

Traducción y *tone of voice* Reflexiones en busca de un método¹

Translation and tone of voice Reflections in search of a method

FRANCESCO FAVA

LIBERA UNIVERSITÀ DI LINGUE E COMUNICAZIONE, ITALIA

francesco.fava@iulm.it

Resumen: Este ensayo aborda el concepto de *voz* en el contexto literario y reflexiona sobre sus implicaciones para la traducción. La primera parte analiza las categorías de *voz narrativa* y *tono de voz* en relación con diferentes tipos de escritura literaria. La segunda parte ofrece algunos ejemplos e intenta desarrollar algunas consideraciones teóricas y metodológicas sobre la modulación del tono de voz en la traducción. En la conclusión del ensayo, nos centramos en un caso paradigmático de caracterización de la voz del narrador, analizando la primera página de la novela *2666*, de Roberto Bolaño.

Palabras clave: voz, voz narrativa, traducción, tono, *2666*.

Abstract: This essay deals with the concept of *voice* in the literary context and reflects on its implications for translation. The first part discusses the categories of *narrative voice* and *tone of voice* in relation to different types of literary writing. The second part provides some



¹ Escrito originalmente en italiano. La traducción estuvo a cargo de José Ramón González López.

examples and attempts to elaborate some theoretical and methodological considerations on the modulation of tone of voice in translation. In the conclusion of the essay, we focus on a paradigmatic case of characterisation of the narrator's voice, analyzing the opening page of Roberto Bolaño's novel *2666*.

Keywords: voice, narrative voice, translation, tone, *2666*.

Recibido: 19 de febrero de 2026

Aceptado: 16 de marzo de 2026

DOI: 10.15174/iv.vi9i38.884

O learn to read what silent love hath writ:

To hear with eyes belongs to love's fine wit.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Sonnet XXIII*

1. “Invisible, as Music –/ But positive, as Sound –”. Estos dos versos de Emily Dickinson (Dickinson 243) son quizás el mejor punto de partida para reflexionar sobre el estatus ontológicamente anfíbio de la voz: por una parte, como un sonido, como una entidad concreta, positivamente perceptible y físicamente mensurable; por otra parte, una sustancia que ni se ve ni se puede tocar y, como la música (o el lenguaje, la palabra, el habla), vehículo de contenidos que trascienden su materia sonora. El sonido, que Paul Zumthor define como “el elemento más sutil de la materia perceptible” (Zumthor, “Prefazione” VIII),²

² La frase citada se encuentra en el prefacio del libro de Corrado Bologna, *Flatus vocis*, un volumen que esboza un fascinante recorrido por la “metafísica y antropología de la voz”, tal como indica su subtítulo. En lo que respecta

es de lo que se compone la voz. Sin embargo, la voz no es solamente una onda sonora, “es aquello que, en el tener-lugar del logos, percibimos como irreducible a él, como lo inexperimentable (ápeiron) que lo acompaña continuamente y que, ni puro sonido ni puro significante, percibimos en el cruce entre estos”, señaló Giorgio Agamben (439) en su *Experimentum vocis*.³

Es posible que por su situación justo en el umbral entre lo corpóreo y lo incorpóreo, lo material e inmaterial, la voz juegue un papel destacado en el poema de Pedro Salinas, *Muertes* (1931), en el que la larga despedida tras el fin de una relación amorosa es descrita como un proceso de pérdida progresiva del cuerpo, de despojo memorial de la figura amada. Estrofa tras estrofa (y pieza a pieza), vemos al yo lírico olvidar la sonrisa y la mirada, el número del zapato y el color del vestido, el cuerpo y, finalmente, el nombre mismo de su amada. Las siete letras que lo componían, el poeta las imagina ahora dispersas, inconexas, en los escritos de los carteles publicitarios, en los carteles de los tranvías, en los sobres de cartas dirigidas a destinatarios desconocidos, hasta perderse definitivamente en una elevación final hacia “una gloria abstracta de alfabeto”: “Por allí andarás tú,/ disuelta ya, deshecha e imposible./ Andarás tú, tu nombre, que eras tú,/ ascendido/ hasta unos cielos tontos,/ en una gloria abstracta de alfabeto” (Salinas 193). El primer paso de este desnudo de la memoria —que culmina en la pérdida del

a los estudios fundamentales del filólogo suizo sobre la voz y la oralidad en la literatura medieval, véase: Zumthor *Introducción*; Zumthor *La letra*. Sobre el componente vocal inherente a la relación entre oralidad y escritura, finalmente, se hace referencia a Walter J. Ong.

³ Agamben retoma el concepto de *ápeiron* para designar el carácter “inaferable” de la voz humana, del *Filebo* de Platón, donde Sócrates define la voz como infinita, utilizando este mismo término que, en opinión de Agamben, significa literalmente “inexperimentable, impracticable, sin salida” (Agamben 38).

nombre de la amada— había sido, en el principio del poema, la pérdida de su voz:

Primero te olvidé en tu voz.
Si ahora hablastes aquí,
a mi lado,
preguntaría yo: “¿Quién es?” (Salinas 192).

Como en el recuerdo de una amada perdida, también en el pasaje de un texto literario de una lengua a otra, el riesgo es que primeramente se pierda la voz.

