarificar» el texto.

¿Por qué evitan los traductores las repeticiones? Ben-Ari lo explica de la siguiente manera (1998: 10):

[...] it is evident that there is a tendency not to transfer original repetitions — not out of carelessness nor out of linguistic constrains

ints, but out of normative stylistic considerations, on the assumption that repetitions are not “elegant” and reflect a poor vocabulary;

En esta misma línea se enmarca el argumento de Venegas Lagüéns (2006: 144):

The chief reason for [the avoidance of repetition] is that simple lexical repetition has always been associated with informal, or even uneducated speech. [...] Translators, then, usually avoid repetitions for aesthetic reasons dictated by normative stylistics.

La idea fundamental es que, desde el conocimiento de que las repeticiones provocan rechazo entre los lectores de la lengua meta, el traductor da prioridad a la aceptabilidad por encima de la adecuación. En la misma línea, Abdulla (2001: 296) apunta al miedo del traductor a que su texto parezca monótono o extranjero. Pero si así sucede, si cunde el temor a que el texto meta suene a traducción, entonces cabe preguntarse, como hace Ali (2007: 20): «What are the criteria that produce a translation sounding like a translation? How does a translation, sounding like a translation, sound?». El propio autor sugiere que uno de esos criterios quizás sea la estricta observancia de «the linguistic rules of the source language, even at the expense of both the style and the linguistic integrity of the target language», pero, a continuación, reconoce que no es posible llegar a conclusiones válidas si no se define antes «cómo debería sonar una traducción» (íd.).

Acabamos de ver que Ben-Ari y Venegas Lagüéns aducen motivos de índole estilística para explicar por qué se evitan las repeticiones, un enfoque que parece contrastar con el de Ali, cuyo énfasis recae en las motivaciones lingüísticas. El autor defiende que las repeticiones deben reflejarse fielmente en el texto

meta, pero advierte que esta fidelidad puede socavar la fluidez de la traducción debido a las normas gramaticales de la lengua de destino y a la diferente sonoridad de ésta (2007: 25). Llega a afirmar Ali que una traducción literal de las repeticiones puede provocar una desviación del sentido y de la intención del original, en cuyo caso debe optarse por otro método (2007: 26). Abdulla, por su parte, habla de «linguistic and cultural constraints» (2001: 296).

Ben-Ari (1998: 3) no tiene ninguna duda de que los traductores son capaces de identificar las repeticiones y desentrañar su función en el texto (aunque, al final, se decanten por adaptar la obra a la lengua meta y las eviten). Menos confianza muestra Rodríguez Pazos: el autor ve plausible que los traductores no sean capaces de reconocer siempre el valor de la reiteración, pero tampoco descarta la posibilidad de que ciertas repeticiones pasen desapercibidas ante sus ojos.

Más arriba, he recogido el argumento esgrimido por Venegas Lagüéns —desde su condición de investigadora y profesora universitaria— para explicar por qué se evitan las repeticiones. ¿No resultaría, acaso, más esclarecedor aún saber por qué las evita ella misma? Como corresponsable de la traducción del *Ulysses* de James Joyce para Cátedra¹¹, la autora puede proporcionar, en efecto, un testimonio en primera persona. Venegas Lagüéns, tras confesar que uno de los aspectos de traducción que produjo más desencuentros con su colega fue el tratamiento de las repeticiones, explica así el motivo que los llevó a soslayar una parte de ellas (2006: 144):

The target in the transference of repetition was not always to force the equivalent lin-

¹¹ James Joyce: *Ulysses*, 4.ª ed. rev. y corr., Madrid: Cátedra, 2004, colección Letras universales, n.º 300.





guistic unit into the different contexts. This was sometimes impracticable and other times undesirable, especially if it disrupted the rhythm and musicality of the Spanish language.

[...]

I felt that to opt for elegant variation when translating *Ulysses* and to obviate the repetition was to ignore one of the chief devices that makes this novel innovative and experimental. However, being aware of the possible negative reaction of a Spanish audience to a text that might appear to simplify style by the use of repetition, we decided to keep the device only when the intention behind it was clear enough and its function therefore made manifest.

El argumento es recurrente: hay ocasiones en que resulta preferible no trasladar con fidelidad las repeticiones de un texto porque el lector puede concluir que la prosa refleja un estilo descuidado. Pero, ¿por qué las repeticiones tienen tan mala prensa? ¿Por qué suscitan semejante rechazo? Ben-Ari lo explica con suma claridad (1998: 3):

[...] it seems that avoiding repetitions has to do with a deep-rooted need to display richness of vocabulary, passed down by generations of normative stylistic do's and don'ts and extremely difficult to root out. In western civilizations richness of vocabulary is, supposedly, a mark of class and culture, of intelligence and rank, whereas meagerness of vocabulary has traditionally been associated with poverty of means, intellectual or otherwise.

De las palabras de Ben-Ari, se desprende la idea de que los traductores rehúyen las repeticiones porque, desde pequeños, desde la misma escuela, se les ha inculcado que debían evitarlas en sus propios escritos si aspiraban a ser apreciados como personas cultas, una norma

de estilo que se ha afianzado en la lengua con cada generación de profesores, con cada libro de texto, hasta nuestros días. La autora toma como ejemplo el francés, que muestra una «aversión especial y conocida» a la repetición no sólo de las mismas palabras, sino incluso de palabras con la misma raíz.

