

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE DERECHO

CARRERA DE TRADUCTOR PÚBLICO

**DOSSIER DE TEXTOS SOBRE
TRADUCCIÓN**

CICLO LECTIVO 2026

Curso de Nivelación de Español

Materiales elaborados por las profesoras Ana Eichenbronner y
 Mariela Escobar para abordar el dictado de las clases de este curso.

Los ejemplos que aparecen en la Guía de actividades fueron extraídos y adaptados de: Willson, Patricia, (2013). “La traducción y sus discursos”, en: *Exlibris*, Revista del Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras – UBA, N° 2, 2013, pp. 82-95. Disponible en: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/372>

Unidad I. Enfoques críticos sobre la traducción literaria

Borges, Jorge Luis (1997). “Las dos maneras de traducir”, *La Prensa*, 1 de agosto de 1926, en: *Textos recobrados 1919-1930*, Buenos Aires, Emecé, pp. 256-259.

Borges, Jorge Luis (1997). “Las versiones homéricas”, *La Prensa*, 9 de mayo de 1932, posteriormente en *Discusión* (1932)

Luarsabishvili, Vladimer (2015). “La relación entre el texto original y su traducción: extranjerización de V. Nabokov y domesticación de M. Tsvetaeva”, en: *Eslavística Complutense*, N° 15, 2015, pp. 89-101. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5152540>

Unidad II. Problemas del traductor

Villalba, Graciela (2014) “La frontera (in) dómita. Sobre el español de Graciela Montes en la traducción”. *Lenguas Vivas*, n° 14

García Márquez, Gabriel (1982), “Los pobres traductores buenos”, en *El País*, 21 de julio de 1982. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-pobres-traductores-buenos/>

Walsh, Rodolfo, (1987). “Nota al pie”, en: *Un kilo de oro*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Unidad III. Una trayectoria en traducción: Christiane Nord

Nord, Christiane (1993). “La traducción literaria entre intuición e investigación”, en: *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, 2-6 de abril de 1990, Margit Raders (dir.), pp. 99-109. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/10_nord.pdf

Nord, Christiane (2023). “Siempre van a hacer falta traductores”. Disponible en: <https://www.upo.es/diario/entrevista/2023/05/christiane-nord-siempre-van-a-hacer-falta-traductores-humanos/>

La traducción y sus discursos:

Apuntes sobre la historia de la traductología

Patricia Willson

1

A principios de la década de 1970, Michel Serres explora el concepto de traducción. En *Hermès III. La traduction*, Serres, con su capacidad para concebir nexos entre disciplinas y épocas, sostiene que *la traducción es la operación básica en el ámbito de los textos*. En ese libro denso y por momentos hermético,¹ Serres afirma que hay cuatro operaciones básicas en los procesos de conocimiento: la *deducción* en el ámbito lógico-matemático, la *inducción* en el de las ciencias empíricas, la *producción* en el de la técnica y la *traducción* en el de los textos. “Sólo hay filosofía de la *-ductio*”. Serres define la traducción como *toda transformación que conlleva cierto grado de invariancia*. Sostiene que la ciencia consiste en el conjunto de los mensajes invariantes en toda situación óptima de traducción; cuando no se alcanza este máximo, se está ante alguna de las demás áreas culturales. La traducción atravesaría, pues, los campos más diversos, desde el saber científico y su historia hasta las artes, pasando por la filosofía. De ahí el interés de estudiar la operación de traducir, no en abstracto, sino a través de las transformaciones concretas que produce (Serres 1974: 11).

Con esta mirada amplia sobre el concepto de “traducción”, Serres parece anticiparse en décadas al impulso transdisciplinar que se da en la investigación sobre la traducción. Tras años de reivindicar la especificidad de la disciplina y su objeto, los traductólogos comenzaron a insistir en la porosidad de los límites disciplinares, así como en la necesidad de prescindir de definiciones demasiado estrechas de la traducción. O, incluso, de toda definición *a priori* de traducción. En la actualidad, gran parte de especialistas e investigadores suscribirían la idea de que los recientes cambios en el mundo contemporáneo (globalización, interculturalidad, comunicación transcultural en la web) vuelven obsoletos los conceptos

1. Algunas de las claves de este texto se hallan en las conversaciones que Serres mantuvo, años más tarde, con Bruno Latour, y que fueron recogidas en *Éclaircissements*. En una de ellas, Serres afirma que no busca establecer un sistema, sino una *sírresis*, es decir, “una confluencia móvil de flujos; turbulencias, deslizamientos de ciclones y de anticiclones, nudos de paja, la danza de las llamardas”. (Serres 1994: 28)

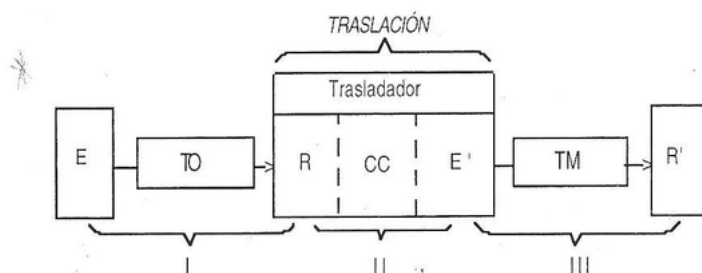
tradicionales de traducción. Como consecuencia de ello, sostienen que es preciso ir más allá de los límites tradicionales de la disciplina e “inaugurar un campo de investigación transdisciplinar que tenga a la traducción como herramienta interpretativa y operativa”.²

A pesar de los evidentes ecos entre estas afirmaciones y algunas de las de *Hermès III*, la vinculación es aparente, pues las hipótesis de Serres respecto de la traducción están fechadas. Si bien aborda configuraciones dispares y extendidas en el tiempo, Serres tiene como horizonte un hecho contemporáneo al que se refiere una y otra vez en *Hermès III*: el descubrimiento del mecanismo de duplicación del ADN por los científicos franceses François Jacob y Jacques Monod, a cuyo pensamiento en el campo de la biología dedica los dos primeros capítulos del libro. Este modelo de transmisión de información por *transcripción-traducción*, que vino a completar el descubrimiento de la estructura del ADN realizado por los británicos James Watson y Francis Crick, encuentra en *El azar y la necesidad* de Monod (1970) su glosa filosófica, la filosofía natural que conviene a las nuevas hipótesis de la genética. Unidireccional y con un contenido invariante: así caracteriza Monod la “traducción” del ADN. Esta caracterización, que Serres retoma para su “operación de traducir”, se acerca notablemente a la que propone, también en la década de 1970, la que más tarde sería conocida como “escuela traductológica de Leipzig”.

La idea de invariante, de lo que permanece a pesar de los cambios (el ADN en la biología, un elemento o valor de un texto en la traducción) marca las primeras reflexiones con aspiraciones de científicidad sobre el tema, pues el problema de la *equivalencia* preside los debates traductológicos desde fines de la década de 1950 hasta la de 1980. *Equivalencia comunicativa* según Albrecht Neubert y otros teóricos de Leipzig; *equivalencia formal* y *equivalencia dinámica* según Eugene Nida; *equivalencia funcional* según J. C. Catford; *equivalencia estilística* según los pioneros Jean Vinay y Jean Darbelnet: otras tantas formas de abordar un problema que solamente se vuelve visible cuando la traducción se coteja con su texto fuente en busca de similitudes. De los esquemas de los traductólogos de Leipzig³ al impresionismo con el que algunos traductores definen una búsqueda *equivalencia de efecto*, sin precisar para qué lectores ni con qué medios discursivos concretos, se trata en todos los casos de identificar lo

2. Ver, entre otras posibles referencias recientes a la eficacia explicativa del concepto de traducción en diferentes campos disciplinares, el número cero de la revista *TRANSLATION*, de 2011, en cuyo editorial de presentación se despliega el siguiente programa: “La traducción está convirtiéndose en un poderoso instrumento epistemológico para leer y evaluar el intercambio cultural. Se trata de una nueva era, en la que la reflexión traductológica busca ‘nuevas palabras’ para hablar de la traducción, con el fin de establecer un diálogo con toda área de indagación en la que la traducción ocupe implícita o explícitamente una posición conceptual, ya sea central o periférica”.

3. Este es el esquema de las tres etapas que propone Otto Kade, traductólogo de Leipzig (tomado de Jung, 2000), donde E = emisor; TO = texto original; R = receptor; CC = cambio de código; TM = texto meta. Obsérvese la unidireccionalidad de la flecha.



comparable, lo reproducible.⁴ Tanto en el sentido amplio y metafórico de Serres como en el sentido restrictivo de Neubert, Nida, Catford, Vinay o Darbelnet, el concepto de traducción implica así un cambio que entraña un núcleo sin alteración. Dicho de otro modo, la obtención de lo semejante a partir de lo diferente.

Si bien ha habido reflexión en torno a la traducción desde la Antigüedad, de Cicerón a Borges, pasando por Lutero y Walter Benjamin, así como por los trabajos eruditos sobre las versiones de los textos antiguos, hay un momento en que el discurso sobre la traducción pasa a tener en el ámbito académico una apelación, una etiqueta que le otorga cierta unidad disciplinar y la distingue de otras disciplinas, como la lingüística y la literatura comparada. En cuarenta años, la traductología pasó de la militancia por la afirmación científica a la paulatina búsqueda de una transustanciación. En todo caso, sorprende la abundancia de la discursividad traductológica; la autorreferencia es frecuente, e incluso ya se han publicado obras en las que quedan registrados sus cambios, “giros” o “paradigmas”, según los autores. Uno de los textos fundadores, como se verá enseguida, es un texto de la década de 1970, precisamente “Nombre y naturaleza de la traducción”, cuyas palabras finales: “Que la metarreflexión comience”, parecen haber funcionado como un mandato (o como un mantra).