En su fruición escrita, un texto no nos llega en forma de sonido, sin embargo, está dotado de una peculiar entonación vocal que resuena en el lector. Quizás, cuando traducimos, es precisamente esa peculiar entonación la que querríamos en primer lugar tratar de reproducir y que, antes que nada, tememos perder.

Las consecuencias que conlleva la eventualidad de tal pérdida son indirectamente sugeridas en los versos de uno de los poemas de *Mediterráneo* (1924) de Eugenio Montale: en la escritura de un texto poético (así como en su traducción), el temor es que la originalidad de la voz (o la voz del original, si hablamos de una traducción) se difumine y se vuelva inaudible. Si ocurre esto, “l’oscura/ voce che amore detta s’affioca,/ si fa lamentosa letteratura” (Montale 98). Los clichés de una “literariedad” convencional, las consabidas cadencias de una genérica y no específica lengua “poética” dominan el específico tono de voz que constituye el alma de un texto literario; si se pierde, escribe Montale, solamente quedan “le lettere fruste / dei dizionari” o, en la imagen de Salinas, las letras dispersas, desligadas y errantes en las que un nombre y un cuerpo (textual, en nuestro caso) se descomponen y dejan de ser accesibles. En resumen, cuando se empieza por

olvidar la voz, se acaba perdiendo inevitablemente “tu nombre, que eras tú”: la identidad más auténtica y profunda (de un texto o de la persona amada, según el caso).

Las siguientes páginas se muestran como unas reflexiones preliminares sobre la reproducción del tono de la voz en la traducción.⁴ Y ya que no solamente en un plano ontológico, sino también en un ámbito literario, la voz es una entidad escurridiza, antes de preguntarse por cómo reproducirla a otra lengua, sería conveniente reflexionar sobre qué queremos decir cuando hablamos de *voz* en referencia a un objeto silencioso de por sí como es un texto escrito.

2. En los estudios narratológicos, al menos desde Gérard Genette en adelante, la categoría de *voz narradora* es una fórmula normal. También, en este caso, el sustantivo *voz* se coloca en un campo semántico límite entre lo concreto y lo abstracto: la “voz que cuenta” (o narra) es solamente una expresión idiomática, una metáfora que no debemos tomar ingenuamente al pie de la letra, ¿o estamos verdaderamente hablando del aspecto vocal? Ésta es la pregunta de la que parte la idea de Richard Aczel, en un brillante ensayo titulado de manera elocuente “Hearing Voices in Narrative Texts”:

Voice, in the study of narrative discourse, is a complex and problematic category. As an entity attributed to (silent) written

⁴ En el ámbito de los estudios traductológicos, el tema de la voz se ha abordado principalmente en relación con la presencia y con el mayor o menor grado de perceptibilidad de la voz del traductor en el texto traducido. En este sentido, son imprescindibles los trabajos de Hermans; Anderman; Alvstad *et al.*

texts, the concept of voice inevitably raises questions of ontology and metaphoricity which remain inseparable from its more technical delimitation as a textual function of effect. The question of “who speaks?” in narrative discourse invites the further question of whether texts can really be said to “speak” at all, and if so what are the theoretical motivations and implications of the metaphor of “speech” for “writing”? (Aczel 467).

El mismo Aczel observa cómo, en el capítulo que Genette dedica a la voz en su estudio sobre el *discours du récit* (Genette 270-321), la atención del crítico francés se concentra en las categorías de *persona* (quién cuenta) y *tiempo* (cuándo se cuenta; relación entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración), así como en los distintos niveles y las distintas funciones de la instancia narrativa, mientras se abstiene de detenerse en el *cómo* de la voz narradora.⁵ Sin embargo, si se quiere razonar verdaderamente sobre ese *cómo* se podrá preguntar antes que nada en qué medida el lector percibe la voz narradora de verdad como una voz y cómo se entiende ese componente vocal. En qué medida, es decir, en el oído o en la mente del lector la narración se refiere a una situación pragmática en la que alguien nos cuenta una historia con un timbre y una entonación vocal específicos, que corresponden por parte del autor a procedimientos específicamente discursivos de connotación y caracterización de esa voz.

En una reciente investigación publicada en la revista *Consciousness and Cognition*, ciento ochenta y un escritores han sido

⁵ Véase: Aczel 468-470. Sobre estos temas, véase también Fludernik. El ensayo de Monika Fludernik se encuentra en un interesante número monográfico de la revista *New Literary History* dedicado a “Voice and Human Experience”.

sometidos a un cuestionario diseñado para investigar las “Varieties of agency and interaction in Writers’ experiences of their Characters’ Voices” (Foxwell *et al.*). A la pregunta “Do you hear your characters’ voices?”, el 63% de los entrevistados han respondido afirmativamente, declarando por ejemplo: “I hear them in my mind. They have distinct voice patterns and tones, and I can make them carry on conversations with each other in which I can always tell who is ‘talking’” (Foxwell *et al.* 5). Más allá de su aparente extrañeza, y más que por las implicaciones neurológicas o cognitivas, esta investigación nos interesa dado que se focaliza sobre las operaciones de materialización vocal y sonorización mental inherentes a la creación literaria. Se puede asumir que, al igual que las de los personajes, la voz que narra sus historias también aparece en la conciencia del autor con la exactitud de una reconocible inflexión. Y si la construcción de una voz es una cuestión central en el proceso creativo de una obra narrativa, en consecuencia, también deberá ser un tema clave en el proceso de traducción.