¿Y los manuales españoles? ¿Qué tratamiento dispensan a las repeticiones? Sin ningún afán de exhaustividad, veamos lo que opinan Gómez Torrego¹² y Cassany¹³, dos autores que gozan de cierto predicamento y difusión. El primero, dentro del capítulo «Cuestiones de estilo» y bajo el epígrafe «Pobreza léxica», señala que «Uno de los defectos de estilo más frecuente en la elaboración de redacciones es el de repetir las mismas palabras o expresiones, debido, sin duda, a un léxico limitado», y añade, varios párrafos después, que el uso de repeticiones es «clara muestra de pobreza léxica y de estilo poco elegante» (p. 369). Cassany, por su parte, dentro del capítulo 10 de su obra (titulado «Nueve reglas para escoger palabras»), y dentro, a su vez, de la primera norma (que reza «No repetir»), hace gala de una actitud aún más rotunda y categórica (p. 144):

La repetición reiterada de una palabra de significado pleno (nombre, verbo, adjetivo o adverbio) en un período breve provoca monotonía y aburrimiento. No importa que sea una palabra bonita, corta, básica (*es, tiene, punto...*) o la central de un tema; o que la causa de la repetición sea una anáfora, la especificidad del término usado o la dificultad de encontrar sinónimos. Los efectos perniciosos son los mismos y no se excusa de ningún

¹² Leonardo Gómez Torrego: *Hablar y escribir correctamente: gramática normativa del español actual*, 2 vols., Madrid: Arco libros, 2006, vol. I.

¹³ Daniel Cassany: *La cocina de la escritura*, Barcelona: Anagrama, 14.ª ed., 2007.

modo.

Poco importa que ninguno de los dos manuales se centre en la escritura literaria: lo fundamental es que contribuyen a cimentar la percepción negativa de la repetición.

Resulta natural hacerse, a estas alturas, la siguiente pregunta: si en las traducciones se evita la repetición porque se aplica la misma norma estilística que censura su uso en la escritura de textos originales, ¿cómo es posible que aparezcan repeticiones en dichos textos originales? El motivo, claro, es que unas lenguas tienen más tolerancia a las repeticiones que otras, como observa Mortara Garavelli (1991: 215):

Desde el punto de vista estilístico, la variatio aparece, en la normativa italiana y francesa, para «remediar» las repeticiones carentes de motivación retórica; no se preocupan de ello el inglés y el alemán, que no dudan en repetir las mismas expresiones en un texto, incluso a corta distancia, para prevenir la ambigüedad. El inglés, de hecho, manifiesta una marcada predilección por las estructuras reiterativas. Según Wandruszka (1975: 104), «la omnipresencia de la Biblia y del estilo bíblico en un país protestante fue sin duda un factor importante, aunque ciertamente no el único, en la creación y consolidación de esta tendencia».

Hasta aquí, la discusión ha girado en torno al soslayo de las repeticiones como universal de traducción y a las razones que explican este comportamiento por parte de los traductores. En las próximas líneas, se abordarán con brevedad dos últimos asuntos: en qué circunstancias deben traducirse «con fidelidad» las repeticiones y qué otros mecanismos existen para verterlas.

Abdulla afirma que la repetición puede abordarse de tres maneras (manteniéndola, optando por la variación o pasándola por alto) y

defiende que ha de tenerse en cuenta la función cambiante que desempeña en un contexto dado (2001: 291). Boase-Beier, por su parte, sostiene que, en algunos casos, traducir literalmente una repetición puede comprometer el sentido o la sonoridad del texto, por lo que el traductor debe buscar otros medios de verterla (1994: 404). Se refiere la autora a que, si bien la repetición ha de estar presente, no tiene que afectar necesariamente a los mismos elementos ni configurarse de la misma manera. Boase-Beier ilustra esta idea con la traducción de una aliteración (1994: 406): no sólo no tiene por qué repetirse el mismo sonido en el texto meta, sino que dicha aliteración podría transformarse, por ejemplo, en una repetición sintáctica.

En el fragmento citado más arriba, Venegas Lagüéns indicaba que habían mantenido las repeticiones de *Ulysses* sólo en aquellos casos en los que éstas tenían una función y una intención claras, pero más adelante advierte que, en algunas ocasiones, no pudo reconstruirse la iteración pura en el texto meta y se optó por un enfoque más flexible, en un intento de que la repetición no se perdiera por completo y el lector pudiera percibir cierto eco (2006: 145):

[...] when repetition in the source text involved semantic multiplicity and could not be adapted to the new target context, a practical alternative was to find a lexical item semantically or phonologically close to the original repetition.

Para ilustrar las palabras de la autora, tomaré un ejemplo citado por ella misma en el que Joyce aplica el verbo *to lap* a un gato y también a un personaje que bebe leche en un café de París (2006: 148-149). Traducir el verbo inglés por su equivalente directo, el infinitivo español *lamer*, es factible en el primer contexto, pero no en el segundo, en el que viene a significar «to con-





sume liquid greedily» (algo así como «degustar con fruición»), de modo que los traductores optaron aquí por el verbo *relamerse*.

