

La asociación como recurso implicativo en los textos literarios

Rosario García López

Universidad de La Palmas de gran Canaria

La función emotiva de los textos literarios requiere un profundo esfuerzo interpretativo por parte del traductor para acceder a la intención del autor que, en mayor o menor grado de implicidad, se entreteje siempre en el idiolecto de sus explicaturas.

El carácter implicativo de este tipo de textos responde a una doble circunstancia. En primer lugar, el autor, durante el proceso de producción de la obra literaria, conlleva todo un universo de experiencias que de manera *inconsciente* va a determinar su creación (ver U. Eco 1992: III.1.3, 4, 5). Se trata del entorno exterior e interior en el que su quehacer vital se ha desarrollado y se desarrolla en ese momento, y que ha permitido, por ejemplo, que León Tolstoi cree a Ana Karenina, Flaubert a Emma Bovary o Proust a Swann, con las características especiales que definen a cada uno de estos personajes y que no podrían ser de otra manera.

Pero cuando Tolstoi dice “Ana Karenina soy yo”, implícitamente está confesando la transmisión *consciente* de su intención principal, que en su novela está implícita, y que reviste de una serie de recursos estilísticos cuyo objetivo es el de crear las condiciones emotivas idóneas para que el lector llegue a la empatía con esa intención suya, condición indispensable, como indica Françoise Wuilmart, si el lector es a la vez el traductor (1994: 165-178).

La implicidad es pues el recurso a través del cual el autor espera que se establezca la complicitad necesaria entre él y sus lectores. Así ocurre con los textos de Marguerite Duras en general y en *Moderato Cantabile* en particular. En esta novela, carente de todo tipo de acción en el sentido de la novela tradicional, la coherencia textual se establece precisamente a través de sus implicaturas de todo tipo, que van desde las léxicas a las textuales pasando por las trópicas, fónicas, sintácticas, rítmicas o narrativas.

Dentro de este abanico de recursos implicativos que encontramos en el idiolecto de la autora, merecen una especial atención las asociaciones implicativas de muy distinta índole. Veremos, en primer lugar, algunos ejemplos de asociatividad trópica, que denominamos así en función de los elementos textuales que la originan.

Explicaremos brevemente lo que entendemos por tropo en relación con una obra literaria. Partiendo principalmente de los trabajos de C.

Kerbrat-Occherioni (1986: 3), U. Eco (1988) y N. Arutiunova (1992) sobre los tropos y filosofía del lenguaje, consideramos como trópica la situación textual en la que un contenido, registrado en su nivel ético o profundo, ocupa el vacío dejado por el contenido de su nivel émico o explicatura, de manera que lo que era una información derivada o implícita y secundaria (en relación a la literal o primaria) adquiere el valor de información denotada y principal. Se produce, por lo tanto, un fenómeno de sustitución de un valor (el literal) por otro (el derivado) que pasa a ser principal. Interpretaremos trópicamente un texto cuando, tomado al pie de la letra, resulte semántica o situacionalmente inaceptable o vulnera la norma de la importancia.

Desde esta perspectiva, en la novela antes mencionada encontramos varios tropos entre los que en repetidas ocasiones la autora establece una asociación tendente, precisamente, a acentuar su fuerza implicativa. Así ocurre con el personaje trópico *l'enfant*, cuyo valor implicado es la posibilidad y la libertad. Este personaje aparece con frecuencia asociado al universo exterior en una especie de fusión cósmica que lo identifica con el cielo y con el mar, que adquieren en esta novela el valor trópico de los espacios para la libertad, ambos transformados por la luz, tropo que a través de las variaciones de su intensidad va marcando los distintos grados de “posibilidad de la posibilidad”, en íntima relación con el tiempo que a la vez que la permite es el contingente de dicha posibilidad.