2

A “Nombre y naturaleza de los estudios de traducción”, ensayo del poeta y traductor James S. Holmes, se le reconoce un carácter fundacional.⁵ El peculiar destino del texto de Holmes se corresponde con la aparición, la difusión y la institucionalización académica de la traductología. Tras presentarse en un congreso de lingüística aplicada en 1972 y permanecer inédito hasta 1987, se ha reeditado desde entonces varias veces. En “Nombre y naturaleza de los estudios de traducción”, la forma de razonar sobre los alcances y las incumbencias de la *nueva disciplina* es heurística, y revela a la intención de qué lector fue escrito. La referencia al momento utópico

4. Quizá la exposición que aborda de manera más innovadora la idea de invariancia se encuentra en la obra del eslovaco Anton Popovič, autor de un *Diccionario de análisis de la traducción literaria*, que considera la traducción como un caso particular de lo que denomina “continuidad intertextual”: la producción de un metatexto que se “modela” a partir de un prototexto, con el que mantiene una relación de homología, tal como ocurre también con el plagio, la imitación, el comentario o la parodia (1976: 225-226, 232). Popovič distingue cuatro tipos básicos de equivalencia (en el plano léxico, el gramatical, el estilístico, y el de la estructura textual), y sostiene que, dentro de un sistema de comunicación literaria, la traducción es un proceso en el que se dan tanto “desplazamientos expresivos”, desviaciones que comportan pérdidas o ganancias de sentido, como la transferencia de un “núcleo invariante” de “elementos semánticos estables, básicos y constantes” (1976: 11, 16, 132-133). Este núcleo invariante intertextual sería el que conecta el original con su traducción (o traducciones). Sin embargo, a diferencia de lo que solía pensarse, Popovič ya no considera que la gran mayoría de “desplazamientos” se deban a errores o distorsiones, o sean el resultado inevitable de las diferencias entre lenguas, sino que forman parte de la misma práctica de la traducción, sea por imperativos relacionados con factores estéticos e históricos, sea en razón del “proceso creativo” que implica el acto traductor individual (1970: 81). Vale la pena recordar que, más tarde, en *Palimpsestes* (1982), Gérard Genette incluirá a la traducción dentro de las prácticas literarias de segundo grado, aquellas que parten de un texto A, llamado “hipotexto”, para llegar, a través de operaciones de transformación, a un texto B, llamado “hipertexto”.

5. Una de las últimas ediciones, quizá la más difundida, es James S. Holmes, “Name and nature of translation studies”, en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2000 (“Nombre y naturaleza de los estudios de traducción”, mimeo).

que, para Holmes, marca el nacimiento de toda disciplina;⁶ la discusión sobre su posible denominación, la propuesta de un enfoque descriptivo a distintos niveles que proporcione una base empírica y sistemática de conocimiento,⁷ y la cuidadosa clasificación de sus posibles y diferentes ramas *puras y aplicadas*, todo ello refleja el sesgo cientificista (en la acepción original, decimonónica, del vocablo) que adopta el pensamiento entonces dominante en los incipientes estudios de la traducción y el traducir, sesgo que suele tener como correlato la aridez de los textos de la época. Pese a que Holmes rechaza de manera explícita que los “estudios de traducción” puedan calificarse de “ciencia” en el sentido en que lo son las ciencias naturales y reconoce que apenas se está en los prolegómenos de cualquier teoría rigurosamente merecedora de tal nombre, su uso de la obra de Carl Hempel, que enfatiza la distinción entre la dimensión observacional y la dimensión teórica del saber científico, lo lleva a postular, junto con el enfoque descriptivo, la posibilidad de alcanzar una “teoría general de la traducción”, capaz de “explicar y predecir todos los fenómenos que entran dentro del ámbito de la traducción”, teoría que debería estar formalizada “en grado sumo” (2000: 73). Cuatro décadas después, esta ambiciosa parte de su programa no se ha cumplido y es dudoso que pueda cumplirse, pues ya no se piensa que una teoría así sea posible, o siquiera deseable.

Ni las disquisiciones propias de lo que podría denominarse el *paradigma lingüístico* de la traducción,⁸ con su creencia en la estabilidad del significado, ni el didactismo basado en la noción intuitiva de “fidelidad” que sigue siendo un tópico en la enseñanza de la traducción, ni el mapa disciplinar propuesto por Holmes agotan el discurso sobre la traducción de la década de 1970. En 1975, George Steiner publica *After Babel (Después de Babel, 1980)*, una obra que ha tenido una honda influencia entre traductores y comparatistas, y cuya perspectiva sobre la traducción es radicalmente distinta de la lingüística. La idea de Steiner de que la traducción consiste en lo esencial en un *acto hermenéutico*, implícito también en todo acto de comunicación,⁹ es deudora, como él mismo apunta, de una tradición fenomenológica

6. Holmes elige una reveladora cita de un texto que entonces tenía amplia difusión, *The Scientific Community* (1965), del sociólogo W.O. Hägstrom; según Hägstrom, las “utopías explícitas” sirven para “legitimar” las pretensiones de las disciplinas emergentes y para que los investigadores “se identifiquen” con la nueva comunidad disciplinar.

7. Afirma Holmes: “...quizás sea apropiado considerar primero los *estudios descriptivos de traducción*, como rama de la disciplina que mantiene constantemente el contacto más estrecho con los fenómenos empíricos en estudio. Parecería haber tres tipos principales de EDT, que, según su focalización, pueden dividirse en orientados al producto, orientados a la función y orientados al proceso”. (mimeo)

8. Se toma la expresión “paradigma lingüístico” de Holger Siever, cuya reciente historia de los estudios de traducción en el contexto germanohablante se articula como una sucesión de paradigmas, esto es, como una sucesión de cambios y rupturas en los supuestos básicos de la disciplina (Siever 2010).

9. “La ‘traducción’, entendida en sentido propio, es un segmento especial del arco de la comunicación que todo acto verbal efectivo describe en el interior de una lengua determinada. Cuando están en juego varias lenguas, la traducción planteará problemas innumerables y cuyo tratamiento resulta manifiestamente arduo; pero esos mismos problemas proliferan, aunque disimulados o relegados por la tradición, en el interior de una sola lengua. El modelo ‘emisor a receptor’, que actualiza todo proceso semiológico y semántico, es ontológicamente equivalente al modelo ‘lengua-fuente, lengua-receptora’, empleado en la teoría de la traducción. En ambos esquemas existe ‘en medio’ una operación de desciframiento e interpretación, una sinapsis o una codificación y descodificación. Cuando dos o más lenguas se articulan entre sí los obstáculos serán más considerables y la búsqueda de la inteligibilidad será mucho más calculada. Pero los ‘caminos del espíritu’, para emplear la frase de Dante, son rigurosamente semejantes. Como lo son, según veremos, las causas más frecuentes de un malentendido o, lo que es lo mismo, de fracaso de la traducción. En suma: dentro o entre las lenguas, la comunicación humana es una traducción. Un estudio de la traducción es un estudio del

que se remonta al romanticismo alemán. La originalidad de este extenso ensayo no radica tanto en esta idea motriz en sí misma como en la manera de iluminarla y profundizarla. Steiner sopesa una multiplicidad de problemas y argumentos de la filosofía y la antropología del lenguaje, revisa la historia de las ideas sobre la traducción desde la Antigüedad, y recurre a numerosos ejemplos de la historia y la crítica literarias. En cuanto a la posibilidad de una “teoría general de la traducción”, su posición es exactamente opuesta a la de Holmes, ya que *Después de Babel* intenta mostrar que no puede existir en ningún sentido estricto o pertinente una teoría semejante.

3

En la década de 1980, el estudio de la traducción en el medio universitario comienza a basarse en lo posible de la cultura receptora, con independencia de la adecuación del texto traducido a su texto fuente u “original”. Para que esta tendencia surgiera y se consolidara, fue importante concebir la teorización sobre la traducción de manera menos normativa que en el período precedente, esto es, no tanto como el conjunto de las respuestas posibles a la pregunta sobre cómo hay que traducir o en qué consiste la equivalencia, sino más bien como un despliegue de herramientas aptas para analizar las traducciones efectivamente existentes.

