



## **Análisis textual en *The wind in the willows* de Kenneth Grahame: su aplicación a los estudios de traducción**

Marisa Fernández López

La finalidad del estudio es analizar las características del discurso del narrador y de los personajes y en general, del relato de acontecimientos y palabras en *The Wind in the Willows* («El viento de los sauces»), de Kenneth Grahame, de forma que pueda ser de utilidad para estudios de las traducciones de este clásico a distintas lenguas, teniendo en cuenta que esta obra reúne una serie de características singulares dentro del campo de la literatura juvenil. Consideramos que un estudio textual de la obra da claras indicaciones de hacia qué aspectos de la misma debe conducirse un análisis sobre su traducción.

### ***LA ESTRUCTURA GENERAL DE LA OBRA***

A pesar de que, por su origen -serie de cartas dirigidas por Grahame a su hijo Alistair- cabría esperar una construcción poco cuidada, el relato presenta una estructura sumamente cuidada en un intento de lograr la musicalidad del mismo. La novela está estructurada sobre dos ejes narrativos principales. En uno de ellos predomina la descripción, y el ritmo narrativo es más bien lento (relato de Mole y Badger, cap. III, IV, V). El segundo (narración de Toad cap. VI, VIII, X) presenta, en cambio, un ritmo trepidante.

Junto a estos núcleos de análoga extensión se encuentran dos capítulos de presentación de personajes y escenarios en los que se mezclan descripción y relato, y otros dos, con un ritmo similar al de la narración de Toad, que cierran la novela. Dos capítulos insertados en la aventura de Toad, (cap. VII y IX) tienen características totalmente diferentes de las del relato en el que están imbricados y pueden considerarse como incisos poéticos en

el bloque narrativo correspondiente. El ritmo del relato se enlentece en estos capítulos de forma que el contraste entre los dos bloques principales no es excesivo, dando así la sensación de continuidad rítmica que caracteriza a la novela.

El avance temporal de la obra es perfectamente lineal; las escasas analépsis se circunscriben a los monólogos de Toad.

La musicalidad de la obra, derivada de la estructura formal de la misma, permite establecer un triple paralelismo entre acción, estaciones del año y *tempo* musical.

Así, la presentación, que acontece en primavera-verano tiene un ritmo que la asemeja a un *allegro*. Un *largo* sería en cambio, la narración invernal de Mole y Badger con sus largas y cuidadas cadencias descriptivas, cambiando a un nuevo *allegro* con la introducción de la narración de Toad; culmina la obra con la intervención de todos los personajes en los capítulos finales en un claro paralelismo con los *concerti grossi* barrocos<sup>5</sup>.

Aunque el escenario es importante a la hora de fijar el ritmo del relato, éste se logra básicamente mediante un sabio uso de la figura del narrador, descripción, presentación de acontecimientos y discurso de los personajes.



Ilustración de H. Hargreaves, para *El viento en los sauces*, editado por Ediciones Generales Anaya.

## ***La técnica narrativa en la obra***

Abunda en la obra el discurso directo, a menudo presentado en un modo escénico y previa introducción descriptiva del entorno donde se desarrolla la acción. Este discurso directo se caracteriza por un cuidadoso empleo de los signos ortográficos en un aparente esfuerzo por expresar una mimesis completa, una ausencia del narrador. Otras veces se utilizan signos ortográficos para indicar el tono del discurso, evitando así la necesidad de recurrir al narrador para señalar el estado de ánimo a los problemas de dicción del personaje. Así por ejemplo se eliminan los espacios entre palabras para dar sensación de agobio y precipitación (sobre todo en los diálogos de Rat, personaje activo y eficaz por excelencia). Estados de ánimo extremos, del tipo del llanto, se reflejan en el texto mediante onomatopeyas que hacen innecesaria cualquier intervención del narrador.

A pesar del constante uso de signos ortográficos y otros recursos gráficos (cambios de tipo de letra), que indican un interés por expresar el habla de los personajes y la del narrador, el discurso directo está muy mediatizado por las intervenciones de éste, que aprovecha el discurso del personaje para insertarlo en el suyo propio mediante expresiones introductorias o juicios *a posteriori*.