Por eso este personaje siempre está situado *dehors*, asociado a los espacios sin barreras, *immobilisé* ante el espectáculo de la aventura y el movimiento, que constituyen los barcos que entran y salen del puerto. Así, a veces hasta *d'une façon brutale* (23), se lanza *vers la porte* (20), hacia el exterior; una y otra vez *....il se dirigea vers le soleil de la porte* (18). Es hacia los espacios libres adonde va y de donde viene: *L'enfant surgit de dehors...*, leemos en la pág. 20.

Esta encarnación de la libertad hace que, en la novela, el personaje se asocie también con otro tipo de “inmovilidad”, la anímica, siempre que se ve forzado a permanecer en los espacios-prisión, tales como la casa de su profesora de piano o en la suya propia, en cuyo interior, cuando se le nombra, siempre está dormido: *Si. Derrière une porte, mon enfant dort* (35), contesta la protagonista, madre de *l'enfant*, a Chauvin, personaje masculino de la novela, cuando éste le asegura a propósito de su casa: *Rien ne s'y passe, rien, la nuit* (34). También *il dort* en el capítulo VII, mientras en la casa de sus padres tiene lugar una típica cena burguesa, que marcará la derrota moral definitiva de su madre, Anne Desbaresdes.

Durante las lecciones de piano, la asociación del personaje del niño con la luz y el mar (tropos de la libertad que se expresan mediante su transformación

en el primer caso y su sonido en el segundo), se manifiesta principalmente como el contrapunto de apoyo o solidaridad con *l'enfant*, que se ve sometido al tormento que para él resultan aquellas clases de piano. Así, con frecuencia, ante su silencio por el que se niega a seguir el juego de la profesora a la que de esta manera reta, encontramos frases como: *...le bruit de la mer entra par la fenêtre ouverte* (8); *...Le rose de la journée finissante colora le ciel tout entier...* (9); *...le bruit de la mer s'éleva, sans bornes, dans le silence de l'enfant...* Y cuando el valor derivado del personaje (la libertad, la posibilidad) queda patente tras su respuesta (*je ne sais pas*) acerca del ritmo de vida y costumbres que la sociedad exige (implicaciones contenidas en la expresión musical *moderato cantabile*, título de la novela), la naturaleza entera parece, por asociación contextual, fundirse con él: *Les couleurs du couchant devinrent tout à coup si glorieuses que la blondeur de cet enfant s'en trouva modifiée* (9). Esa misma asociación con implicaciones de fusión de tropos complementarios aparece en un momento en el que su madre, Anne Desbaresdes, le manifiesta la sensación de irrealidad que a veces le produce su existencia. Entonces sigue así el texto: *L'enfant leva la tête et bâilla face à elle. L'intérieur de sa bouche s'emplit de la dernière lueur du couchant...* (25).

En ocasiones mar y cielo, verdaderos actantes semióticos (Courtés 1976: 18, prefacio de Greimas), se conjugan con el personaje en asociación implicativa de reto. Así, cuando la tensión aumenta por la agresividad desplegada por la profesora de piano contra el niño que se niega a obedecer sus órdenes: *L'enfant ne bougea pas davantage. Le bruit de la mer dans le silence de son obstination se fit entendre de nouveau. Dans un dernier sursaut, le rose du ciel augmenta* (10).

Uno de los tropos cuyo valor derivado se sitúa en las antípodas del implicado por el personaje de *l'enfant*, es la casa de Anne Desbaresdes, asociada contextualmente con aspectos negativamente marcados, tales como el aislamiento interior y físico: *au bout du boulevard de la Mer* (24), hacia donde ella evita de regar... *afin de ne pas se laisser décourager par une aussi longue distance*; la noche, período negativo en el idiolecto de Marguerite Duras: *la nuit, c'est loin les maisons* (66), dice *l'enfant* al final del capítulo VI cuando junto a su madre regresan a casa; el frío que nace de la soledad interior: *j'ai froid* (36), dice Anne cuando se dirige a ella; o la limitación espacial y moral: esta enorme casa con cuya construcción Anne no ha tenido nada que ver, está rodeada de *un grand jardin fermé* (24) que le permite llegar hasta *les grilles* desde las que observa la vida; dentro de esa casa se halla el *couloir de sa vie* (75), por el que se pierde la suya como el agua entre los dedos. En aquel *couloir* se ubica su habitación cuya ventana tapa *un hêtre* que le impide la visión de *la mer* y cuya sombra es *comme de l'encre noire*. La casa se asocia