Todos conocemos notables ejemplos de narraciones de segundo grado que escenifican un *speech act*: desde los Cantos IX-XII de la *Odisea*, en los que Homero cede la palabra directamente a Ulises, hasta los relatos intercalados en *Don Quijote*, confiados en cada ocasión a la voz de uno de los personajes, hasta la narración que constituye gran parte del *Lord Jim* de Joseph Conrad. Sin embargo, incluso cuando el peso de la narración no se reparte entre los personajes y el narrador, sino que recae enteramente sobre este último, su voz no es unívoca. Mijaíl Bajtín nos ha enseñado a observar las novelas bajo el signo de la polifonía: “La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales” (“La palabra” 81). Al comentar sobre Bajtín, Richard Aczel ha descrito la *voz narradora* como “a composite configuration

of voices, whose identity lies in the rhetorical organization of their constituent elements” (Aczel 495).

Sobre algunas estrategias de organización retórica de esta configuración compleja de voces reconocibles en la voz narradora, se razonará en la sección final de este trabajo, a partir de un ejemplo textual específico. Por ahora, será útil por un instante insistir en aquellas novelas que impresionan al lector primeramente por una inconfundible entonación, aún más que por la historia y los hechos narrados: desde *Memorias del subsuelo* de Dostoievski a *El guardián entre el centeno* de Salinger, del *Tristram Shandy* de Sterne a la *Trilogía* de Beckett, de *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert a *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. En las novelas de Flaubert y Vargas Llosa, las idiosincrasias expresivas cuya declamación salta a un primer plano son las de los personajes, mientras en los otros casos citados la caracterización recae toda sobre el yo narrador/protagonista, mediante una marcada estilización vocal, que puede abarcar los estilos más heterogéneos. Piénsese en tres obras muy distintas en el tono como *El ruido y la furia* de Faulkner, *La versión de Barney* de Mordecai Richler y *Andar* de Thomas Bernhard. Lo que tienen en común es el hecho que durante la lectura, así como cuando terminemos el libro, lo que permanece en la mente es sobre todo el eco de la voz que ha narrado.

Es lo que ya subrayaba Giacomo Debenedetti a propósito de la *Recherche* proustiana, describiendo:

[...] la strana necessità cui soggiace chiunque rievochi un tratto della *Recherche*. Se volesse rammentare un episodio di Balzac o di Dostoevskij, costui si contenterebbe di fornircene un riassunto; ma, trovandosi alle prese con Proust, cambierà voce e imprimerà certe larghe inflessioni al suo dire e tenterà di smorzare le parole, suggerendole *con un timbro* velato e spento,

simile a quello di persona dolente e alquanto remota. Si adopererà cioè a comunicare almeno *la nostalgia di una intonazione* che era nell'originale, e che, nelle parole sue, si è dissipata (Debenedetti 138).⁶

Debenedetti define esa entonación como el *tono Proust*, y una misma fórmula se podría acuñar de manera análoga para describir gran parte de las obras citadas en el párrafo anterior. Para libros así, si se quiere arriesgar a llevarlos a otro idioma, la interpretación de la voz es el primer y principal reto que le aparece al traductor. Si esa entonación se perdiera, perdería todo el texto, como en los versos de Salinas, su identidad.

La principal tarea del traductor será, entonces, permitir también al lector del texto de destino “sentir las voces”; es decir, de percibir lo que ha definido Roland Barthes en *Le plaisir du texte* (1973) *grain de la voix*, aquel “granulado de la voz, que es un mixto erótico de timbre y de lenguaje” (Barthes 74).⁷

¿Pero cómo se define y en qué se identifica la voz de un texto literario? ¿Tiene más que ver con la sintaxis o con el léxico, con procedimientos de connotación a nivel de registro o de retó-

⁶ “[...] la extraña necesidad a la que está sometido cualquiera que evoque un fragmento de la *Recherche*. Si quisiera recordar un episodio de Balzac o de Dostoievski, se conformaría con darnos un resumen; pero, al encontrarse/enfrentarse con Proust, cambiará voz e imprimirá ciertas amplias inflexiones a su decir e intentará amortiguar las palabras, sugiriéndolas con un timbre velado y apagado, semejante al de una persona doliente y algo distante. Se esforzará, es decir, por transmitir al menos la nostalgia de una entonación que estaba en el original y que, en sus palabras, se ha disipado”.

⁷ Acerca de la idea de la voz como “escritura del cuerpo” en Roland Barthes, véase también la aportación de Giorgio Patrizi contenida en el número monográfico de la revista *atque – materiali tra filosofia e psicoterapia*, editado por Fabrizio Desideri y Paolo F. Pieri, dedicado a “Il suono della voce” (Desideri y Pieri).

rica? Quizás, al preguntarse sobre la interpretación de la voz en la traducción, el auténtico *quid* de la cuestión se convierte precisamente en esto: ¿en cuál de entre los múltiples niveles expresivos entrelazados en una obra literaria se tendrá que ir a buscar su *tone of voice*?