Este doble juego, presencia-ausencia de narrador, puede deberse tanto a un intento del autor por dejar inconfundiblemente señalada la psicología del personaje o cuando menos, el estado de ánimo de éste en el momento de la elocución, como a un interés por separar personajes y narrador de forma nítida, haciendo creíbles las intervenciones de éste último a pesar de su fuerte carga de subjetividad.

Un narrador interesado como éste, usa un lenguaje característico. Frecuentemente se añaden modificadores a verbos de tipo elocutivo para dar más fuerza al verbo: «*There, what did I tell you?*» *exclaimed the Rat in great triumph* (pg. 46).<sup>6</sup>

Los verbos de tipo declarativo se usan cuando el narrador quiere dejar bien sentado que su pensamiento no está en línea con lo que relata, sobre todo cuando se emplea estilo indirecto en el que puede ser difícil la atribución de roles.

Verbos, adverbios, adjetivos, etc. empleados por el narrador en los juicios de valor configuran las características del personaje al que se asigna un grupo léxico casi invariable en toda la obra. También sirven para crear una trama de tensión creciente. Así en la aventura de Toad con la barquera se generan dos cadenas léxicas paralelas en el diálogo que indican, mejor que el propio diálogo, la evolución en el estado de ánimo de los personajes:

Discurso atribuido a la Barquera: *politely / respectfully / great-heartiness / thoughtfully / laughing*.

Discurso atribuido a Toad: *politely / nervously / airily / frightened / desperation*. (pp. 164-167).

Junto a estos elementos introducidos por el narrador, que fijan los niveles emotivos de los personajes hay una abundancia de discurso atributivo. Gracias a éste el narrador puede ceder (al menos aparentemente) la palabra a los personajes, diferenciar las distintas voces -recurso muy usado en literatura infantil para evitar dudas sobre la identidad de los hablantes- manifestar su autoridad expresando contenidos de conciencia, interpretando actitudes o emitiendo juicios de valor.

Todo lo mencionado nos permite concluir que estamos ante un narrador interesado. Su versión es subjetiva y por tanto puede ser incompleta, incluso cuando reproduce diálogos en una falsa apariencia de mimesis. Así pues, nuestro narrador se aparta del clásico narrador omnisciente en tercera persona una de cuyas características es la objetividad. Nuestro narrador no puede menos de ser un narrador interesado debido al fuerte control de autor al que está sometido, como veremos más adelante. Estaríamos ante la *Editorial Omniscience* de Friedman (1955).

El estilo indirecto y el libre indirecto están poco representados en la obra y a menudo aparecen asociados al discurso de Toad.

El autor emplea, con este personaje, y de forma exclusiva, el monólogo interior de tipo analéptico, de forma que enfrenta lo ya conocido por el lector virtual con la peculiar visión de Toad, y queda patente así la paranoia de éste último.

### ***Narrador y personajes: discurso y jerarquía interna***

No entraremos en un análisis profundo de la figura del narrador y de los personajes, de las implicaciones que en la construcción del relato suponen la coexistencia de un narrador humano y de personajes en los que el comportamiento humano no implica la pérdida de las peculiaridades animales. Peter Green (1982) trató estos aspectos de forma bastante exhaustiva. Nos interesa en su lugar el estudio del habla del narrador y de los personajes y el uso que el autor hace de la misma para modificar el ritmo del relato.

Como hemos señalado, aunque en apariencia nos encontremos con un narrador heterodiegético, la realidad es muy distinta. El narrador está sometido a férreo control por parte del autor, cuyas intromisiones ha de soportar aquél y que culminan en el desplazamiento del rol del narrador al de un personaje, como veremos.

Las intromisiones del autor, que se detectan por el cambio de tiempo verbal (de pasado a presente), son de tipo moralizante y podríán ser lógicas en una obra destinada en principio a un público infantil (aunque el propio Grahame se mostró vacilante en la clasificación de la obra<sup>7</sup>). Las intromisiones más extensas se producen, de forma lógica,

en los capítulos más cercanos al pensamiento de Grahame, aquellos en los que muestra sus creencias más profundas (cap. VII) o plasma sus anhelos insatisfechos (cap. IX).