también contextualmente con la noción de muerte, pues en ella han perecido muchas otras mujeres *qui entendaient les troènes, la nuit, à la place de son coeur* (43); se asocia, en suma, con la soledad y el miedo: *le tremblement de ses mains recommença* (42), ante cualquier alusión o recuerdo de lo que supone su casa, *ce périmètre qui lui fut il y a dix ans autorisé* (70), el miedo o el sobresalto se apoderan de Anne Desbaresdes. En fin, todas las implicaciones asociativas en relación con la casa del final del *boulevard de la Mer* son, como vemos, las implicadas en el concepto de prisión.

La sociedad militante, encargada de la formación disciplinaria de cada individuo, está encarnada en el personaje trópico de *la dame*, la profesora de música cuya intolerancia e intransigencia se implica, entre otros recursos, de su asociación con utensilios disciplinarios, tales como lo son en esta novela el piano, el lápiz que rompe tras varios golpes sobre el teclado y sobre todo *les gammes* que en ocasiones no sólo forman asociación implicativa conceptual con *dame*, sino también fonética, reforzando así la intensidad de sus implicaciones. Así ocurre, por ejemplo, en un momento en el que esta mujer obliga obstinadamente al niño a repetir escalas una y otra vez: *...une deuxième, une troisième gamme en do majeur s'éleva dans la colère de cette dame* (50), en donde la aliteración final del sonido **am**, se asocia con las implicaciones conceptuales de *dame* y *gamme* para reforzar tanto el valor derivado de la primera como su sistema disciplinario engarzado en el segundo de los vocablos.

El espacio que este personaje ocupa aparece descrito en el capítulo V, asociado implicativamente con un tipo de aislamiento diferente al de *la maison* de Anne Desbaresdes: en este caso es el de una prisión, puesto que el punto de vista desde el que se focaliza es precisamente el de la protagonista. En el caso de *l'appartement* de Mlle. Giraud, que así se llama la profesora de piano, la focalización aparece compartida por el narrador (Marguerite Duras), Anne Desbaresdes y *l'enfant*. Por esta razón, dichas implicaciones lo son de lejanía espiritual entre dos concepciones vitales radicalmente opuestas que parece hacerse más evidente *à mesure que l'escalier montait; ...l'appartement de Mlle. Giraud était suffisamment haut... pour que le champ de ses fenêtres donnât de très loin sur la mer. A part le vol des mouettes, rien ne s'y profilait donc aux yeux des enfants* (48). El ahogo moral asociado al entorno del personaje de Mlle. Giraud obliga a Anne Desbaresdes a situarse *à l'écart, près de la fenêtre*, y a *l'enfant* a conformarse con *regarder la moire, sur le mur, du soleil reflété par la mer...*

Este espacio vital lo encontramos también asociativamente implicado con la dureza, frialdad y vigilancia implacable de la sociedad encarnada en la profesora de piano: *...des grues s'élevèrent dans le ciel vers le sud de la ville, toutes en des mouvements identiques dont les temps divers s'entrecroisaient*; el

carácter social malsano queda de manifiesto en la asociación implicativa que sigue en el texto a la anterior, y que habla de ciénaga, de aguas estancadas en descomposición: *une pelle géante, baveuse de sable mouillé, passa devant la dernière fenêtre de l'étage, ses dents de bête affamée fermées sur sa proie.*

El contrapunto al ámbito espacial de Anne Desbaresdes lo constituye la zona portuaria, *à l'autre bout de la ville*, asociada textualmente con el movimiento y la vida, donde *les usines fumaient*, donde el mar no es “el mar muerto” que Anne apenas puede ver desde su ventana, y de cuyo jardín los pájaros escapan volando para ir a posarse *sur un arbre du parc voisin* (27), sino la vía por la que transita todo tipo de embarcaciones, *des remorqueurs* que abandonan el puerto *dans le fracas régulier et chaud de [leurs] moteurs*; allí se sitúa *le café* que posibilita el consumo de *ce vin* diferente, sin nombre, que es el de la pasión sin medida, allí, en suma, estalla la vida tras el espectáculo de muerte de un crimen pasional.