Una de las consecuencias de esta nueva mirada fue el impulso descriptivo previsto en aquel texto fundante de Holmes y que, a su vez, acompañó la inepción y la propagación de dos corrientes traductológicas de la época: la “escuela de la manipulación” y la teoría de los polisistemas. También para esta etapa hay un texto-manifiesto: “Los estudios de traducción y un nuevo paradigma”, introducción que Theo Hermans escribe para el volumen *The Art of Manipulation: Studies in Literary Translation*, en el que se anuncia la existencia de un grupo de investigadores con una visión diferente de la traducción y que, más que una doctrina, comparten un fundamento común para la discusión.¹⁰ Se trata de investigadores alejados de la lingüística aplicada, con métodos y preocupaciones que proceden de la literatura comparada, la mayoría de los cuales, no por casualidad, provienen de (o escriben en) países de lenguas recientemente declaradas nacionales o lenguas nacionales con pocos hablantes, según la tipología que propone Pascale Casanova para entender la desigualdad entre los intercambios traductores: Israel, los Países Bajos, la Bélgica flamenca (Casanova 2002: 9).¹¹

Durante el predominio de este *giro cultural* en los estudios de traducción, las hipótesis vinculadas con la equivalencia y el problema del *tertium comparationis* se relegan en beneficio

lenguaje”. (Steiner [1975] 1980: 67)

10. “Lo que comparten es una visión de la literatura como sistema complejo y dinámico; la convicción de que hay una interacción continua entre los modelos teóricos y los estudios prácticos de casos; un enfoque de la traducción literaria que es descriptivo, orientado al producto, funcional y sistémico; y el interés por las normas y restricciones que gobiernan la producción y recepción de las traducciones, por la relación entre traducción y otros tipos de procesamiento de textos, y por el lugar y el rol de la traducción tanto dentro de una literatura determinada como en la interacción entre literaturas”. (Hermans 1985: 10; traducción de PW)

11. Roberto Bein razonaba en 2003 que algunas de las hipótesis de la teoría de los polisistemas debían revisarse. Entre ellas, la concepción gestáltica de las literaturas nacionales (un todo teórico, propio de las literaturas fuertes y antiguas, que las literaturas jóvenes sólo pueden alcanzar mediante la traducción que las completa), y la unidireccionalidad de la traducción y sus efectos, que ya no puede sostenerse en el mundo globalizado. (Bein 2003: 350)

de otras, atentas a las normas y las instituciones que rigen el ejercicio de la función traductora en un determinado espacio cultural. Si el problema de la equivalencia marcaba la tensión que liga a la traducción con el texto fuente y que impone una *adecuación*, ahora se señala otra tensión, la de la *aceptabilidad* del nuevo texto en la cultura de acogida. Este giro acompaña el éxito de la expresión misma *estudios de traducción*, como eco de otros *estudios de...* que se multiplican en aquella década, y acompaña, también, la tendencia a abandonar el cotejo entre traducción y texto fuente, para volcarse a interrogar la función que los textos traducidos desempeñan en su interacción con las producciones vernáculas.

Por fuera de esta corriente, por fuera del ámbito universitario y por fuera, también, del cada vez más hegemónico espacio anglófono en traducción, Antoine Berman escribe en francés algunos de los textos más lúcidos de la década. Década que él cierra en 1989 con la reedición en la revista *Meta* de su ensayo “La traducción y sus discursos”, donde además de enumerar y definir una serie de tareas propias de la traductología tal como él la entiende, ataca el “descriptivismo” y el “objetivismo” que atribuye a las corrientes entonces en boga en la academia. En nombre de la exhaustividad, estas corrientes errarían el meollo de la traducción y serían incapaces de ver la relación que algunas grandes traducciones, como todo gran arte, mantienen con la verdad (Berman 1989: 4). Con su prosa por momentos oscura y recursiva pero siempre bella, Berman da una definición posible de la traductología: *la reflexión del traductor sobre la naturaleza de su experiencia*. Luego de esta definición laxa y a la vez profundamente restrictiva –pues excluye entre los enunciadores de discurso traductológico a quienes no sean traductores–, Berman pasa a enumerar las tareas a las que debería abocarse la traductología como disciplina. Una de ellas es la recuperación de la dimensión histórica de la traducción. Esa tarea está vinculada con la temporalidad de las obras, las lenguas y las culturas y abre a un estudio de carácter histórico, que consiste en escribir la historia de la traducción en las áreas en las que ha constituido uno de los factores fundamentales de la constitución de las lenguas y las literaturas. En el último de sus libros, *Pour une critique de traductions: John Donne*, publicado póstumamente, Berman intenta responder a la pregunta: ¿cómo hacer una crítica de traducciones sin caer en la prescripción, sin adoptar una mirada normativa, cuyo punto ciego son los supuestos mismos que la sustentan? Berman propone cuatro aspectos de ese “esbozo de método”. En primer lugar, es preciso ir *en busca del traductor*, no con el afán de reconstruir su vida, sino con el fin de saber qué lee, qué otras actividades tiene, además de la traducción, de qué lenguas traduce, qué géneros literarios traduce habitualmente. Luego de esta busca, en segundo lugar, está la determinación de la *posición traductiva* del traductor, respuesta a la pregunta: ¿cómo deja hablar en él los discursos de la doxa sobre la traducción, las concepciones doxales sobre la traducción y el traducir? Estas concepciones no anulan ni atenúan lo que Berman llama la “pulsión por traducir”. En tercer lugar, habría que precisar el *proyecto de traducción*, es decir, la intersección entre la posición traductiva y las exigencias concretas que plantea la traducción de una obra determinada. En este sentido, Berman sostiene la importancia de los prólogos, las notas al pie, las versiones bilingües y los modos de traducir, en cuya indagación se advierte la concepción bermaniana sobre las relaciones entre sentido y letra en la traducción y su rechazo a la noción de equivalencia. En este esbozo de método, el último elemento a determinar es el *horizonte de traducción*, que podría definirse como el conjunto de parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que determinan el sentir, el pensar y el actuar de un traductor. Parte de este horizonte es la existencia o no de traducciones anteriores de una obra. Las versiones anteriores están en el horizonte del traductor. Retomando una de las tareas que en 1989 propone

para la traductología (aquella vinculada con la temporalidad y la historicidad de los actos de traducción), Berman afirma en *Pour une critique...*: “Un traductor sin conciencia histórica se convierte en prisionero de su representación de la traducción y de las representaciones que transmiten los ‘discursos sociales’ del momento” (Berman 1995: 81).

4

El *giro cultural* es propicio para que se crucen con la traducción las hipótesis del feminismo, el psicoanálisis y los estudios poscoloniales, sobre todo a partir de la década de 1990. En esta segunda fase del giro cultural, la prelación del texto fuente termina por difuminarse frente a la autonomía que se reconoce a su traducción (o traducciones). El punto de vista derridiano de que los textos carecen de un sentido estable y último, y están sujetos siempre a nuevas, múltiples y potencialmente ilimitadas lecturas, y de que los textos y los contextos son indisolubles, se concreta en una radical impugnación de las nociones convencionales de “original” y “traducción”: ambos textos tendrían una existencia independiente.¹² Cuando se acepta esta inestabilidad del sentido, la idea misma de “manipulación” se disuelve, pues ¿cómo podría una versión manipular un texto que no es más que otra versión? En esta misma línea apareció, ya en el presente siglo, el *giro ficcional* en traducción, según el cual en las ficciones con traductor (las hay en todas las lenguas y en todas las tradiciones literarias) habría que buscar no sólo las representaciones que tiene una sociedad determinada de la práctica traductora, sino también una historia posible y ya inscrita de la traducción. La literatura, una vez más, sería el emplazamiento de verdades que la teoría aún no alcanza a formular.

También recientemente, la *sociología de la traducción* ha tomado el relevo de las distintas perspectivas culturalistas. Basada sobre todo en los trabajos de Pierre Bourdieu, la perspectiva sociológica arroja una luz indispensable para comprender la circulación de traducciones a escala mundial o local. Por limitarse a las instituciones y a los agentes que intervienen en los circuitos de producción y difusión de la literatura y de las ideas, este enfoque tiene por efecto y, muchas veces, por objetivo explícito, dejar de lado las consideraciones que parten de los textos mismos. La *sociocrítica*, por su parte, relaciona las hipótesis sociológicas con el análisis textual de las traducciones y sus textos fuente, centrándose en los procedimientos traductores que son rastro de las tensiones a las que está sometida la práctica traductora. Eludiendo por igual la mirada normativa sobre la traducción y el análisis basado en oposiciones polares como literalidad/libertad, o aclimatación/exotización, la sociocrítica subraya la complementariedad de las perspectivas de corte sociológico (Brisset 2011). Justamente,

.....
12. En un texto en el que comenta a Benjamin y fue publicado el mismo año que el volumen editado por Hermans, Derrida sostiene ya que la traducción no es “recepción, ni comunicación, ni representación” de un texto en otra lengua (“Des tours de Babel”, Derrida 1985: 165-207). Edwin Gentzler resume del modo siguiente las cuestiones planteadas en su momento por los deconstruccionistas: “¿Qué ocurre si se invierte la dirección del pensamiento y se postula la hipótesis de que el texto original depende de la traducción? ¿Qué ocurre si se sugiere que, sin traducción, el texto original deja de existir, que la propia supervivencia del original depende no sólo de que contenga alguna cualidad particular, sino de las cualidades que contenga la traducción? ¿Qué ocurre en el caso de que la propia definición del significado de un texto no esté determinada por el original, sino por la traducción? ¿Qué ocurre en el caso de que el ‘original’ carezca de una identidad fijada que pueda determinarse estética o científicamente, y cambie cada vez que pasa a ser una traducción? ¿Qué existía antes del original? ¿Una idea? ¿Una forma? ¿Algo? ¿Nada? ¿Podemos pensar en términos de condiciones pre-originales, pre-ontológicas?”. (Gentzler 2001: 145)

las biografías colectivas de traductores, como la que Alejandrina Falcón propone para los argentinos exiliados en Barcelona durante la última dictadura, trabajan con materiales discursivos que permiten reconstruir la “identidad social” de los traductores, así como las figuras de traductor que han marcado un espacio cultural en un momento preciso (Falcón 2012).