No es extraño, pues, que un narrador como éste, muestre su parcialidad prefiriendo a los personajes que están en la línea de moralidad de la época: Rat y Badger. Al llegar a este punto conviene observar que el manejo de la lengua clasifica



*Ilustración de Hargreaves, para El viento en los sauces.*

a los actores. Mantener el registro y variedad lectal de los mismos de la forma más fiel posible al texto original (TO) se hace necesario en las distintas traducciones si no se desea destruir la estructura de la obra.

En este sentido constatamos que el narrador posee un registro sumamente formal con abundantes metáforas, sobre todo en los pasajes descriptivos de la naturaleza. Su estilo, sumamente preciosista, debe ser vertido con extremo cuidado al texto meta (TM).

Conforme descendemos en la pirámide social formada por los distintos personajes, el lenguaje usado por los mismos tiene menor calidad al tiempo que sirve para mostrar sus características psicológicas.

Rat y Badger están justamente debajo del narrador en esta valoración. Su discurso es similar al de éste, aunque con peculiaridades que impiden clasificarlos al mismo nivel que el narrador. Rat, personaje activo por excelencia usa un lenguaje conciso, cortante en ocasiones. Badger, muy similar en su registro al narrador, queda a los ojos del lector, en una posición social inferior mediante una oportuna intervención del narrador que transforma su discurso en una situación cómica y descalificadora: «*Excellent and deserving animal!*» said the Badger, his mouth full of chicken and trifle (p. 215).

En esta escala social dentro del relato aparecen a continuación Mole y Toad. El primero es el niño deslumbrado por todo, adorador de todos, usa un lenguaje cargado de adjetivos de sumisión y repeticiones admirativas. Toad, en contraste, es barroco en su lenguaje hasta la comicidad. Soberbio, inconsciente, antítesis de su compañero, cambia de lenguaje adaptándolo a las circunstancias. Cuando se disfraza lo hace incluso idiomáticamente, asimilando el idiolecto de sus interlocutores. Cuando no intenta pasar por una persona Toad no dialoga, monologa. Es perfectamente clarificador el falso discurso interior (hay intervención del narrador) de Toad en la cárcel, monólogo que aparece tomado de un drama isabelino, pero que, al ser



*Ilustración de Harry Hargreaves.*

sacado de contexto, se transforma en cómico, cualidad que se extiende al que lo pronuncia.

En lo que respecta al discurso de los restantes personajes, éstos son presentados con una gran variedad lectal, muy alejada del idiolecto del narrador. Estas hablas características sirven para señalar la pertenencia a una clase social, normalmente inferior a la del interlocutor (ej. barquera v. Toad). En general, las hablas formalmente más incorrectas y alejadas del narrador corresponden a los humanos, de forma que los animales siempre quedan, en la pirámide jerárquica asociada al lenguaje, por encima de aquellos.

El análisis del uso del lenguaje por parte de los personajes nos permite constatar la metamorfosis del narrador en personaje, que ya se mencionó. En el cap. IX, Sea Rat es un personaje del que el narrador se apodera, su sociolecto y registro son los del narrador e impropios de su clase social (un errante marinero). En este capítulo, al igual que en el VII, el uso preciosista del lenguaje y la abundante descripción enlentecen el relato que contrasta así con la dinamicidad de las aventuras de Toad entre cuyos capítulos se insertan.

### ***El lenguaje y su influencia en el ritmo del relato***

Si bien el relato de acontecimientos y la descripción asociada a éste es el medio que usa el autor para fijar el ritmo narrativo, éste queda modulado por la intervención de los

personajes con sus hablas características. El habla de los personajes se modifica en ciertos capítulos. Esto ocurre cuando se hace necesario para mantener el ritmo fijado por el autor para el relato.

Un ejemplo de esta modificación la tenemos en el lenguaje usado por Rat en el cap. VII tras su encuentro con Pan, modificación necesaria para mantener el lirismo del relato. La estructura de las frases pronunciadas por Rat no es la habitual en su lenguaje ordinario, ej. el objeto antepuesto al verbo: *such music* (p. 111), estructuras multimembres que dan morosidad al relato ej. acumulación de adjetivos antepuestos al sustantivo *call* (p. 111), etc. Rat no habla así en los capítulos en los que predomina la acción.