3. La locución *tone of voice* es empleada desde hace muchos años en el ámbito del *marketing* para diseñar uno de los componentes esenciales en la planificación de una campaña publicitaria. Cada campaña, sobre la base de las características del producto y del *target* que se pretende alcanzar, deberá estar caracterizada por un reconocible tono de voz que determinará el mensaje, marcando decisivamente el carácter de la comunicación. Dependiendo del caso, el tono podrá ser irónico o autorizado, irreverente o institucional, maduro o juvenil, impersonal o confidencial, etcétera. También, en este caso, el sintagma *tone of voice* es una metáfora, pues no se refiere a lo vocal en sentido estricto, sino más bien al tono general de la campaña, incluso cuando se trate del mensaje exclusivamente visual de un manifiesto, en el que una imagen viene acompañada de un texto escrito. En este sentido, ¿el concepto de *tone of voice* podría ser útil también en el ámbito traductológico?

Me hice esta pregunta por primera vez mientras traducía al italiano *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca, partiendo de la observación de datos textuales aparentemente discordantes: ante un arsenal retórico, sintáctico y simbólico de clara y refinada ascendencia barroca, los sonetos de García Lorca también presentan, sin embargo, características de signo opuesto, que permiten reconocer —bajo la sonoridad y las cadencias convencionales que reformulan los rasgos estilísticos de una tradición lírica centenaria— la inflexión íntima de una voz

que se dirige de manera más familiar a un interlocutor física o emotivamente próximo. Es la entonación de una llamada telefónica o de una carta entre dos amantes, o el tono de una de sus conversaciones en voz baja en la penumbra. Esta inclinación en la voz del yo lírico es verificable, en particular, en la elección de las formas verbales por las cuales el sujeto manifiesta sus propios sentimientos y estados de ánimo. De hecho, sin ninguna excepción, todos los veintiséis verbos conjugados en primera persona del singular que se encuentran en los once sonetos pertenecen al repertorio de base de la lengua española (*siento, quiero, busco, espero, pienso, soy*, etcétera), insinuando así un matiz marcadamente coloquial del tono de voz, aunque parcialmente oculto bajo estructuras (sintaxis, metáforas, paralelismos) con un inconfundible sabor barroco. El carácter de cercano diálogo amoroso identificable en el texto aparece confirmado también por las advertencias constantes de discurso directo (abundancia de interrogativas y de exclamativas), así como por la frecuencia en el uso de deícticos (sobre todo indefinidos y adverbios de lugar) que sitúan la palabra del poeta en la proxémica de la intimidad. En los sonetos lorquianos del amor oscuro conviven, por lo tanto, dos aspectos vocales. Bajo la superficie de la sonora y fastuosa entonación neobarroca se intuye una *voz secreta*:⁸ confidencial y sentida, directa y susurrada. En términos de *tone of voice*, el reto para el traductor consistirá, entonces, en hacer perceptibles también al lector del texto de destino esas dos distintas y complementarias entonaciones, cuya unión otorga al texto lorquiano su sello personal.

⁸ “Ay voz secreta del amor oscuro”, recita el primer verso del soneto IX de los *Sonetos del amor oscuro*. Para una más amplia exposición de los razonamientos sobre el *tone of voice* en relación con la traducción italiana de los sonetos lorquianos, véase: Fava 141-150.

La naturaleza compuesta de la voz en un texto literario se caracteriza, por tanto, por cómo vuelve a modularse (y de esta manera se reinterpreta) las cadencias de la tradición; en cómo inserta en sonidos ya conocidos por el lector una nueva inflexión. Un ejemplo emblemático, en ese sentido, puede ser el dado por *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, en cuyos poemas los temas y las metáforas insertos en la escabrosidad de lo más bajo, en las visiones morbosas de lo marginal, en el escándalo perturbador del *maudit*, se conjugan con el complejo dictado del metro por excelencia de la tradición más noble del verso francés, el alejandrino. Es desde la interacción entre las resonancias oscuras y las armoniosas, luminosas cadencias de lo sublime literario, que los versos de Baudelaire surgen con su inconfundible tono de voz.

Antonio Prete, para justificar su decisión de proponer en italiano *I fiori del male* a través de una traducción métrica, ha razonado acerca de esta elección también en términos de timbre y tonalidad: “Spesso il primo movimento verso l’atto del tradurre ha origine dall’ascolto. L’ascolto di un poeta – con il suo timbro, il suo tono, il suo ritmo – ci rende familiare quel poeta. Forse tradurre è solo voler rispondere con la propria lingua a un’altra lingua che l’ascolto ha reso familiare” (Prete 21).