Así como las implicaturas conceptuales de *l'enfant* se asocian textualmente con la luz como hemos visto al principio de este estudio, lo negativo aparece siempre implícitamente asociado con la ausencia de ésta que o desfigura las cosas, o borra por completo la perspectiva. Es al anochecer cuando el amante asesino es detenido, pero *le crépuscule trop avancé déjà ne permet d'apercevoir que la grimace ensanglantée et tremblante de son visage et non plus de voir si des larmes s'y coulaient* (16).

La noche es la que hace a *l'enfant* retroceder y buscar cobijo, *traqué par le crépuscule* (24). Siempre es de día cuando Anne y su hijo se dirigen al puerto en tanto que la vuelta tiene lugar al anochecer o de noche cerrada. De noche se desarrolla el drama personal de esta mujer que mira la vida pasar *à travers la grande baie vitrée* en la que desemboca *le grand couloir de sa vie* (75) y de noche asistimos al desenlace fatal de *cet événement silencieux [qui] lui brise les reins* (74).

Los colores, como por ejemplo el color rojo, aparece en esta novela asociado con la violencia de la vida, la fuerza de la pasión, con aquellos aspectos que ponen en peligro o vulneran abiertamente el ritmo *moderato cantabile* impuesto por la sociedad. De este color es la labor que constantemente teje *la patronne*, tropo cuyo valor derivado es el carácter policial de esa sociedad que presume de estar siempre *bien à son poste* (29), tras el mostrador *violemment éclairé*. También es rojo el color *du couchant*, asociado siempre con momentos de angustia, miedo o sobresalto; el de la sangre que une al asesino con su víctima. Y rojo es el color de *ce vin* con el que día tras día *s'empoisonne* Anne Desbaresdes.

Finalizaremos este repaso, necesariamente breve, sobre la asociatividad implicativa en *Moderato Cantabile* con algunos ejemplos de asociaciones

implicativas debidas a la focalización, extraídos del capítulo VII de dicha novela. Asistimos en él a un aparente vaivén de la coherencia textual, que a cada momento parece romperse, así como a un cambio de estilo y tiempo textual.

Comienza así:

Sur un plat d'argent à l'achat duquel trois générations ont contribué, le saumon arrive, glacé dans sa forme native. Habillé de noir, ganté de blanc, un homme le porte, tel un enfant de roi, et le présente à chacun dans le silence du dîner commençant. IL est bien séant de ne pas en parler.

Al lector de *Moderato Cantabile* le sorprende necesariamente este “cambio de tercio” con respecto al pretexto, caracterizado por la austeridad tanto léxica como sintáctica, solamente matizada de vez en cuando con alguna pincelada lírica. La descripción externa de una escena, con profusión de detalles y aparatosa solemnidad, llevan al traductor a intuir las implicaciones que lo conduzcan al descubrimiento de la intención de la autora. De esta manera van apareciendo las implicaciones léxicas, sintácticas, rítmicas, las asociaciones fonéticas, etc., que apuntan a un denominador común: la focalización, el punto de vista del narrador que en este caso es Marguerite Duras cuya intención es ridiculizar a una extracción social que detesta, mediante un tropo clásico, la ironía.

Pero el texto sigue así:

De l'extrémité nord du parc, les magnolias versent leur odeur qui va de dune en dune jusqu'à rien. Le vent, ce soir, est du sud. Un homme rôde, boulevard de la Mer. Une femme le sait.