### ***La importancia de la estructura del discurso en las traducciones***

Cualquier estudio sobre traducción de obras literarias requiere un análisis lingüístico y estilístico del TO, siendo éste especialmente necesario para la traducción de obras como la que nos ocupa, con unas características, como ya hemos visto, que pueden tentar al traductor a realizar versiones en las que las adiciones o eliminaciones textuales vayan más allá de los límites establecidos por Nida (1964) al hablar de técnicas de ajuste, y Gumperz (1982) de equivalentes comunicativos.

En textos como el que nos ocupa, cargados de párrafos con enumeraciones, adjetivos, sinónimos, etc. puede darse un deseo subconsciente por parte del traductor de mejorar si cabe el original. Otras veces, no es la intencionalidad poética, sino la aclarativa del texto o la fijación inequívoca de roles la que anima

al traductor a producir ampliaciones textuales. Sea por el motivo que fuere, esta obra ya tiene una carga de discurso atributivo suficiente como para justificar adiciones aclaratorias y, lo que es más importante, pueden producirse graves modificaciones del tiempo narrativo, estrechamente ligado a la estructura de la obra. Especialmente grave es, en algún caso, la adición de sintagmas aclaratorios, que no conducen a ninguna mejora de la comprensión textual y dislocan el ritmo narrativo.

Un efecto contrario puede producirse con las eliminaciones textuales. Suelen darse en las obras de literatura juvenil con más insistencia que en las obras para adultos (¿menor respeto al lector?), a menudo por imperativos de la editora para ajustar el tamaño del libro a determinado formato (Klingberg: 1986). Otras veces, y un traductor de *The Wind in the Willows* puede sentirse tentado a ello, se elimina determinado fragmento por considerarlo un recurso retórico de poco valor. En cualquier caso se cambia el ritmo del relato y sufre la construcción de la obra entera.

En esta obra, con abundante discurso directo, debe cuidarse la traducción de los idiolectos de los distintos actores, perfectamente estructurados dentro de la pirámide



social del relato y que, si no se respetan pueden en ciertos casos, como es la charla entre Sapo y el gitano, eliminar la comicidad del texto.

Todo lo expuesto, válido para un análisis de contenidos, puede hacerse extensivo a un análisis estilístico, sobre todo al abordar el tema de la traducción de la metáfora, tropo abundante en la obra, en la que tiene un valor casi musical. Una mala traducción de los capítulos «inciso», en los que abunda la metáfora puede desvirtuar una de las partes más líricas de la novela.

Concluyendo, un estudio como el presente puede, en nuestra opinión, servir de ayuda para decidir si una determinada versión está más o menos alejada de la idea que tanto Vázquez-Ayora (1977) como Newmark (1988) tienen de lo que es una buena traducción, esto es, la creación en la lengua de llegada (LM) del equivalente más ajustado posible del mensaje de la lengua origen.

## **BIBLIOGRAFÍA**

FRIEDMAN, Norman (1955): «*Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*», PMLA, 70 pp. 1160-1184.

GRAHAME, Kenneth (ed. 1982): *The Wind in the Willows*, New York, Bantam Books.

GREEN, Peter (1982): *Beyond the Wildwood: The World of Kenneth Grahame*, Exeter. Devon, Webb & Bower.

GUMPERZ, J. (1982): *Discourse Strategies: Studies in Interactional Sociolinguistics*, Cambridge. C.U.P.

KLINGBERG, Göte (1986): *Children's Fiction in the Hands of the Translators*, Lund, CWK Gleerup.

NEWMARK, Peter (1988): *A Textbook of Translation*, London. Prentice Hall.

NIDA, E. A. (1961): *Towards a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill.

SALE, Roger (1982): «*Introduction*», in (GRAHAME: ed. 1982).

VÁZQUEZ-AYORA, Gerardo (1977): *Introducción a la Traductología*, Washington D. C. Georgetown University Press.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