Normalmente, cuando se habla de traducciones, la atención en la escucha de la sonoridad del texto de origen está asociada, además de a la poesía, a la literatura teatral o a obras narrativas

⁹ “A menudo el primer movimiento hacia el acto de traducir surge de la escucha. La escucha de un poeta —con su timbre, su tono, su ritmo— nos vuelve familiar a ese poeta. Tal vez traducir sea solo querer responder con la propia lengua a otra lengua que la escucha ha vuelto familiar”. Vale la pena subrayar cómo en el sustantivo *lingua*, en este paso, convergen (en una sugerente anfibología entre lo concreto y lo abstracto) tanto los dos idiomas como los dos aparatos fonadores, el del poeta que emite su propia voz y el del traductor que, después de haberla escuchado, la reproduce.

fuertemente marcadas por la coloquialidad y la oralidad, o que plantean el problema de la traducción del *slang*, del argot, del dialecto. En la traducción de los diálogos de una novela, o de corrientes de conciencia fuertemente orales, y en la de un texto teatral, la cuestión de la vocalidad surge manifiestamente en primer plano.¹⁰ Sin embargo, pensar que la categoría de la voz debería entrar en juego solamente en contextos similares parece algo simplista. También una voz textual que no se presenta como reproducción de un discurso oral es, de todas formas, una voz.¹¹

Esta acepción extendida del concepto de *voz textual*, no reducible a las estilizaciones literarias de lo oral y lo coloquial, tiene quizás alguna analogía con la resemantización radical del concepto de *ritmo* (liberado de sus aspectos exclusivamente métrico-prosódicos) llevado a cabo por Henri Meschonnic:

Je définis le rythme dans le langage comme l’organisation des marques par lesquelles les signifiants [...] produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j’appelle la signifiante: c’est-à-dire les valeurs, propres à un discours et

¹⁰ No por casualidad, entre las reflexiones más significativas sobre el tema, algunas provienen del ámbito teatral: desde las discrepancias entre los conceptos de *readability*, *speakingability* y *performability* (para un análisis razonado, véase: Greco), al papel jugado por la voz del actor (inevitable, al respecto, la referencia a la poética de la *phoné* de Carmelo Bene, a su vez deudora de Derrida), hasta el análisis del idiolecto específico de cada personaje.

¹¹ En el ya mencionado Zumthor, el erudito suizo encuadra la génesis del *roman* en prosa, en el Medioevo francés, precisamente en el contexto del pasaje desde la prevalencia de la oralidad a la de la escritura. Aunque la novela tiene sus propios orígenes en la palabra escrita, Zumthor observa sin embargo como “la ‘novela’, en la confluencia de la oralidad poética tradicional y de la práctica escrituraria latina, surgió como resultado de una reflexión activa acerca de esa dualidad de la enunciación” (*La letra* 334).

à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les “niveaux” du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques (Meschonnic 216-217).

Una discusión sobre las categorías fundamentales de *rythme* y de *signifiance*, puestas en una relación dialógica con las reflexiones sobre la *voz* delineadas hasta aquí, requeriría demasiado espacio. Por ahora nos contentaremos con subrayar cómo la concepción del ritmo de Meschonnic constituye una referencia metodológica esencial, también a través de su recepción y reelaboración en el ámbito de los *translation studies* italianos.¹² Valgan como emblemático compendio las líneas inmediatamente siguientes a las citadas arriba:

Contre la réduction courante du ‘sens’ au lexical, la signifiance est de tout le discours [...]. Organisant ensemble la signifiance et la signification du discours, le rythme est l’organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l’activité du sujet de l’énonciation, le rythme est l’organisation du sujet comme discours dans et par son discours (Meschonnic 217).

Si se considera finalmente que según Meschonnic, como sintetiza perfectamente Emilio Mattioli, “è proprio il ritmo la traccia dell’oralità nel testo scritto” (Mattioli 34),¹³ la exploración de los “parecidos de familia” con el concepto de *tone of voice* introducido en el presente ensayo aparece ciertamente susceptible de ser explorado más a fondo en sucesivas ocasiones.

La transversalidad respecto a los *niveaux du langage* postulada por Meschonnic a propósito del *rythme* resulta indispensable

para hablar del *tone of voice*: en su caracterización entran en juego múltiples niveles textuales, variablemente combinados entre ellos y difícilmente amoldables o aislables. La vocalidad de un texto literario se podrá reconocer tanto en la sintaxis como en el léxico, en lo metafórico como en el registro, manifestarse en forma de sistematismos expresivos, o descartes lingüísticos, de procedimientos de extrañamiento o mimetismo paródico. Será necesario, por lo tanto, entrelazar la estilística con la lingüística¹⁴ y adoptar como unidad de medida, dependiendo del caso, el párrafo, la frase, el sintagma, incluso la palabra. Se tendrá presente, además, que el tono de voz de una obra literaria no se configura como un sonido único y monótono, sino como un crisol de expresiones vocales “artísticamente organizadas”: así como se necesitan tres notas para formar un acorde, varias voces contribuyen al *tone of voice* de un texto. Al analizar cada obra, será necesario identificar las estructuras expresivas que definen el *cómo* de ese entramado vocal específico, inventando en cierta medida un método y una práctica para cada ocasión y, a veces, buscando indicios del *tone of voice*, incluso donde no se esperaría.

El escritor argentino César Aira, por ejemplo, al reflexionar sobre el inicio totémico de *Moby Dick* de Melville, “Call me Ishmael”, observó con asombro que a nadie se le había ocurrido hasta ese momento traducirlo como “Puedes tutearme”. Una propuesta deliberadamente iconoclasta, que sin embargo se deriva de un razonamiento no tan infundado:

El idioma inglés, al no conjugar los verbos y con un único pronombre para la segunda persona, no tiene niveles distintos

¹² Me refiero, en particular, a Mattioli *Ritmo*; Buffoni; Scotto.

¹³ “es justamente el ritmo la marca de la oralidad en el texto escrito”.