Ben-Ari contempla cuatro procedimientos para evitar las repeticiones: la omisión, la sustitución parcial, la anunciación y la variación. El primero no requiere mayor explicación, y tampoco el segundo y el cuarto (que, además, no parecen diferenciarse demasiado, a tenor de la breve exposición). Más sugerente resulta la anunciación, en virtud de la cual el traductor parece «disculparse de manera indirecta» por la repetición (la expresión es de Toury [1991: 188]), declarando explícitamente la existencia de dicha repetición (véanse algunos ejemplos en el apartado 8).

Otro mecanismo curioso y paradójico detectado por Ben-Ari consiste en añadir repeticiones a un texto, lo que obedece, en su opinión, a «other normative considerations, like the wish to embellish or amplify the text» (1998: 10).

LA REPETICIÓN EN LA PROSA DE OSCAR WILDE

En el capítulo de su tesis doctoral sobre los cuentos de Oscar Wilde dedicado al análisis del estilo, Sanz Casares aborda las figuras de dicción como una de las cuestiones centrales y destaca la importancia de las repeticiones en la prosa del escritor (1997: 427):

El primer recurso que se percibe al leer los cuentos es la repetición de estructuras en todos los niveles gramaticales: fonemas, morfemas, palabras, frases, oraciones e incluso párrafos de dos o más líneas.

Para Sanz Casares, estas repeticiones constituyen el principal instrumento del que se

sirve Wilde para elaborar la prosa poética que impregna sus relatos¹⁴ (1990: 94). Sin repeticiones, por tanto, no hay prosa poética; y sin prosa poética, no hay Wilde, pues su estilo se diluye. Asimismo, a juicio de la autora, el uso de figuras de repetición (fundamentalmente del polisíndeton) se aúna con el empleo de arcaísmos para tejer una prosa que recuerda al estilo bíblico (1997: 445).

Sanz Casares hace hincapié en el hecho de que Wilde no emplea las repeticiones de forma aislada, sino en combinación estrecha con otras figuras de dicción, sobre todo con aquellas que se basan en la alteración del orden sintáctico, tales como el quiasmo o el hipérbaton. Esta fusión «crea a menudo secuencias rítmicas magistrales, bastante equilibradas, y cual si fuera verso, por la cadencia casi regular de su ritmo» (1997: 444).

Decía la autora que el elemento repetido abarca desde la unidad mínima, el fonema, hasta fragmentos de una extensión superior a la oración. Entre dos apariciones distintas del mismo elemento, pueden mediar varias frases, o incluso todo un pasaje, y es en tales casos cuando cabe hablar de dos conceptos bellos y sugestivos a los que alude la autora, *recurrencia* y *retorno*, a propósito de los cuales, señala lo siguiente (1997: 506):

[...] como afirmó Gili Gaya, «Revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos [...] puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies y los acentos fijos». Toda repetición engendra un movimiento interno de retroceso por la aparición anterior del elemento que se repite al tiempo que se insiste

¹⁴ Sanz Casares identifica en la prosa de Wilde cuatro patrones rítmicos (el acentual, el silábico, el lingüístico y el de pensamiento) y señala que todos ellos se articulan en torno a las repeticiones, de ahí que éstas configuren, por tanto, el ritmo de la prosa (1997: 496-506).

en el contenido.

Ambos fenómenos son observables en varios puntos del relato: por ejemplo, cuando el ruiseñor solicita una rosa roja a los tres rosales. Indica Sanz Casares (1990: 95) que «el número tres es clave en los cuentos maravillosos como género», de ahí que haya «muchas palabras y frases enteras repetidas tres veces». En «The nightingale and the rose», el ruiseñor, a la manera de los cuentos tradicionales, se enfrenta a una prueba, consistente en encontrar un rosal que pueda brindarle una rosa roja; y como en los cuentos tradicionales, fracasa dos veces y no es sino a la tercera que su perseverancia le hace merecedor de un justo premio. La autora considera éste el cuento más poético de Wilde, un lirismo que tiene su raíz en la abundancia de recurrencias (1997: 506).

La autora, refiriéndose en conjunto a las figuras de repetición y de alteración del orden sintáctico (que, como se ha indicado, se hallan estrechamente ligadas), reconoce en ellas las siguientes funciones (1997: 445-446):

a) Emocionalmente, son un medio de alcanzar un efecto que en general para Wilde es sosegante, armónico, de acuerdo con su afirmación «The repetition of pattern gives us rest».

b) Simbólicamente, son un instrumento de su simbolismo al resaltar la palabra o parte más significativa de una expresión.

c) Estilísticamente, actúan como un regulador rítmico al cortar el flujo del pensamiento en diferentes unidades rítmicas. Acortando o alargando estas unidades se regula el ritmo y la intensidad del habla según la propia voluntad.

d) Por último, son un medio hacia la dinámica de la forma del lenguaje y su efecto principal es la amplificación, o extensión

de una idea para darla [sic] más énfasis, lo que favorece una dicción retórica, es decir, la formulación de un lenguaje bello como fin último¹⁵.



183

En Wilde, de manera aún más patente por su adscripción al simbolismo y al esteticismo, fondo y forma confluyen en una sola realidad, de modo que, a priori, nada sobra ni es mera decoración gratuita. La corriente esteticista propugnaba un culto a la belleza, que daba paso a un culto a la palabra. Por tanto, si cada palabra es autónoma, si cada palabra tiene valor en sí misma, ¿no tendrá el traductor acaso que dar cuenta de cada una, sin importarle las repeticiones, o más bien al contrario, prestando especial atención a ellas, pues responden a una motivación concreta y persiguen un efecto determinado?