En los últimos años, se ha invocado con frecuencia el tópico de la *política de la traducción*. De las posibles interpretaciones que puede tener este tópico, merecen mencionarse dos. En primer lugar, en un sentido restrictivo del concepto, todas las formas institucionales de decisión sobre lo que se traduce; por ejemplo, los programas estatales de apoyo a la traducción de libros. Sin embargo, es evidente que las formas institucionales de decisión abarcan mucho más que las políticas públicas, y tienen una dimensión económica relacionada con la estructura de las industrias y los mercados culturales y, en general, con aquellas instituciones y agentes (sean públicos o privados) con poder de disposición sobre la producción y la circulación material de traducciones. En segundo lugar, en un sentido más amplio, la política de la traducción abarcaría el uso del concepto mismo de traducción como herramienta teórica que permite comprender mejor los problemas de nacionalidad, ciudadanía, multiculturalismo y globalización, sin excluir los vínculos entre traducción, violencia y conflicto. En un escenario internacional donde existe violencia estatal sobre grupos que pertenecen a diferentes etnias, religiones o Estados nacionales, la traducción forma parte de “la institución de la guerra” (Baker 2006: 3) y, por ende, cumple un papel fundamental en el manejo de los conflictos, tanto del lado de los beligerantes como de los pacifistas. En síntesis, si en el actual contexto de la comunicación global y transcultural de la web, la traducción ya no puede atenerse a los límites tradicionales del concepto y a la vez se convierte en una noción capaz de dar cuenta de hechos sociales que atraviesan las fronteras lingüísticas, estaríamos ante un *giro traductor*,¹³ ya fuera de los límites disciplinares.

5

Lejos de la altura olímpica que podría procurarle la postulada capacidad explicativa de los fenómenos contemporáneos, la disciplina que estudia la traducción (traductología, estudios de traducción, o ciencia de la traducción, según diferentes tradiciones idiomáticas) se ramifica en subdisciplinas que, a su vez, bregan por alcanzar un estatus diferenciado. Así pues, están la eco-traductología (!), los estudios de adaptación, los estudios de interpretación y, dentro de estos últimos, los estudios de interpretación comunitaria, entre otros ámbitos de reflexión que van construyendo su objeto desgajado de las primeras definiciones, más inclusivas, y que son motivo de coloquios, encuentros internacionales, seminarios y publicaciones *ad hoc*. Tal proliferación es prueba de la existencia en varios países de un campo traductológico en expansión, en el que el estudio de las literaturas extranjeras cede terreno día a día frente al avance de los estudios de traducción. Este avance no está exento de contradicciones. El señuelo de una carrera con “salida laboral” atrae a jóvenes en todo el mundo (en un mundo donde el trabajo es un bien escaso y la movilidad social es cada vez más incierta), y se ahonda progresivamente la brecha entre los atraídos por esta concepción instrumental de un campo del conocimiento que, a su vez, conlleva una praxis, y los profesores reencuadrados por la afluencia de estudiantes.

13. Se toman aquí algunos de los *giros* que registra y se da para sí la disciplina. Véase un análisis más detallado, que da cuenta de las corrientes que se han ido diferenciando en cada uno de los giros, en Snell-Hornby 2006.

Esto genera dos desplazamientos. En primer lugar, la reconversión de algunos investigadores en literaturas extranjeras e incluso en literatura comparada al campo de los estudios de traducción. Tras años de enseñanza de textos extranjeros traducidos propiciando la ficción de estar leyendo “originales” se vuelcan al momento opaco que entraña toda traducción. El segundo desplazamiento es más significativo y marca, quizás, un anacronismo: por una parte, la difusión de un discurso reivindicativo, más afín a la batalla que al comienzo de la disciplina, que libraron los investigadores del área de la traducción, y que ya no parece justificado por la realidad;¹⁴ por otra parte, la “absorción” de polémicas que atañen a las condiciones laborales de los traductores, invocando argumentos inscriptos en un marco que no es el del trabajo académico.

En 1992, Lawrence Venuti establecía un programa político para la práctica de la traducción. Auguraba que la irradiación de los estudios de traducción y el compromiso de los traductores con la reflexión sobre su práctica acarrearían un mejoramiento del estatus del traductor en la sociedad: mejores serían las condiciones de trabajo, más elevada la paga, más visible su labor. En el plano concreto del traducir, la clave para tal promoción es, según Venuti, el abandono de las prácticas de fluidez en traducción y el ejercicio de la *traducción resistente*, capaz de acuñar neologismos, de rehuir la linealidad de la sintaxis en beneficio de la arborescencia, de provocar saltos pragmáticos en la lectura. Según Venuti, “la fidelidad opositora conlleva claramente un rechazo de la fluidez que domina la traducción contemporánea y favorece una estrategia contraria que bien puede denominarse *de resistencia*”:

Dado que las estrategias de traducción de resistencia eliminan el efecto ilusionista de transparencia en el texto traducido, su implementación conlleva otras consecuencias, igualmente políticas. Por un lado, estas estrategias pueden ayudar a tornar visible el trabajo del traductor, invitan a un reconocimiento crítico de su función político-cultural y a una reevaluación del estatus inferior que actualmente se le asigna en la legislación, la educación y el campo editorial. Por otro lado, las estrategias de resistencia pueden ayudar a preservar la diferencia lingüística y cultural del texto extranjero mediante la producción de traducciones que sean extrañas y provoquen una sensación de extrañamiento, que señalen los límites de los valores dominantes en la cultura de la lengua meta y obstaculicen la domesticación imperialista de un otro cultural que estos valores estipulan. (Venuti 1992: 12)

Según esta hipótesis y este llamado a la acción, el engranaje que conduce al reconocimiento de la función política y cultural de la traducción estaría trabado por una contumacia: la de los traductores al practicar una traducción transparente. Esta práctica tiene como resultado un texto que genera la ilusión de estar escrito directamente en la lengua traductora, acatando aquello que la inmensa mayoría de los editores y otros agentes de la producción editorial esperan del traductor. En una comunicación reciente,¹⁵ Venuti cuestiona otro mandato, el

14. “No es nuevo afirmar que la posición de los estudios de traducción en los estudios literarios es, en el mejor de los casos, marginal. La teoría y la crítica literarias casi universalmente ignoran el fenómeno de la traducción literaria; las historias literarias, incluso aquellas que abarcan más de una literatura nacional, rara vez hacen otra cosa que una mención al pasar a los textos traducidos. Las instituciones educativas, que tienden a privilegiar el estudio monolingüe de una lengua y una literatura, tratan a la traducción literaria con una condescendencia apenas disimulada”. (Hermans 1985: 7)

15. Lawrence Venuti: “The problem of subtitling is a matter of interpretation” (“El problema del subtítulo es una cuestión de interpretación”, ponencia presentada en *Expliciter, impliciter*, colo-

que pesa sobre la práctica del subtítulo en la traducción audiovisual: ¿por qué exigirle al traductor que subtitula un tipo específico de adecuación al original, en lugar de apreciar la sustancia “hermenéutica” de su práctica? ¿Por qué no se lee el subtítulo como una interpretación más entre las muchas posibles de los diálogos en una película?

En la *invisibilidad del traductor* (Venuti 1995), Venuti sintetiza una estrategia discursiva recurrente y un contexto estético-ideológico que la propicia. En una palabra, halla en la *invisibilidad* una categoría de mediación entre lo social y la textualidad que prevalece en las traducciones, es decir, entre dos órdenes diferentes. Sin embargo, si su llamado a la traducción resistente resulta plausible a mediados de la década de 1990, no parece plausible en la actualidad que una estrategia traductora sea capaz de redimir al traductor de su lugar de relegamiento. Por otra parte, en ese llamado está implícita una respuesta a la pregunta sobre cómo traducir, que desata discusiones bizantinas y cuyos mandatos contradictorios fueron repertoriados ya en la década de 1980.¹⁶

6

Como herramienta teórica para comprender los fenómenos contemporáneos, la traducción es ambivalente: a la vez mecanismo de dominación y de liberación, de clarificación y de oscurecimiento, de renovación y de apuntalamiento de las tradiciones, de apertura a los “otros”, y de apropiación o expropiación. De ahí la centralidad de la traducción en los procesos de establecimiento de nacionalidades y fronteras, pues es precisamente la transición entre un antes desconocido y un después conocido. Dicho de otro modo, lo foráneo de la traducción es incomprensible y comprensible, incognoscible y cognoscible, extraño y familiar. Es por ello que ya no puede ser concebida en función de un modelo de comunicación de lo equivalente, como querían los traductólogos de Leipzig, sino como el mecanismo por el cual se crea continuidad allí donde lo social se muestra discontinuo (Sakai 2012: 19). El ejemplo que suele darse al respecto es la función de las traducciones en la formación del Estado moderno y las soberanías nacionales.

Las investigadoras Andrea Pagni y Gertrudis Payàs han demostrado en sus trabajos el papel de “sutura” que les cupo a las prácticas traductoras en América Latina, tanto durante la época colonial como en el siglo XIX. En las traducciones que estudian, Pagni y Payàs ven la capacidad de *producción de lo diferente* y se ubican, pues, en las antípodas de la concepción que articuló las primeras hipótesis traductológicas y en la línea de la perspectiva cultural sobre la traducción. En su estudio sobre la traducción en Chile, Payàs cita las siguientes palabras de Sarmiento, extraídas de un prólogo escrito para una traducción que realizó en el exilio chileno:

quio internacional de traducción, Universidad de Lieja, Bélgica, 4 de mayo de 2013).