¹⁴ Ya nos lo enseñó Alfonso Reyes, en 1940, con su fundamental ensayo “Apolo o de la literatura”, en el que, entre otras cosas, nos sugiere: “La forma, como el lenguaje mismo, es oral por esencia” (Reyes 164).

para la familiaridad y el respeto, carencia que suple con la discriminación de nombres y apellidos. Cuando alguien se dirige a un interlocutor mayor en edad o más importante, le dice “Mr. Melville..”. Si éste prefiere abolir esa distancia, propone: “Call me Herman”, como nosotros decimos “puedes tutearme” (Aira 32).

Más que una propuesta de traducción propiamente dicha (difícilmente un traductor se tomaría la libertad de eliminar el nombre de Ismael), la intuición de Aira podría interpretarse como una valiosa pista, casi programática aunque oculta entre líneas, relacionada precisamente con la entonación con la que el narrador se prepara para contarnos la historia de la ballena blanca. Los lugares y los modos en que un texto nos permite reconocer su voz pueden ser numerosos y a veces inesperados.

4. Para concluir estas reflexiones dispersas, que simplemente pretenden esbozar el perímetro de un campo de investigación que aún requeriría una exploración más extensa, se podría intentar un ejercicio de investigación del *tone of voice*, leyendo la página inicial de la novela 2666 de Roberto Bolaño. En esta página, que inaugura la primera de las cinco partes de la obra, el relato del descubrimiento del novelista alemán Benno von Archimboldi por el joven erudito francés Jean-Claude Pelletier, permite identificar cuatro series intratextuales¹⁵ que remiten, a su vez, a cuatro formas distintas de vocalidad, atribuibles respectivamente a la esfera de la pasión, al lenguaje especializado de la crítica literaria (el académico y el editorial), a la profana-

ción irónica y, finalmente, a la connotación épica de la investigación literaria en términos de misión, de *quête*. Éstas pueden ahora aislarse en el texto, destacándolas de la siguiente manera:

Negrita: léxico de la pasión.

Subrayado: léxico de la crítica.

Cursiva: literatura como misión.

Fondo gris: sarcasmo.

La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años. El libro en cuestión era D'Arsonval. El joven Pelletier ignoraba entonces que esa novela era parte de una trilogía (compuesta por El jardín, de tema inglés, La máscara de cuero, de tema polaco, así como D'Arsonval era, evidentemente, de tema francés), pero esa ignorancia o ese vacío o esa dejadez bibliográfica, que sólo podía ser achacada a su extrema juventud, no restó un ápice del deslumbramiento y de la admiración que le produjo la novela.

A partir de ese día (o de las altas horas nocturnas en que dio por finalizada aquella lectura inaugural) se convirtió en un archimboldiano entusiasta y dio comienzo su peregrinaje en busca de más obras de dicho autor. No fue tarea fácil. Conseguir, aunque fuera en París, libros de Benno von Archimboldi en los años ochenta del siglo xx no era en modo alguno una labor que no entrañara múltiples dificultades. En la biblioteca del departamento de literatura alemana de su universidad no se hallaba casi ninguna referencia sobre Archimboldi. Sus profesores no habían oído hablar de él. Uno de ellos le dijo que su nombre le sonaba de algo. Con furor (con espanto) Pelletier descubrió al cabo de diez minutos que lo que le sonaba a su

¹⁵ En la terminología de Antoine Berman, cuatro “redes significantes subyacentes” (Berman 65).

profesor era el pintor italiano, hacia el cual, por otra parte, su ignorancia también se extendía de forma olímpica.

Escribió a la editorial de Hamburgo que había publicado *D'Arsonval* y jamás recibió respuesta. Recorrió, asimismo, las pocas librerías alemanas que pudo encontrar en París. El nombre de Archimboldi aparecía en un diccionario sobre literatura alemana y en una revista belga dedicada, nunca supo si en broma o en serio, a la literatura prusiana. En 1981 viajó, junto con tres amigos de facultad, por Baviera y allí, en una pequeña librería de Múnich, en Voralmsstrasse, encontró otros dos libros, el delgado tomo de menos de cien páginas titulado *El tesoro de Mitzi* y el ya mencionado *El jardín*, la novela inglesa.

La lectura de estos dos nuevos libros contribuyó a fortalecer la opinión que ya tenía de Archimboldi. En 1983, a los veintidós años, dio comienzo a la tarea de traducir *D'Arsonval*. Nadie le pidió que lo hiciera. No había entonces ninguna editorial francesa interesada en publicar a ese alemán de nombre extraño. Pelletier empezó a traducirlo básicamente **porque le gustaba, porque era feliz haciéndolo**, aunque también pensó que podía presentar esa traducción, precedida por un estudio sobre la obra archimboldiana, como tesis y, quién sabe, como primera piedra de su futuro doctorado.

Acabó la versión definitiva de la traducción en 1984 y una editorial parisina, tras algunas **vacilantes y contradictorias** lecturas, la aceptó y publicaron Archimboldi, cuya novela, destinada a priori a no superar la cifra de mil ejemplares vendidos, agotó tras un par de reseñas **contradictorias, positivas, incluso excesivas, los tres mil ejemplares de tirada abriendo las puertas de una segunda y tercera y cuarta edición.**

Para entonces Pelletier ya había leído quince libros del autor alemán, había traducido otros dos, y era considerado, casi unánimemente, el mayor especialista sobre Benno von

Archimboldi que había *a lo largo y ancho de Francia* (Bolaño 15-16).