LA TRADUCCIÓN DE LA REPETICIÓN EN 'THE NIGHTINGALE AND THE ROSE'

A continuación, paso a exponer los resultados de un estudio comparativo de 13 traducciones del cuento de Wilde. Este análisis tenía un triple objetivo: en primer lugar, examinar las figuras retóricas empleadas por el autor y determinar sus valores y funciones; en segundo lugar, dilucidar si las repeticiones se habían evitado en un número marginal de casos o si, en virtud del mencionado universal de traducción, afectaban a un porcentaje representativo; y, en tercer lugar, averiguar qué estrategias habían seguido los traductores a la hora de soslayarlas.

Una vez aclarado que el presente análisis, descartando el polisíndeton y los recursos fónicos, se circunscribe a los mecanismos léxicos y

¹⁵ En su clasificación, la autora incide en las funciones enfática y expresiva y parece no reparar en el valor cohesivo.



TABLA 2

<i>Modalidad*</i>	<i>Segmento</i>
anadiplosis o reduplicación	She passed through the grove like a shadow, and like a shadow she sailed across the garden.
anáfora	If I bring her a red rose she will dance with me till dawn. If I bring her a red rose , I shall hold her in my arms [...]
epanadiplosis o inclusión	' Be happy ,' cried the Nightingale, ' be happy ;
epanalepsis o geminación	[...] the great fans of coral that wave and wave in the ocean-cavern.
figura etimológica	' Sing me one last song ,' [...] So the Nightingale sang to the Oak-tree [...] When she had finished her song [...]
repetición libre	But the thorn had not yet reached her heart , so the rose's heart remained white, for only a Nightingale's heart's-blood can crimson the heart of a rose.

* Recurro a este término debido a que la repetición libre no es una figura retórica clásica.

TABLA 3

<i>Segmento</i>	<i>Función</i>
[...] and to watch the Sun in his chariot of gold, and the Moon in her chariot of pearl.	Este segmento constituye un magnífico ejemplo ilustrativo del efecto «sosegante» y «armónico» del que hablaba Sanz Casares en el apartado anterior.
And the marvellous rose became crimson, like the rose of the eastern sky. Crimson was the girdle of petals, and crimson as a ruby was the heart.	La repetición tiene un valor simbólico, al hacer énfasis en el color carmesí, concepto clave en el cuento, que representa, a la vez, vida y muerte.
As the shadow of a rose in a mirror of silver, as the shadow of a rose in a water-pool, so was the rose that blossomed on the topmost spray of the Tree.	Retomando a Sanz Casares, la reiteración regula «el flujo del pensamiento en diferentes unidades rítmicas».
[...] and my love will dance to the sound of the harp and the violin. She will dance so lightly that [...] But with me she will not dance [...]	Wilde repite tres veces el verbo to dance por razones de énfasis: el estudiante no puede dejar de pensar en otra cosa.
She passed through the grove like a shadow, and like a shadow she sailed across the garden.[...] She swept over the garden like a shadow, and like a shadow she sailed through the grove.	Al tratarse de un incidente repetido, la reiteración tiene como objetivo principal crear cohesión en el texto, proporcionarle unidad.

TABLA 4

	<i>Edición</i>	<i>Tipo de colección</i>	<i>n.º de segmentos</i>	<i>Porcentaje</i>
1	Lual	infantil / juvenil	23	54,76%
2	Susaeta	infantil / juvenil	23	54,76%
3	Vicens-Vives	infantil / juvenil	19	45,24%
4	Aguilar	general / de clásicos	17	40,48%
5	Olañeta	infantil / juvenil	15	35,71%
6	Juventud	infantil / juvenil	14	33,33%
7	Mestas	general / de clásicos	14	33,33%
8	Valdemar	general / de clásicos	13	30,95%
9	Anaya	infantil / juvenil	11	26,19%
10	Espasa-Calpe	general / de clásicos	10	23,81%
11	Gaviota	infantil / juvenil	10	23,81%
12	Siruela	general / de clásicos	10	23,81%
13	edaf	general / de clásicos	9	21,43%
	Media		14,46	34,43%



morfosintácticos¹⁶, véase la tabla 2, que sintetiza y ejemplifica las modalidades de repetición halladas en el cuento:

En la tabla 3 las funciones principales desempeñadas por las repeticiones.

En el texto de Wilde, se aislaron 42 segmentos en los que se logró identificar algún tipo de pauta repetitiva. La tabla 4 refleja en cuántos de estos casos se subvierte la reiteración en cada una de las traducciones:

Puesto que, de media, se quebranta la estructura repetitiva del inglés en el 34,43% de los segmentos (más de un tercio del total), parece lógico concluir que no se trata de un hecho anecdótico, de un fenómeno episódico, sino de una estrategia de traducción puesta en práctica con

asiduidad. Como muestran los datos, el porcentaje oscila entre el 54,76% de Lual y Susaeta y el 21,43% de EDAF: es decir, que la edición más respetuosa lo es en menos de un 80% de los segmentos, mientras que las ediciones más infieles lo son en más de la mitad de los casos.