Hay un salto hacia atrás. Vuelve el idiolecto de la autora, demostrado a lo largo de la novela hasta este momento. Se produce una ruptura con la línea discursiva del párrafo anterior con la que, aparentemente, no guarda ninguna relación.

El traductor, sin embargo, que ya ha descubierto tras su análisis interpretativo de la novela el carácter de tropo de la pasión que constituyen *les magnolias*, de llamada de la misma que es *le vent du sud*, el juego amoroso que los protagonistas mantienen antes de su encuentro en el bar (Chauvin ronda por las noches la casa de Anne y ésta lo ve desde su ventana y se deja ver), y la maniobrabilidad que el juego focalizador adquiere bajo la pluma de Marguerite Duras, el traductor, digo, cae en la cuenta de este juego y descu-

bre, por todos los indicios implicativos apuntados, que la focalización ha cambiado y ya no parte de la mirada de la autora sino que es la misma Anne Desbaresdes la que presta su pensamiento a la narración.

Se asiste así a un paralelismo entre dos escenarios simultáneos, uno interior y otro exterior, cuya coherencia textual se restablece por las implicaciones principales de muerte, absurdo, conveniencias sociales y fatuidad del interior, frente a la pasión que nace de la vida aunque también implique muerte; frente al movimiento, al despertar de los sentidos y a la integración con la naturaleza, del exterior.

Los diferentes puntos de vista se van manifestando a lo largo del capítulo, como vemos en el párrafo siguiente:

Un homme, face à une femme, regarde cette inconnue. Ses seins sont de nouveau à moitié nus. Elle ajuste hâtivement sa robe. Entre eux se fane une fleur. Dans ses yeux élargis, immodérés, des lueurs de lucidité passent encore, suffisantes

La focalización parte ahora del marido de Anne Desbaresdes al que casi siempre se le denomina en la novela mediante una expresión indefinida. La asociatividad de la focalización con las implicaciones textuales explican el juicio que ese hombre va tejiendo sobre su mujer, cómo la está viendo en esos momentos y cual va a ser su reacción posterior: toda la fuerza implicativa de su orgullo herido y de su sentimiento de víctima de un fraude (luego de su idiosincrasia), está contenida en el final: de Anne Desbaresdes, su mujer, no deplora la falta de amor sino su desconsideración a pesar de “deberle la vida”, de alimentarse *du saumon des autres gens*.

En traducción literaria descubrir la asociatividad textual en general es fundamental como una de las vías de identificación de las implicaciones tendentes a captar el sentido de un texto en sintonía con la intención de su autor, única manera de intentar conocer lo que éste quiere decir, por qué y cómo lo dice, afin de que el texto de la traducción sea el resultado de las respuestas más adecuadas a cada una de estas cuestiones.

Bibliografía

- ARUTIUNOVA, N. (1992): Conferencias pronunciadas en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
BARTHES, R. (1970), *S/Z*. Seuil, Paris
COURTÉS, J. (1976), *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Hachette, Paris.

IV Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española

DURAS, M. (1958): *Moderato Cantabile*. Les Éditions de Minuit, Paris (éd. 1988).

ECO, U. (1988), *Sémiotique et philosophie du langage*, PUF, Paris.

- (1992), *Les limites de l'interprétation*. Grasset, Paris.

GENETTE, G. (1989), *Figuras III*. Lumen, Barcelona.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1986): *L'Implicite*. Armand Colin Éd., Paris.

LVOVSKAYA, Z. (1992), "Sistema de ejercicios en la enseñanza de la traducción", en *El guiniguada*, vol. 3, nº2, Las Palmas de Gran Canaria.

MOLINIÉ, G. (1986), *Éléments de stylistique française*. PUF, Paris.

POTTIER, B. (1993), *Semántica general*. Gredos, Madrid.

WUILMART, F. (1994), "Especificidad y didáctica de la traducción literaria", en *IV Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, ed, Complutense, Madrid.