16. Armin Frank formuló de la siguiente manera esos mandatos contradictorios: una traducción debe proporcionar las palabras del original; una traducción debe proporcionar las ideas del original; una traducción debe leerse como obra original; una traducción debe leerse como traducción; una traducción debe reflejar el estilo del original; una traducción debe reflejar el estilo del traductor; una traducción debe leerse como contemporánea del original; una traducción debe leerse como contemporánea del traductor; un traductor puede añadir u omitir elementos del original; un traductor puede no añadir ni omitir nunca elementos del original; una traducción de versos debe hacerse en prosa; una traducción de versos debe hacerse en verso. (Frank 1984: 203)

Los libros, que son los almacenes del saber, no vienen preparados para nosotros i tales como los necesitamos, es decir, en nuestro idioma, i para la lectura común. Los libros necesitamos hacerlos en casa, y ya que nuestro saber no alcance a crear los conocimientos de que son conductores i propagadores, podemos, vaciando, por así decirlo, en nuestro idioma, los tesones que en este genero poseen otras naciones, hacer nuestro el trabajo de todo el mundo (Payàs 2007: 72).

La traducción aparece como un mecanismo compensatorio que muestra las representaciones sobre aquello de lo que se carece; dicho de otro modo, es reveladora de una falta o de una insatisfacción, lo cual prueba que las representaciones, además de ser *de algo* son *para algo*. El estudio de las formas de la traducción, de las ideas que sustentan o que reformulan, de los agentes que las realizan y de las instituciones que las promueven no avala una concepción de la traducción como práctica imitativa, sino al contrario.

La traducción en su sentido recto y en su sentido metafórico resulta apta para entender mejor los procesos de construcción de identidades nacionales en América Latina a partir de lo heterogéneo en el siglo XIX, y para penetrar en la lógica de la comunicación globalizada y transcultural en la actualidad. En todo caso, y a diferencia de lo que sucede en otros países, especialmente los europeos, en Argentina y en América Latina en general, queda por hacer un ingente trabajo de recensión de traducciones, de registro de traductores, pues se tiende a recuperar únicamente a los ilustres, a los que han obtenido notoriedad en otros campos: narradores, poetas, periodistas, políticos (entre estos últimos, pienso en Sarmiento, Bartolomé Mitre, Carlos Aldao, Miguel Cané). Por eso es tan valioso el trabajo de jóvenes investigadores argentinos que están realizando esa recuperación, primer paso hacia la comprensión cabal del lugar que ha tenido la traducción en la cultura argentina y latinoamericana. Hasta ahora, América Latina ha funcionado como fuente de “casos”, de “ejemplos”, con frecuencia descontextualizados, en los que se han puesto a prueba conceptos y metodologías formulados en países centrales. Si bien no pueden ignorarse las tradiciones teóricas surgidas en otros contextos culturales y lingüísticos, es preciso revisar la trasposición acrítica de ciertas categorías o, en todo caso, apropiárselas a la manera de Sarmiento y su caza de los tesones de todo el mundo.

7

La metáfora de la traducción, como se dijo al comienzo de este ensayo, vuelve en el discurso de las ciencias sociales. Así, se habla de un “régimen de traducción”, en el cual la economía del mundo globalizado busca excluir la “interpelación heterolingüe” para imponer la “interpelación homolingüe” (Sakai 1997: 5 y ss; 2012: 18). La primera permite percibir la discontinuidad entre el enunciador y sus lectores, supone la posibilidad de que la comunicación falle debido a la heterogeneidad inherente a todo medio y, por tanto, sitúa la traducción en un lugar central. La segunda se atiene a la supuesta normalidad de la comunicación recíproca, igualitaria y transparente. El capital se dirige a la multiplicidad de lenguajes, es decir, de formas de vida, de relaciones sociales, de “culturas”, imponiéndoles que se adecuen al lenguaje del valor.

A este *giro traductor*, quizás habría que llamarlo *translational turn*, pues los estudios de traducción tampoco escapan de la cárcel de la lengua única, y pagan el precio de lo que se ha

llamado un “epistemicidio por traducción al inglés/del inglés”, es decir, la mengua de la diversidad lingüística, la erosión del espesor del conocimiento y la desventaja de los hablantes no nativos del inglés. En los estudios de traducción se da la paradoja de un retroceso de la reciprocidad de la traducción entre las lenguas y una hegemonía del inglés que socava el uso de las demás lenguas en la difusión de las ideas traductológicas, su producción, su crítica, su impugnación, su historia.

Bibliografía

- BAKER, Mona. *Translation, Power and Conflict*. Londres: Routledge, 2006.
- BEIN, Roberto. “La teoría del polisistema hoy: elementos vigentes y aspectos a revisar”, en *Actas del III Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación*, Vol. II, Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires, 2003, pp. 347-355.
- BERMAN, Antoine. “La traduction et ses discours”, *Meta*, xxxiv, 1989, pp. 672-679 (versión castellana de Lucía Dorín, mimeo).
- BRISSET, Annie. “La razón traductora: Huidobro y el movimiento *Change*”. Traducción de Gertrudis Payàs, en: Andrea Pagni, Gertrudis Payàs y Patricia Willson (coords.), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*. México: UNAM, 2011, pp. 175-212.
- . “Por una ética de la reciprocidad”, traducción de Patricia Willson. *Revista Otra Parte*, noviembre de 2004.
- CASANOVA, Pascale. “La traduction comme échange inégal”. *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 144, 2002, pp. 7-20.
- DERRIDA, Jacques. “Des tours de Babel”. En Joseph F. Graham (ed.), *Difference in Translation*. Cornell University Press, pp. 165-207.
- FALCÓN, Alejandrina. “Disparen sobre el traductor: apuntes acerca de la figura del ‘traductor exiliado’ en la serie *Novela Negra* de Bruguera (1977-1981)”, 1611, *Revista de historia de la traducción*, N° 5, 2012. Disponible en línea: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/falcon.htm>
- FRANK, Armin. “Theories and Theory of Translation”, en Joseph P. Strelka, *Literary Theory and Criticism. Festschrift in Honor of René Welleck*. Nueva York: Peter Lang, 1984, Part I, pp. 203-221.
- GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001 (2ª edición revisada).
- HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres: Croon-Helm, 1985.
- HOLMES, James S. “Name and nature of translation studies”, en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. Londres/Nueva York: Routledge, 2000 (versión castellana: Patricia Willson, mimeo).
- JUNG, Linus. *La escuela traductológica de Leipzig*. Granada: Comares, 2000.
- MONOD, Jacques. *El azar y la necesidad. Ensayos sobre la filosofía natural de la biología moderna*. Traducción de Francisco Ferrer Lerín. Barcelona: Seix Barral, 1970.

PAGNI, Andrea (ed.). *América Latina, espacio de traducciones*. Número especial de la revista *Estudios*, Universidad Simón Bolívar, Caracas, N° 24 y 25, 2004-2005.

PAYÀS, Gertrudis (ed.). *Biblioteca chilena de traductores (1820-1924)*. Ordenada por J. T. Medina, con la colaboración de Claudia Tirado, Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2007.

POPOVIČ, Anton, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta, 1976.

SAKAI, Naoki. *Translation and Subjectivity. On Japan and Cultural Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

———. “Transnationality and bordering”, *Trans-Science*, diciembre de 2012, Disponible en línea: http://anthropology.uchicago.edu/docs/Sakai_2.pdf.

SERRES, Michel, *Hermès III. La traduction*. París: Minuit, 1974.

SIEVER, Holger, *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt: Peter Lang, 2010.

SNELL-HORNBY, Mary. *The Turns in Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Filadelfia: John Benjamins, 2006.

STEINER, George. *Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980. Traducción de Adolfo Castañón.

VENUTI, Lawrence. “Introduction”, en Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres-Nueva York: Routledge, 1992 (version castellana de Leonel Livchits, mimeo).

Patricia Willson

Doctora en Letras (UBA) y traductora. Autora de *La constelación del Sur* (Siglo XXI, 2004) y co-editora de *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina* (UNAM, 2011).

ISSN 2314-3894

Borges, Jorge Luis. "Las dos maneras de traducir", *La Prensa*, 1 de agosto de 1926. Recogido en *Textos recobrados 1919-1930*, Buenos Aires, Emecé, 1997, 256-259.

JORGE LUIS BORGES
LAS DOS MANERAS DE TRADUCIR

Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno, y que los traductores son unos chapuceros irreparables, padres del frangollo y de la mentira. Se les infiere la sentencia italiana de *traduttore traditore* y ese chiste basta para condenarlos. Yo sospecho que la observación directa no es asesora en ese juicio condenatorio (aquí me ha salido una especie de alegoría legal, pero sin querer) y que los opinadores menudean esa sentencia por otras causas. Primero, por su fácil memorabilidad; segundo, porque los pensamientos o pseudopensamientos dichos en forma de retruécano parecen prefigurados y como recomendados por el idioma; tercero, por la confortativa costumbre de alacranear; cuarto, por la tentación de ponerse un poco de ingenio. En cuanto a mí, creo en las buenas traducciones de obras literarias (de las didácticas o especulativas, ni hablemos) y opino que hasta los versos son traducibles. El venezolano Pérez Bonalde, con su traducción ejemplar de *El cuervo* de Poe, nos ministra una prueba de ello. Alguien objetará que la versión de Pérez Bonalde, por fidedigna y grata que sea, nunca será para nosotros lo que su original inglés es para los norteamericanos. La objeción es difícil de levantar; también los versos de *Evaristo Carriego* parecerán más pobres al ser escuchados por un chileno que al ser escuchados por mí, que les maliciaré las tardecitas orilleras, los tipos y hasta pormenores de paisaje no registrados en ellos, pero latentes: un corralón, una higuera detrás de una pared rosada, una fogata de San Juan en un hueco. Es decir, a un forastero no le parecerán más pobres; serán más pobres. Su caudal representativo será menor.