Por lo que se refiere a los procedimientos utilizados para evitar las repeticiones, cabe destacar los siguientes:

TABLA 5

<i>Edición</i>	<i>Inglés</i>	<i>Español</i>
Espasa-Calpe	to dance	danzar / bailar
Anaya	to understand	entender/comprender

TABLA 6

<i>Edición</i>	<i>Inglés</i>	<i>Español</i>
Lual	true lover	auténtico enamorado / verdadero amante

¹⁶ Esta decisión se ampara en la falta de consenso entre los expertos de cara a establecer si en ambos casos se puede hablar de procedimientos de repetición.

TABLA 7

Edición	Inglés	Español
Gaviota	and soared into the air	y alzó el vuelo / y se elevó por los aires

TABLA 8

Edición	Inglés	Español
Lual	Sweet is the scent of the hawthorn, and sweet are the bluebells that hide in the valley [...]	Grato es el aroma del espino y dulces son las campanillas azules que se ocultan en el valle [...]

TABLA 9

Edición	Inglés	Español
Juventud	to cry	pedir / gritar / rogar

TABLA 10

Edición	Inglés	Español
Aguilar	its head	la cabeza / su cabeza

TABLA 11

Edición	Inglés	Español
Olañeta	perhaps	quizás / quizá

TABLA 12

Edición	Inglés	Español
Siruela	'Give me a red rose,' she cried, 'and I will sing you my sweetest song.' [...] 'Give me a red rose,' she cried, 'and I will sing you my sweetest song.' [...] 'Give me a red rose,' she cried, 'and I will sing you my sweetest song.'	—Dame una rosa roja —gritó—. Y te cantaré mi canción más dulce. [...] —Dame una rosa roja —gritó—, y te cantaré mi canción más dulce. [...] —Dame una rosa roja —gritó—, y te cantaré mi canción más dulce.

ALTERNANCIA. El uso de sinónimos, una de sus principales manifestaciones, es una constante por parte de los traductores (tabla 5).

La sinonimia puede afectar a todo el sintagma (tabla 6).

E incluso a toda la proposición (tabla 7).

En algún caso, más que de sinónimos, cabe hablar de cuasi sinónimos, aunque resulta difícil precisar hasta dónde se puede estirar el concepto. Piénsese, por ejemplo, si pueden considerarse cuasi sinónimas las dos traducciones del adjetivo *sweet*, en este contexto en particular, en el que se refiere al aroma del espino y a las campanillas (tabla 8).

Menos dudas arroja el siguiente ejemplo, pues no parece razonable catalogar de cuasi sinónimos los verbos declarativos *pedir*, *gritar* y *rogar*, cuya alternancia modifica la interpretación que el lector hace con respecto a la actitud del personaje (en realidad, este caso podría englobarse dentro del procedimiento de sustitución) (tabla 9).

La alternancia, no obstante, no tiene por qué implicar sinonimia, un hecho que se pone de manifiesto en este ejemplo (tabla 10).

Las variantes también pueden ser de tipo ortográfico, como se advierte aquí (tabla 11).

En estos dos últimos casos (*head* y *perhaps*), es evidente que la alternancia no cumple propósito alguno, pues no alivia la hipotética pesadez de la reiteración, y sólo cabe achacarla al descuido o capricho del traductor.

Asimismo, la alternancia puede llegar a afectar a los signos de puntuación (y por tanto, al ritmo del párrafo), como vemos en la coma situada justo después del verbo declarativo (tabla 12).

SUSTITUCIÓN. El elemento repetido se reemplaza por una palabra (o secuencia de palabras) con la que no guarda relación de sinonimia (tabla 13).

TABLA 13

Edición	Inglés	Español
Juventud	[...] and to watch the Sun in his chariot of gold, and the Moon in her chariot of pearl.	[...] y contemplar el Sol en su carro de oro y la Luna en el suyo de perlas.
Vicens-Vives	Sing me one last song , [...] So the Nightingale sang [...] When she had finished her song [...]	— Cántame una última canción [...] De manera que el ruiseñor cantó para la encina [...] Cuando el ruiseñor terminó [...]

TABLA 14

Edición	Inglés	Español
Siruela	Suddenly she spread her brown wings for flight, and soared into the air. [...] So she spread her brown wings for flight, and soared into the air.	De pronto, desplegó sus alas paradas y se remontó en el aire. [...] Y desplegando sus alas pardas se remontó en el aire.
Siruela	The white Moon heard it, and she forgot the dawn, and lingered on in the sky. The red rose heard it, and it trembled all over with ecstasy [...]	La blanca luna, oyéndola, olvidó el alba y se demoró en el horizonte. La rosa roja, al oírla, tembló toda de éxtasis [...]

TABLA 15

Edición	Inglés	Español
Anaya	[...] the great fans of coral that wave and wave in the ocean-cavern.	[...] los grandes abanicos de coral que ondean sin cesar en las profundidades del océano.
Espasa-Calpe	[...] louder and louder grew her song.	[...] y su canto se hizo cada vez más sonoro [...]

TABLA 16

Edición	Inglés	Español
Vicens-Vives	'My roses are white ,' it answered; 'as white as the foam of the sea, and whiter than [...]	—Mis rosas son blancas: blancas como la espuma del mar y más que [...]
Juventud	[...] the great fans of coral that wave and wave in the ocean-cavern.	[...] los grandes abanicos de coral que se mecen en las cavernas del océano.