La atribución de una tonalidad no solamente en oraciones o sintagmas, sino incluso en palabras concretas, puede tal vez dejar perplejos. Sin embargo, como sugiere nuevamente Bajtín, incluso una simple palabra puede verse afectada por una corriente de vocalidad cuando “no se percibe como palabra impersonal de una lengua, sino como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña” (Bajtín *Problemas* 2168). No se tratará necesariamente de identificar el sello distintivo de la oralidad, sino más bien de percibir una posible entonación vocal del discurso literario resonando en cada serie. Cada una es reconocible por su propia inflexión distintiva y, en consecuencia, es reproducible en la traducción.

En la mezcla de estas inflexiones, aunque solamente es audible la voz del narrador, el léxico de la pasión y el de la crítica académica parecen fotografiar tácitamente el alma ambivalente de Pelletier, mientras que el aura de solemnidad y la despreocupación irónica parecen, en cambio, reflejar en particular, igualmente implícita, los dos registros entre los que se mueve la mirada del narrador.¹⁶ Una mirada polifónica que, en apariencia, evita cualquier comentario, juicio o recorrido introspectivo, porque estas funciones están en realidad delegadas soterradamente al *tone of voice*: más que hacer explícitos sus propios pensamientos o los del personaje, el narrador nos deja entender (o malinterpretar) ambos a través de la forma en que combina,

¹⁶ Sobre las ambigüedades del narrador de *2666* y sobre algunas superposiciones entre su voz y la de los personajes, véase: Pennacchio.

dosifica y modula, en el timbre de su voz, las cuatro entonaciones de las que Bajtín definiría como *voces ajenas*.¹⁷

El lector acaba entonces por encontrarse como Pelletier ante la revista belga dedicada (“nunca supo si en broma o en serio”) a la literatura prusiana, es decir, preguntándose si deberá tomar por buena la tensión pasional o la irrisión de ese *pathos*, o ambas cosas, o quizás ninguna. El “tono Bolaño” puede definirse, de hecho, como el tono de una apasionada desilusión en el que el fuego sagrado de la literatura (salpicado por los tics lingüísticos de sus especializaciones) coexiste con la corriente erosiva de su sarcasmo; un tono de acalorado desencanto que, a la vez, encubre ese fuego con tintes épicos (pero saturados hasta la burla) e infunde sospechas de su *vanitas*: que también es fatuo, además de sagrado. Lo que se ha observado en relación con la página inicial puede extenderse esencialmente a toda la novela. En las cinco partes de *2666* se suceden numerosas historias y numerosas ambientaciones, cada una caracterizada por las voces y discursos “típicos” de cada uno de esos diferentes ámbitos (y de los géneros y estilos literarios tradicionalmente asociados a ellos). La polifonía vocal resultante (casi vertiginosa, en un libro de más de mil páginas) se combina, sin embargo, con una actitud del narrador que permanece constante, y que se manifiesta precisamente en la entonación: ese “tono Bolaño” que consiste en una peculiar

¹⁷ El equilibrio de estas cuatro entonaciones se basa en su constante mezcla o alternancia: no aparecen por separado, una tras otra o alternándose en bloques textuales distintos, cada uno marcado por una única tonalidad dominante. Las diferentes entonaciones, por el contrario, siempre aparecen mezcladas, contaminadas entre sí. A modo de ejemplo, cada uno de los seis párrafos examinados aquí muestra la coexistencia de las cuatro series, o al menos tres de ellas. Es precisamente en esta modulación incesante entre múltiples entonaciones coexistentes donde reside el rasgo distintivo de la voz narrativa de *2666*.

combinación de énfasis y desencanto, *pathos* y despreocupación, sacralización y profanación, y deja al lector perpetuamente en suspenso, sin saber cuál de los dos acentos prevalece.

Aunque aquí no se puede profundizar más en el análisis de la página inicial de *2666*, conviene dedicar por lo menos algunas palabras sobre la sintaxis, que es también uno de los factores que contribuyen a la construcción del *tone of voice*. Algunas oraciones breves y lacónicamente asertivas actúan de contrapunto a una estructura oracional amplia y predominante, marcada por una modalidad acumulativa en la que proliferan cadenas de coordinadas, explicativas y parentéticas.¹⁸ Como lo muestra claramente la lectura de algunos de los pasajes destacados más arriba,¹⁹ es a menudo en los incisos, paréntesis y reformulaciones proliferantes donde Bolaño condensa tanto los *crescendo* enfáticos como las atenuaciones irónicas: estas desviaciones discursivas son también modulaciones en el tono de la voz del narrador. Por lo tanto, junto con la identificación de las cuatro series intratextuales, el reconocimiento de las implicaciones tonales de la sintaxis también será parte integrante de un análisis realizado “agudizando el oído” y contribuirá así al desarrollo de una estrategia de traducción dirigida a reproducir el *tone of voice* del narrador.

¹⁸ Sobre las “cadenas proliferantes” creadas por la multiplicación de coordinadas y el uso de las conjunciones *o* e *y* en la prosa de Roberto Bolaño, véase: Moreno; Concha.