Las dificultades de traducir son múltiples. Ya el universalmente atareado Novalis (*Werke*, página 207, parte tercera de la edición de Friedemann) señaló que cada palabra tiene una significación peculiar, otras connotativas y otras enteramente arbitrarias. En prosa, la significación corriente es la valedera y el encuentro de su equivalencia suele ser fácil. En verso, mayormente durante las épocas llamadas de decadencia o sea de haraganería literaria y de mera recordación, el caso es distinto. Allí el sentido de una palabra no es lo que vale, sino su ambiente, su connotación, su ademán. Las palabras se hacen incantaciones y la poesía quiere ser magia. Tiene sus redondeles mágicos y sus conjuros, no siempre de curso legal fuera del país. La palabra "luna", que para nosotros ya es una invitación de poesía, es desagradable entre los bosquímanos que la consideran poderosa y de mala entraña y no se atreven a mirarla cuando campean. De la palabra "gaucho", tan privilegiada en estas repúblicas por nuestro criollismo, un judío me confesó que la encontraba realmente cómica y que su conchabo sólo sería

aguantable en un verso que se viese obligado a rimar con “caucho”. La palabra “súbdito” (esta observación pertenece a Arturo Costa Álvarez) es decente en España y denigrante en América.

Los epítetos “gentil”, “azulino”, “regio”, “filial”, eran de eficacia poética hace veinte años, y ahora ya no funcionan y sólo sobreviven algunos en los poetas de San José de Flores o Bánfield. Es cosa averiguada que cada generación literaria tiene sus palabras predilectas: palabras con gualicho, palabras que encajonan inmensidad y cuyo empleo, al escribir, es un grandioso alivio para las imaginaciones chabonas. En seguida se gastan y el escritor que las ha frecuentado mucho (el hombre avanzado, el muy contemporáneo, el moderno) corre el albur de pasar después por un simulador o un maniático. Eso suele convenirle: toda perfección, hasta la perfección del mal gusto, puede ubicar a un hombre en la fama. Ser cursi inmortalmente, es una manera de sobrevivir como las demás.

Hay obras llanísimas de leer que, para traducir, son difíciles. Aquí va una estrofa del *Martín Fierro*, quizá la que más me gusta de todas, por hablar de felicidad:

El gaucho más infeliz
Tenía tropilla de un pelo.
No le faltaba un consuelo
y andaba la gente lista.
Tendiendo al campo la vista,
Sólo vía hacienda y cielo.

La dificultad estriba en la palabra “consuelo”. El diccionario de argentinismos no la considera, ni falta que hace. He oído decir que ese consuelo es algunos pesos. A mí no me convence: ha de ser alguna muchacha, más bien...

Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas; la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias. ¿No ha de ser la poesía una hermosura semejante a la luna: eterna, desapasionada, imparcial? La metáfora, por ejemplo no es considerada por el clasicismo ni como énfasis ni como una visión personal, sino como una obtención de verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos. Cada literatura posee un repertorio de esas verdades, y el traductor sabrá aprovecharlo y verter su original no sólo a las palabras, sino a la sintaxis y a las usuales metáforas de su idioma. Ese procedimiento nos parece sacrílego y a veces lo es. Nuestra condenación, sin

embargo, peca de optimismo, pues la mayoría de las metáforas ya no son representaciones, son maquinales. Nadie, al escuchar el adverbio “espiritualmente” piensa en el aliento, soplo o espíritu; nadie ve diferencia alguna (ni siquiera de énfasis) entre las locuciones “muy pobre” y “pobre como las arañas”.

Inversamente, los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan al hombre. Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, ¿no?, es Juan Mengano, es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada de un presente, de un pasado, de un porvenir y hasta de una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!

Esa reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones. Además, lo lejano, lo forastero, es siempre belleza. Novalis ha enunciado con claridad ese sentimiento romántico: La filosofía lejana resuena como poesía. Todo se vuelve poético en la distancia: montes lejanos, hombres lejanos, acontecimientos lejanos, y lo demás. De eso deriva lo esencialmente poético de nuestra naturaleza. Poesía de la noche y de la penumbra. (*Werke*, III, 213). Gustación de la lejanía, viaje casero por el tiempo y por el espacio, vestuario de destinos ajenos, nos son prometidos por las traslaciones literarias de obras antiguas: promesa que suele quedarse en el prólogo. El anunciado propósito de veracidad hace del traductor un falsario, pues éste, para mantener la extrañeza de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira.

En cuanto a las repetidas versiones de libros famosos, que han fatigado y siguen fatigando las prensas, sospecho que su finalidad verdadera es jugar a las variantes y nada más. A veces, el traductor aprovecha los descuidos o los idiotismos del texto para verle comparaciones. Este juego, bien podría hacerse dentro de una misma literatura. ¿A qué pasar de un idioma a otro? Es sabido que el *Martín Fierro* empieza con estas rituales palabras: “Aquí me pongo a cantar – al compás de la vigüela.” Traduzcamos con prolija literalidad: “En el mismo lugar donde me encuentro, estoy empezando a cantar con guitarra” y con altisonante perífrasis: “Aquí, en la fraternidad de mi guitarra, empiezo a cantar” y armemos luego una documentada polémica para averiguar cuál de las dos versiones es peor. La primera, ¡tan ridícula y cachacienta!, es casi literal.

Borges, Jorge Luis. "Las versiones homéricas", *La Prensa* (8 de mayo de 1932).
Posteriormente en *Discusión* (1932).

JORGE LUIS BORGES
LAS VERSIONES HOMÉRICAS

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. Un olvido animado por la vanidad, el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes, el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra, velan las tales escrituras directas. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. El modelo propuesto a su imitación es un texto visible, no un laberinto inestimable de proyectos pretéritos o la acatada tentación momentánea de una facilidad. Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones. ¿Qué son las muchas de la *Iliada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis? (No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura.) Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.

La superstición de la inferioridad de las traducciones – amonedada en el consabido adagio italiano – procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces. Hume identificó la idea habitual de causalidad con la sucesión. Así un buen film, visto una segunda vez, parece aun mejor; propendemos a tomar por necesidades las que no son más que repeticiones. Con los libros famosos, la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos. La precavida frase común de *releer a los clásicos* resulta de inocente veracidad. Ya no sé si el informe: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor", es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del *Quijote*. Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado ese párrafo. Yo, en cambio, no podré sino repudiar cualquier divergencia. El *Quijote*, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista; la *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados

de Chapman hasta la *Authorized Versión* de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la *saga* vigorosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler. Abundo en la mención de nombres ingleses, porque las letras de Inglaterra siempre intimaron con esa epopeya del mar, y la serie de sus versiones de la *Odisea* bastaría para ilustrar su curso de siglos. Esa riqueza heterogénea y hasta contradictoria no es principalmente imputable a la evolución del inglés o a la mera longitud del original o a los desvíos o diversa capacidad de los traductores, sino a esta circunstancia, que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes.

No conozco ejemplo mejor que el de los adjetivos homéricos. El divino Patroclo, la tierra sustentadora, el vinoso mar, los caballos solípedos, las mojadas olas, la negra nave, la negra sangre, las queridas rodillas, son expresiones que recurren, conmovedoramente a destiempo. En un lugar, se habla de los “ricos varones que beben el agua negra del Esepo”; en otro, de un rey trágico, que “desdichado en Tebas la deliciosa, gobernó a los cadmeos, por determinación fatal de los dioses”. Alexander Pope (cuya traducción fastuosa de Homero interrogaremos después) creyó que esos epítetos inamovibles eran de carácter litúrgico. Remy de Gourmont, en su largo ensayo sobre el estilo, escribe que debieron ser encantadores alguna vez, aunque ya no lo sean. Yo he preferido sospechar que esos fieles epítetos eran lo que todavía son las preposiciones: obligatorios y modestos sonidos que el uso añade a ciertas palabras y sobre los que no se puede ejercer originalidad. Sabemos que lo correcto es construir *andar a pie*, no *por pie*. El rapsoda sabía que lo correcto era adjetivar *divino Patroclo*. En caso alguno habría un propósito estético. Doy sin entusiasmo estas conjeturas; lo único cierto es la imposibilidad de apartar lo que pertenece al escritor de lo que pertenece al lenguaje. Cuando leemos en Agustín Moreto (si nos resolvemos a leer a Agustín Moreto):

Pues en casa tan compuestas
¿qué hacen todo el santo día?

sabemos que la santidad de ese día es ocurrencia del idioma español y no del escritor. De Homero, en cambio, ignoramos infinitamente los énfasis.

Para un poeta lírico o elegíaco, esa nuestra inseguridad de sus intenciones hubiera sido aniquiladora, no así para un expositor puntual de vastos argumentos. Los hechos de la *Ilíada* y la *Odisea* sobreviven con plenitud, pero han desaparecido Aquiles y Ulises, lo que Homero se representaba al nombrarlos, y lo que en realidad pensó de ellos. El estado presente de sus obras es parecido al de una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas.