TABLA 17

Edición	Inglés	Español
Lual	As the shadow of a rose in a mirror of silver, as the shadow of a rose in a water-pool, so was the rose that blossomed on the topmost spray of the Tree.	Como el reflejo de una rosa en un espejo de nácar o en un remanso de agua cristalina, así era la rosa que floreció en la rama más alta del Rosal.

TABLA 18

Edición	Inglés	Español
Gaviota	[...] for Love is wiser than Philosophy, though she is wise , and mightier than Power, though he is mighty .	[...] pues el amor es más sabio que la filosofía y más poderoso que el poder.

CAMBIOS MORFOSINTÁCTICOS. En los siguientes ejemplos, se altera la sintaxis de la oración, de manera que ciertas proposiciones coordinadas se transforman en subordinadas (tabla 14).

COMPENSACIÓN. La idea de repetición se vierte por otros medios (tabla 15).

OMISIÓN (tabla 16).

SUPRESIÓN. La tijera no afecta, como en el procedimiento anterior, a una sola palabra (que, con frecuencia, se sobreentiende), sino a





TABLA 19

Edición	Inglés	Español
Susaeta	If I bring her a red rose she will dance with me till dawn. If I bring her a red rose, I shall hold her in my arms [...]	Si le llevo una rosa roja, bailará conmigo hasta el amanecer.

TABLA 20

Edición	Inglés	Español
Juventud	'Here at last is a true lover,' said the Nightingale. [...] 'Here indeed is the true lover,' said the Nightingale.	—He aquí por fin un verdadero enamorado — dijo el ruiseñor—. [...] —He aquí el verdadero enamorado — repitió el ruiseñor—.
Mestas	Flame-coloured are his wings, and coloured like flame is his body.	Sus alas son del color de las llamas, y del color de las llamas es también su cuerpo.
EDAF	But the Tree cried to the Nightingale to press closer against the thorn. [...] And the Tree cried to the Nightingale to press closer against the thorn.	Pero el rosal le dijo al ruiseñor que se apretara más contra la espina. [...] Y el rosal volvió a decirle al ruiseñor que se apretara más contra la espina.

secuencias de palabras, que pueden corresponder a un miembro completo de una estructura repetitiva o a una parte de él. En el siguiente ejemplo, se suprime un sintagma (tabla 17).

Por su parte, en el segmento que figura a continuación, se elimina una proposición entera en cada miembro (tabla 18).

Y en el siguiente caso, se suprime el segundo miembro (tabla 19).

ANUNCIACIÓN O DISCULPA INDIRECTA. En los siguientes ejemplos, el verbo *repetir*, el

TABLA 21

Edición	Inglés	Español
Vicens-Vives	All that I ask of you in return is that you will be a true lover, for Love is wiser than Philosophy, though she is wise, and mightier than Power , though he is mighty .	Lo único que te pido a cambio es que ames de verdad, porque el amor es más sabio que la filosofía, aunque ella sea sabia, y más poderoso que el poder , aunque sea poderoso .
Mestas	' Sing me one last song ,' [...] So the Nightingale sang to the Oak-tree [...] When she had finished her song [...]	— Cántame una última canción [...] Entonces el Ruiseñor le cantó una canción a la encina [...] [...] Cuando hubo terminado su canción [...]

adverbio *también* y la perífrasis *volver a* + infinitivo reflejan la voluntad de recalcar la existencia de una repetición (tabla 20).

ADICIÓN DE REPETICIONES. En el primer segmento, la traducción de *power* crea una figura etimológica, mientras que, en el segundo, la traducción de la forma verbal *sang* refuerza la figura etimológica ya presente (tabla 21).

CONCLUSIONES

A pesar de que las repeticiones, como forjadoras no sólo de ritmo y musicalidad, sino también de énfasis y emoción, constituyen un fenómeno retórico-estilístico de una enorme riqueza expresiva, los traductores muestran tal tendencia a evitarlas, que autores como Laviosa consideran esta práctica un universal de traducción. El análisis de las traducciones de «The nightingale and the rose» confirma este hecho, al poner de manifiesto que en el 34,43% de los casos identificados se neutraliza la repetición

mediante mecanismos como la alternancia, la sustitución o la compensación. En la mayoría de los segmentos, mantener la repetición no compromete la estructura morfosintáctica del español, de modo que la pérdida de la repetición no puede obedecer a razones lingüísticas, sino fundamentalmente estilísticas. Como ya se ha señalado, el español muestra una menor tolerancia a las repeticiones que el inglés, de modo que el traductor, persiguiendo la aceptabilidad y ateniéndose a las convenciones textuales de nuestra lengua, procura reducir la densidad de estructuras repetitivas de la obra. El traductor, consciente de que una presencia excesiva de reiteraciones puede provocar el rechazo de los lectores (a quienes la prosa puede resultar monótona, o la expresión, pueril y redundante), se rige por el principio de añadir variedad léxica y morfosintáctica al texto, de «embellecerlo»: al fin y al cabo, y en resumidas cuentas, de corregir al autor, en un afán innecesario por «salvaguardar» su buen nombre. Asimismo, por medio de la omisión y la supresión de repeticiones, el traductor pretende facilitar la fluidez narrativa de la prosa. Las siete supresiones de Susaeta, el máximo exponente de esta tendencia, aligeran el texto, pero convierten inevitablemente la traducción en una edición amputada.