¹⁹ Entre los diversos segmentos textuales destacados, se hace referencia aquí en particular a los siguientes: “así como D’Arsonval era, evidentemente, de tema francés”; “era considerado, casi unánimemente, el mayor especialista”; “una revista belga dedicada, nunca supo si en serio o en broma, a la literatura prusiana”; “con furor (con espanto)”; “a partir de ese día (o de las altas horas nocturnas)”; “esa ignorancia o ese vacío o esa dejadez bibliográfica”.

Escuchar con los ojos la voz del texto, se podría proponer a modo de conclusión, parafraseando el verso de Shakespeare citado en epígrafe. Una indicación metodológica aparentemente demasiado genérica, que solamente podrá desarrollarse más analizando caso por caso, texto por texto. Cada texto tiene su propia voz, que debe traducirse con una estrategia específica. El muestreo realizado sobre el incipit de la novela de Bolaño ha sido un ejemplo, una exploración que ilustra de qué manera el análisis de datos textuales concretos (*positive, as sound*) puede permitir delinear el timbre distintivo de una voz narradora: una operación preliminar necesaria para intentar reproducirla en la traducción, *as music*. Es decir, como voz.

Referencias

- Aczel, Richard. "Hearing Voices in Narrative Texts". *New Literary History*, XXIX, núm. 3, 1998, pp. 467-500.
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es la filosofía?* Adriana Hidalgo Editora, 2018, pp. 9-47.
- Aira, César. "Dos notas sobre Moby Dick". *Babelia (El País)*, 12 de mayo de 2001, p. 32.
- Alvstad, Cecilia et al. (eds.). *Textual and Contextual Voices of Translation*. John Benjamins, 2017.
- Anderman, Gunilla (ed.). *Voices in Translation. Bridging Cultural Divides*. Multilingual Matters, 2007.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. "La palabra en la novela". *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus, 1989.

- Barthes, Roland. "El placer del texto". *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Siglo XXI, 1993.
- Berman, Antoine. *La traducción y la letra o el albergue de lo extranjero*. Dedalus, 2014.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Anagrama, 2004.
- Bologna, Corrado. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Il Mulino, 2000.
- Buffoni, Franco (ed.). *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*. Marcos y Marcos, 2002.
- Concha, Javier. "Amuleto". *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Fernando Moreno (ed.). Lastarria, 2011, pp. 197-206.
- Debenedetti, Giacomo. "Proust 1925". *Saggi critici. Prima serie*. Ed. Geno Pampaloni, Marsilio, 1989.
- Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*. P.U.F., 1967.
- Desideri, Fabrizio y Paolo F. Pieri (eds.). *Il suono della voce*. Número monográfico de la revista *atque – materiali tra filosofia e psicoterapia*, núm. 20, 2017.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems*. Ed. Thomas H. Johnson. Faber and Faber, 1975.
- Fava, Francesco. *L'amore oscuro. Lettura e traduzione dei Sonetos di Federico García Lorca*. Cleup, 2019.
- Fludernik, Monika. "New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization and New Writing". *New Literary History*, XXXII, núm. 3, 2001, pp. 619-638.
- Foxwell, John et al. "I've learned I need to treat my characters like people': Varieties of agency and interaction in Writers' experiences of their Characters' Voices". *Consciousness and Cognition*, núm. 79, 2020, pp. 1-14.

- Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1989.
- Greco, Giovanni. “Il teatro della traduzione. Attori e personaggi sulla scena del tradurre”. *Testo a fronte*, núm. 54, 2016, pp. 51-62.
- Hermans, Theo. “The Translator’s Voice in Translated Narrative”. *Target. International Journal of Translation Studies*, núm. 1, 1996, pp. 23-48.
- Mattioli, Emilio. *Ritmo e traduzione*. Mucchi, 2001.
- _____. “La poetica del tradurre di Henri Meschonnic”. *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, núm. 7, 2003, pp. 29-36.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier, 1982.
- Montale, Eugenio. *Ossi di seppia*. Mondadori, 1948.
- Moreno, Fernando. “Para una poética del imaginario espacial en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Mitologías hoy*, núm. 7, 2013, pp. 153-162.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Patrizi, Giorgio. “Dalla grana della voce alla grana della scrittura. Alcune riflessioni sulla parola detta e scritta”. *atque – materiali tra filosofia e psicoterapia*, núm. 20, 2017, pp. 53-62.
- Pennacchio, Filippo. “Appunti per una lettura narratologica di 2666”. *Orillas*, núm. 6, 2017, pp. 201-212. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_6/14Pennacchio_rumbos.pdf.
- Prete, Antonio. “Introduzione”. *I fiori del male*, Charles Baudelaire. Feltrinelli, 2003, pp. 7-25.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria y otros ensayos*, ed. Jordi Gracia. Fundación Banco Santander, 2009.

- Salinas, Pedro. *Poesías completas*. Lumen, 2002.
- Scotto, Fabio. *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*. Donzelli, 2013.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Fondo de Cultura Económica, 1991.
- _____. *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*. Cátedra, 1989.
- _____. “Prefazione”. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Corrado Bologna. Il Mulino, 2000, pp. VII-X.