Nada de mayor posible riqueza para los que traducen. El libro más famoso de Browning consta de diez informaciones detalladas de un solo crimen, según los implicados en él. Todo el contraste deriva de los caracteres, no de los hechos, y es casi tan intenso y tan abismal como el de diez versiones justas de Homero.

La hermosa discusión Newman-Arnold (1861-62), más importante que sus dos interlocutores, razonó extensamente las dos maneras básicas de traducir. Newman vindicó en ella el modo literal, la retención de todas las singularidades verbales; Arnold, la severa eliminación de los detalles que distraen o detienen, la subordinación del siempre irregular Homero de cada línea al Homero esencial o convencional, hecho de llaneza sintáctica, de llaneza de ideas, de rapidez que fluye, de altura. Esta conducta puede suministrar los agrados de la uniformidad y la gravedad; aquélla, de los continuos y pequeños asombros.

Paso a considerar algunos destinos de un solo texto homérico. Interrogo los hechos comunicados por Ulises al espectro de Aquiles, en la ciudad de los cimerios, en la noche incesante (*Odisea*, XI). Se trata de Neoptolemo, el hijo de Aquiles. La versión literal de Buckley es así: “Pero cuando hubimos saqueado la alta ciudad de Príamo, teniendo su porción y premio excelente, incólume se embarcó en una nave, ni maltrecho por el bronce filoso ni herido al combatir cuerpo a cuerpo, como es tan común en la guerra; porque Marte confusamente delira.” La de los también literales pero arcaizantes Butcher y Lang: “Pero la escarpada ciudad de Príamo una vez saqueada, se embarcó ileso con su parte del despojo y con un noble premio; no fue destruido por las lanzas agudas ni tuvo heridas en el apretado combate: y muchos tales riesgos hay en la guerra, porque Ares se enloquece confusamente.” La de Cowper, de 1791: “Al fin, luego que saqueamos la levantada villa de Príamo, cargado de abundantes despojos seguro se embarcó, ni de lanza o venablo en nada ofendido, ni en la refriega por el filo de los alfanjes, como en la guerra suele acontecer, donde son repartidas las heridas promiscuamente, según la voluntad del fogoso Marte.” La que en 1725 dirigió Pope: “Cuando los dioses coronaron de conquista las armas, cuando los soberbios muros de Troya humearon por tierra, Grecia, para recompensar las gallardas fatigas de su soldado, colmó su armada de incontables despojos. Así, grande de gloria, volvió seguro del estruendo marcial, sin una cicatriz hostil, y aunque las lanzas arreciaron en torno en tormentas de hierro, su vano juego fue inocente de heridas.” La de George Chapman, de 1614: “Despoblada Troya la alta, ascendió a su hermoso navío, con grande acopio de presa y de tesoro, seguro y sin llevar ni un rastro de lanza que se arroja de lejos o de apretada espada, cuyas heridas son favores que concede la guerra, que él (aunque solicitado) no halló. En las apretadas batallas, Marte no suele contender: se enloquece.” La de Butler, que es de 1900: “Una vez ocupada la ciudad, él pudo cobrar y embarcar su parte de los beneficios habidos, que era una fuerte suma. Salió sin un rasguño de toda esa peligrosa campaña. Ya se sabe: todo está en tener suerte.”

Las dos versiones del principio – las literales – pueden conmover por una variedad de motivos: la mención reverencial del saqueo, la ingenua aclaración de que uno suele lastimarse en la guerra, la súbita juntura de los infinitos desórdenes de la batalla en un solo dios, el hecho de la locura en el dios. Otros agrados subalternos obran también: en uno de los textos que copio, el buen pleonasma de *embarcarse en un barco*; en otro, el uso de la conjunción copulativa por la causal,¹ en y *muchos tales riesgos hay en la guerra*. La tercera versión – la de Cowper – es la más inocua de todas: es literal, hasta donde los deberes del acento miltónico lo permiten. La de Pope es extraordinaria. Su lujoso dialecto (como el de Góngora) se deja definir por el empleo desconsiderado y mecánico de los superlativos. Por ejemplo: la solitaria nave negra del héroe se le multiplica en escuadra. Siempre subordinadas a esa amplificación general, todas las líneas de su texto caen en dos grandes clases: unas, en lo puramente oratoria – “Cuando los dioses coronaron de conquista las armas” –; otras, en lo visual: “Cuando los soberbios muros de Troya humearon por tierra.” Discursos y espectáculos: ése es Pope. También es

¹ Otro hábito de Homero es el buen abuso de las conjunciones adversativas. Doy unos ejemplos:

“Muere, pero yo recibiré mi destino donde le plazca a Zeus, y a los otros dioses inmortales.” *Ilíada*, XXII.

“Astíque, hija de Actor: una modesta virgen cuando ascendió a la parte superior de la morada de su padre, pero el dios la abrazó secretamente.” *Ilíada*, II.

“(Los mirmidones) eran como lobos carnívoros, en cuyos corazones hay fuerza, que habiendo derribado en las montañas un gran ciervo ramado, desgarrándolo lo devoran; pero los hocicos de todos están colorados de sangre.” *Ilíada*, XVI.

“Rey Zeus, dodoneo, pelasgo, que presides lejos de aquí sobre la inverniza Dodona; pero habitan alrededor tus ministros, que tienen los pies sin lavar y duermen en el suelo”. *Ilíada*, XVI.

“Mujer, regocíjate en nuestro amor, y cuando el año vuelva darás hijos gloriosos a luz – porque los hechos de los inmortales no son en vano –, pero tú cuídalos. Vete ahora a tu casa y no lo descubras, pero soy Poseidón, estremecedor de la tierra.” *Odisea*, XI.

“Luego percibí el vigor de Hércules, una imagen; pero él entre los dioses inmortales se alegra con banquetes, y tiene a Hebe la de hermosos tobillos, niña del poderoso Zeus y de Hera, la de sandalias que son de oro.” *Odisea*, XI.

Agrego la vistosa traducción que hizo de este último pasaje George Chapman:

*Down with these was thrust
The idol of the force of Hercules,
But his firm self did no such fate oppress.
He feasting lives amongst th'Immortal States
White-ankled Hebe and himself made mates
In heav'nly nuptials. Hebe, Jove's dear race
And Juno's whom the golden sandals grace.*

espectacular el ardiente Chapman, pero su movimiento es lírico, no oratorio. Butler, en cambio, demuestra su determinación de eludir todas las oportunidades visuales y de resolver el texto de Homero en una serie de noticias tranquilas.

¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez. Si a los propósitos que tuvo, cualquiera de las muchas que transcribí, salvo las literales, que sacan toda su virtud del contraste con hábitos presentes. No es imposible que la versión calmosa de Butler sea la más fiel.

1932

La relación entre el texto original y su traducción: extranjerización de V. Nabokov y domesticación de M. Tsvetaeva

Vladimer LUARSABISHVILI

Universidad Estatal de Ilía (Georgia)
tato_luarsabishvili@iliauni.edu.ge

Recibido: Mayo de 2014

Aceptado: Diciembre de 2014

Resumen

La traducción ha atraído a profesionales, escritores y aficionados desde tiempos remotos. Desde el primer momento se encendieron los debates sobre la técnica de la traducción, desde Cicerón y Horacio, en los tiempos de Bayt al-hikma y San Jerónimo, hasta el siglo XX, los trabajos de L. Venuti, las teorías filosóficas o la traducción audiovisual. En este artículo intentaremos acercarnos a un asunto tan interesante como la relación entre el texto original y su traducción. Como modelos para este estudio tomaremos los ejemplos de las traducciones llevadas a cabo por V. Nabokov y M. Tsvetaeva. Analizaremos la evolución de la doctrina de traducción de V. Nabokov y las causas que influyeron en la decisión de M. Tsvetaeva de domesticar un texto original.masculino.

Palabras clave: domesticación, extranjerización, Nabokov, Tsvetaeva, Lorca.

*The relation between original text and its translation: foreignization of V. Nabokov
and domestication of M. Tsvetaeva*

Abstract

The translation was a sphere of interest of professionals, writers and non-professionals during many centuries. From that times the debates about methods of translation originate, including point of views of Cicero, Horace, in time of Bayt al-hikma and St. Jerome, continued in XX century, works of L. Venuti, philosophical theories and audiovisual translation. The goal of our article is to establish the relation between original and translated texts. As an example of the investigation the translations performed by V. Nabokov and M. Tsvetaeva are taken. We analyze the evolution of translational doctrine of V. Nabokov and evaluate the possible reasons which influenced on M. Tsvetaeva to produce the domesticated translation.

Key words: domestication, foreignization, Nabokov, Tsvetaeva, Lorca.

SUMARIO: Introducción; 1. Breve introducción a la historia de la traducción; 2. Nabokov sobre Pushkin; 3. Tsvetaeva sobre Lorca; 4. Conclusiones; 5. Referencias bibliográficas.

Introducción

La traducción ha atraído a profesionales, escritores y aficionados desde tiempos remotos. Desde un primer momento se encendieron los debates sobre la técnica de la traducción, desde Cicerón y Horacio, desde los tiempos de Bayt al-hikma y San Jerónimo, hasta del siglo XX, teorías tales como las teorías funcionales (por ejemplo, de Skopos), la aproximación al análisis del registro y discurso (el modelo de Hallidayan, el modelo de House, el análisis del texto y del nivel pragmático de Baker o los trabajos de Hatim y Mason), las teorías sistémicas (la teoría polisistémica, las normas de traducción de Chesterman o la Escuela de la Manipulación), las teorías postcoloniales y de género, los trabajos de L. Venuti, las teorías filosóficas o la traducción audiovisual.