En la línea de Rodríguez Pazos, y en contra de la opinión de Ben-Ari, no se puede descartar la posibilidad de que el traductor, en ocasiones, no sea capaz de identificar la estructura repetitiva, sobre todo en casos cuyos miembros están separados por un pasaje de notable extensión. En cierto segmento de EDAF y Gaviota, los dos miembros difieren en tal medida, que como explicación más plausible no cabe sino colegir que el traductor, en lugar de recuperar la oración que ya había vertido y limitarse a copiarla, la ha traducido de nuevo, desde cero.

En cualquier caso, el traductor que se enfrenta

a la traducción de las repeticiones debe, siguiendo los postulados de autores como Abdulla y Venegas Lagüéns —que suscribo plenamente—, desentrañar el valor textual de las repeticiones como paso previo indispensable para determinar, basculando entre la adecuación y la aceptabilidad, si es preferible preservarlas o neutralizarlas. Y, ciñéndonos a la obra de Wilde, es necesario tener bien presente la adscripción por parte del autor al esteticismo, que conlleva el culto a la palabra y la fusión entre forma y contenido.

Apoyándonos en el doble estatus de los cuentos de Wilde, podemos clasificar las traducciones en dos grupos: aquellas que pertenecen a colecciones infantiles y juveniles y aquellas que corresponden a colecciones generales y de clásicos. Partiendo de esta división, cabe preguntarse si el perfil del destinatario influye, y en qué medida, en la actitud del traductor. De los datos del estudio (véase la tabla 3 del apartado 7), se desprende que, en el primer grupo, se evita la reiteración, de media, en el 39,12% de los segmentos, mientras que, en el segundo, la cifra desciende al 28,97%, lo que supone una diferencia del 10,15%. Si bien los datos pueden no resultar concluyentes, cabe plantear el siguiente argumento con el fin de explicar esta disparidad en los porcentajes: en las ediciones destinadas a un público más joven, existe una tendencia más marcada a soslayar las repeticiones, debido a que el traductor se inclina más por la aceptabilidad y observa con más celo las convenciones textuales del español, lengua que opone una resistencia más firme que el inglés a la repetición (la prioridad, por tanto, es que el texto resulte fluido, aun a costa de cometer omisiones); en las ediciones enfocadas a un público adulto, por el contrario, el traductor muestra una mayor predisposición a la adecuación, a la fidelidad al original, y, desde este enfoque, es más escrupuloso en el respeto a las estructuras repetitivas, concebidas como un rasgo distintivo de la prosa del autor.





RECIBIDO EN NOVIEMBRE DE 2010

ACEPTADO EN ENERO DE 2011

VERSIÓN FINAL DE FEBRERO DE 2010

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias

- WILDE, OSCAR (1994). «The nightingale and the rose», en *Complete short fiction*, Londres: Penguin, Penguin Classics, pp. 12-18.
- WILDE, OSCAR (1975). «El ruiseñor y la rosa», en *Obras completas*, recop., trad., pref. y notas de Julio Gómez de la Serna, 12.^a ed., 3.^a reimp., Madrid: Aguilar, colección Obras eternas, pp. 317-321.
- (1983). «El ruiseñor y la rosa», en *Novelas y cuentos; Teatro; Poemas en prosa; Ensayos; Cartas y otros escritos*, trad. de Alfonso Sastre y José Sastre, pról. de Alfonso Sastre, ilustr. de Serny, Madrid: EDAF, pp. 424-429.
- (1987). «El ruiseñor y la rosa», en *El crimen de Lord Arthur Savile*, trad. de F. Humanes y R. Baeza, 2.^a ed. corr., Madrid: Siruela, colección La Biblioteca de Babel, pp. 143-152.
- (1992). «El ruiseñor y la rosa», en *El príncipe feliz y otros cuentos; Una casa de granadas*, trad. de Flora Casas, introd. y apénd. de Juan Tébar, ilustr. de Walter Crane, Jacomb Hodgkiss *et al.*, 1.^a ed., Madrid: Anaya, colección Tus libros, n.º 119, pp. 27-34.
- (1996). «El ruiseñor y la rosa», en *Cuentos completos*, trad. de Catalina Montes, introd. de Luis Antonio de Villena, 6.^a ed., Madrid: Espasa-Calpe, colección Austral, n.º 60, pp. 41-48.
- (2001). «El ruiseñor y la rosa», en *El fantasma de Canterville y otras narraciones*, trad. de Rosa S. de Naveira, 7.^a ed., Barcelona: Juventud, colección Libros de Bolsillo "Z", pp. 176-184.
- (2003). «El ruiseñor y la rosa», en *El crimen de lord Arthur Savile y otros cuentos*, trad. de J. Pérez Martín, 4.^a ed., Madrid: Mestas, colección Clásicos Universales, pp. 114-120.
- (2003). «El ruiseñor y la rosa», en *El príncipe feliz y otros cuentos*, trad. de Jerónimo Sarto, ilustr. de Carmen Sáez, 1.^a ed., Madrid: Susaeta, pp. 61-78.
- (2004). «El ruiseñor y la rosa», en *El ruiseñor y la*

rosa y otros cuentos de hadas, trad. y pról. de Carmen Bravo-Villasante, 4.^a ed., Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, colección Biblioteca de cuentos maravillosos, n.º 17, pp. 27-39.

- (2005). «El ruiseñor y la rosa», en *El príncipe feliz y otros cuentos*, trad. de Úrsula R. Hesles, ilustr. de V. Moreno López, 1.^a ed., Madrid: Gaviota, colección Trébol oro, serie Cuentos escogidos, pp. 33-46.
- (2007). «El ruiseñor y la rosa», en *Cuentos completos*, trad. y notas de Mauro Armiño, 1.^a ed., Madrid: Valdemar, colección Letras clásicas, n.º 9, pp. 131-138.
- (2008). «El ruiseñor y la rosa», en *El gigante egoísta y otros cuentos*, trad. de Julio-César Santoyo, ilustr. de P. J. Lynch, notas y activ. de Gabriel Casas, 1.^a ed., 14.^a reimp., Barcelona: Vicens-Vives, colección Cucaña, pp. 74-85.
- (2009). «El ruiseñor y la rosa», en *Cuentos escogidos*, trad. de Juan José Arranz, ilustr. de Beatriz Barbero-Gil, 1.^a ed., Madrid: Lual, colección Clásicos ilustrados, pp. 137-147.

Fuentes secundarias

- ABDULLA, A. K. (2001). «Rhetorical repetition in literary translation», en *Babel*, Amsterdam: John Benjamins, vol. 47, n.º 4, pp. 289-303.
- ALI, AHMED ABDEL-FATTAH M. (2007). «Word repetition in the Qur'an – translating form or meaning?», en *Languages & Translation*, Riad: King Saud University, vol. 19, n.º 1, pp. 17-35 [en línea]. <<http://digital.library.ksu.edu.sa/V43M35IR2704.PDF>>. [Última consulta: septiembre de 2009.]
- AZAUSTRE, ANTONIO y JUAN CASAS (1997). *Manual de retórica española*, Barcelona: Ariel.
- BARTLETT, NEIL (1994). *The uses of monotony: repetition in the language of Oscar Wilde, Jean Genet, Edmund White and Juan Goytisolo*, Londres: Birkbeck College.
- BEN-ARI, NITSA (1998). «The ambivalent case of repetitions in literary translation. Avoiding repetitions: a "universal" of translation?», en *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 43, n.º 1, pp. 68-78 [en línea]. <<http://www.erudit.org/revue/meta/1998/v43/n1/002054ar.pdf>>. [Última consulta: noviembre de 2009.]

- BOASE-BEIER, Jean (1994). «Translating repetition», en *Journal of European Studies*, Chalfont St. Giles (Reino Unido): Alpha Academic, vol. 24, n.º 4, pp. 403-409 [en línea]. <<http://pao.chadwyck.co.uk/PDF/1259506910979.PDF>>. [Última consulta: noviembre de 2009.]
- HALLIDAY, M. A. K. y Ruqaiya HASAN (1990). *Cohesion in English*, 1.ª ed., 10.ª reimp., Londres: Longman.
- JÄÄSKELÄINEN, Riitta (2004). The fate of “The Families of Medellín”: Tampering with a potential translation universal in the translation class, en *Translation universals: do they exist?* (eds. Anna Mauranen y Pekka Kujamäki), Amsterdam: John Benjamins, pp. 205-214.
- LAVIOSA-BRAITHWAITE, Sara (2005). «Universals of translation», en *Routledge encyclopedia of translation studies*, ed. de Mona Baker, Londres: Routledge [versión electrónica].
- LEECH, Geoffrey N. (1991). *A linguistic guide to English poetry*, 1.ª ed., 15.ª reimp., Londres: Longman.
- y Michael H. SHORT (1981). *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*, Londres: Longman.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1991). *Manual de retórica*, trad. de M.ª José Vega, Madrid: Cátedra.
- PUJANTE, David (2003). *Manual de retórica*, Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ PAZOS, Gabriel (2004). «Not so true, not so simple: the Spanish translations of *The sun also rises*», en *The Hemingway Review*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, vol. 23, n.º 2, pp. 47-65 [en línea]. <http://o-muse.jhu.edu/jabega.uma.es/journals/hemingway_review/v023/23.2pazos.PDF>. [Última consulta: 21 de agosto de 2009.]
- SANZ CASARES, María Concepción (1990). «Aspectos relevantes para la traducción de los cuentos de Oscar Wilde» (ponencia del IV Simposio Nacional sobre Traducción Literaria y Científico-técnica, organizado por el seminario de Filología Inglesa y Didáctica del Inglés de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura y celebrado en Cáceres del 18 al 19 de mayo 1990) [copia electrónica en formato Word facilitada por la autora].
- (1992). *Los cuentos de Oscar Wilde como un medio de autoexpresión artística*, Valladolid: Universidad, 1997 [microforma]. [Tesis defendida en 1992.]
- TOURY, Gideon (1991). «What are descriptive studies into translation likely to yield apart from isolated descriptions?», en *Translation Studies: the state of the art. Proceedings of the First James S Holmes Symposium on Translation Studies*, ed. de Kitty M. van Leuven-Zwart y Ton Naaijken, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 179-192.
- VENEGAS LAGÜENS, María Luisa (2006). «Translating Repetitions in Ulysses», en *The scallop of Saint James, an old pilgrim's board: reading Joyce from the peripheries = leyendo a Joyce desde las periferias*, coord. de Manuela Susana Domínguez Pena, Margarita Estévez Saá y Anne MacCarthy, Weston (Estados Unidos): Netbiblo, pp. 141-152.