En nuestro artículo intentaremos acercarnos a dos doctrinas de la traducción, denominadas *domesticación* y *extranjerización*, basándonos en las obras traducidas por Vladimir Nabokov y Marina Tsvetaeva. Entre las traducciones de V. Nabokov analizaremos el texto de Lewis Carroll *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* y de Aleksandr Pushkin *Eugenio Oneguín*, y en el caso de la traducción de M. Tsvetaeva hemos elegido el poema de Federico García Lorca "Pueblo". Trataremos la primera traducción de V. Nabokov (el texto de L. Carroll) y la traducción de M. Tsvetaeva como ejemplos de *domesticación*, mientras que la segunda traducción de V. Nabokov será un ejemplo de *extranjerización*. Como colofón a este artículo, ofreceremos nuestras preferencias por la técnica de *extranjerización* y la utilizaremos para llevar a cabo una nueva traducción del poema de Lorca "Pueblo".

1. Breve introducción a la historia de la traducción

Veamos brevemente la parte de la historia de la traducción que está relacionada con el tema de nuestra investigación.

Amechi Ihenacho nos muestra el papel de la interpretación en la comunicación entre diversos grupos lingüísticos que se practicó desde los tiempos de Babel:

Interpretation has been needed and, in fact, practiced since Babel, that is, since two human beings or any two groups of human beings found themselves using languages that were no longer intelligible to each other (IHENACHO 1979: 63).

En el antiguo imperio de Egipto, en la zona de Assuán, se pueden apreciar las inscripciones referidas a intérpretes de aquel tiempo. La convivencia de distintos pueblos en un mismo espacio facilitó la aparición de los intérpretes. La tradición se desarrolló con el paso del tiempo, los intérpretes se hicieron imprescindibles para el comercio, la diplomacia o la guerra.

A distinción de los egipcios, los griegos no respetaban mucho la profesión del intérprete. Prefirieron que los extranjeros aprendieran el griego en lugar de traducir sus propios textos.

Durante el imperio romano se dio un salto cualitativo importante, los intérpretes fueron especialistas muy respetados. Aparecieron autores tales como Ennio o Cicerón que traducían textos al latín.

La distinción entre las distintas técnicas de traducción comenzó con el texto de Cicerón con el que el mismo autor introdujo sus propias traducciones de los oradores áticos:

Nec converti ut interpres, sed ut orator, sentiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi¹.

En su famoso texto *Ars Poetica* Horacio subrayó la importancia de obtener un texto comprensible como producto de la traducción. Revisando traducciones del Nuevo Testamento del latín y volviendo al hebreo en caso del Antiguo Testamento, San Jerónimo formuló su estrategia en *De optimo genere interpretandi*:

Ego enim non solum fateor, sed libera voce profiteor, me in interpretatione Graecorum, absque scripturis sanctis, ubi et verborum ordo et misterium est, non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu².

La labor traductológica realizada por el líder religioso Dao'an es impresionante. En el prefacio de *Prajñāpāramitā* el autor indica cinco elementos que pueden causar un desvío del texto original y tres factores donde se precisa una especial atención³.

Durante el período Abbásid (750-1250) los traductores cultivaron dos métodos de la traducción –uno, muy literal, por el que traducían palabra por palabra, y en ausencia de un término correspondiente en la lengua meta prestaban la correspondiente palabra griega a la lengua árabe.

Es imprescindible mencionar la escuela de traductores de Toledo del siglo XII, con las épocas raimundiana y alfonsina; durante la primera se tradujeron mayormente textos filosóficos, y en la segunda textos científicos.

García Yebra nos indica la importancia de la labor traductora que se desarrolló en el siglo XVI: “Nunca se han publicado en España, proporcionalmente, tantas traducciones del italiano como en el siglo XVI” (GARCIA 1983: 324). Este siglo también

¹ “And I did not translated them as an interpreter, but as an orator, keeping the same ideas and forms, or as one might say, the ‘figures’ of thought, but in language which conformes to our usage. And in so doing, I did not hold it necessary to render word for word, but I preserved the general style and force of the language” [Cicero, M. T. (46BCE/1960 CE), “De optimo genere oratorum”, in Cicero, *De inventione, De optimo genere oratorum, topica*, translated by H. M. Hubbell, Harvard University Press, Cambridge, MA - Heinemann, London, pp. 347-73; citado en MUNDAY 2008: 19].

² “Now I not only admit but freely announce that in translation from the Greek – except of course in the case of the Holy Scripture, where even the syntax contains a mystery – I render not word-for-word, but sense-for-sens” [Jerome, E. H. (St Jerome) (395 CE/1997), “De optime genere interpretandi” (Letter 101, to Pammachius), in *Epistolae D. Hieronymi Stridonensis*, Aldi F., Rome, 1565, pp. 285-91; translated by P. Carrol as ‘on the best kind of translator’, in D. Robinson (ed.) (1997b), pp. 22-30; citado en MUNDAY (2008: 20)].

³ Sobre el tema ZÜRCHER, E. (2007): *The Buddhist Conquest of China: The spread and adaptation of Buddhism in early medieval China*, 3rd edition with a foreword by S. F. Teiser, Brill, Leiden.

es muy importante para los traductores franceses: son prominentes las figuras del traductor Amyot y de autores como Montaigne y Bellay⁴.

En el siglo XVII la traductología avanzó como disciplina en las obras de Denham, Cowley y Dryden. Denham indica que es importante traducir el espíritu de la poesía y no la forma, concediendo al traductor un trato de igual significancia que al autor original y permitiéndole sacar del texto original y reproducir lo que en su opinión sea importante (HERVÁS 1998: 263). Lo mismo señala Cowley, en su ataque a la poesía traducida ‘palabra por palabra’ (MUNDAY 2008: 25). Dryden definió tres tipos de traducción, siguiendo su terminología, *metáfrasis*, *paráfrasis* e *imitación*, indicando el significado de cada término y la táctica utilizada por el traductor:

All Translation I suppose may be reduced to these three heads. First, that of Metaphrase, or turning an Author word by word, and Line by Line, from one Language into another. Thus, or near this manner, was *Horace* his Art of Poetry translated by *Ben. Johnson*. The second way is that of Paraphrase, or Translation with Latitude, where the Authour it kept in view by the Translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly follow'd as his sense, and that too is admitted to be amplified, but not alter'd. Such is Mr. *Waller's* Translation of *Virgils* Fourth *Aeneid*. The Third way is that of Imitation, where the Translator (if now he has not lost that Name) assumes the liberty not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion: and taking only some general hints from the Original, to run division on the ground-work, as he pleases. Such is Mr. *Cowley's* practice in turning two odes of *Pindar*, and one of *Horace* into *English* (VENUTI, 2004: 38).

Es bien conocida la doctrina de la traducción de Goethe, que este formuló en su famoso texto:

Hay dos máximas para traducir: la primera pretende que el autor de una nación extranjera sea traspuesto a la nuestra de tal manera que podamos considerarlo como nuestro. La otra, por el contrario, exige de nosotros que nos traslademos a su figura, que nos situemos en sus circunstancias, su manera de decir y sus peculiaridades (VEGA 2004: 266).

La idea fue desarrollada por el teólogo alemán F. Schleiermacher quien estudiaba el carácter mítico de la traducción con otros filósofos y escritores. En 1813 Schleiermacher escribió un artículo interesante que luego se convirtió en texto fundamental para la teoría de la traducción. Schleiermacher destacó dos tipos de traductor y mostró ciertas vías de la traducción:

Pero, entonces, ¿qué caminos puede emprender el verdadero traductor, que quiere aproximar de verdad a estas dos personas tan separadas, su escritor original y su propio lector, y facilitar a este último, sin obligarle a salir del círculo de su lengua materna, el más exacto y completo entendimiento y goce del primero? A mi juicio, sólo hay dos. O

⁴ Sobre el tema CARY, E. (1963): *Les grands traducteurs français*, Librairie de l'Université, Genève.

bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor (VEGA 2004: 251).

El texto de Schleiermacher influyó notablemente en el desarrollo de la teoría. Según H. Kittel y A. Polterman⁵ todas las teorías contemporáneas de la traducción –de origen alemán como mínimo– están basadas en las ideas de Schleiermacher (MUNDAY 2008: 29). Además, en la doctrina de Schleiermacher fundó su teoría de tipología del texto K. Reiss⁶ y también se basó en ella L. Venuti⁷.

Basándose en el concepto de equivalencia y entendiendo el texto como medio de comunicación, Katharina Reiss sistematizó la valoración de los textos y resumió las características básicas de los tipos de textos:

1. ‘Plain communication of facts’: information, knowledge, opinions, etc. The language dimension used to transmit the information is logical or referential, the content or ‘topic’ is the main focus of the communication, and the text type is **informative**.
2. ‘Creative composition’: the author uses the aesthetic dimension of language. The author or ‘sender’ is foregrounded, as well as the form of the message, and the text type is **expressive**.
3. ‘Inducing behavioral responses’: the aim of the appellative function is to appeal to or persuade the reader or ‘receiver’ of the text to act in a certain way. The form of language is dialogic, the focus is appellative and Reiss calls this text type **operative**.
4. **Audio medial** texts, such as films and visual and spoken advertisements which supplement the other three functions with visual images, music, etc. (MUNDAY 2008: 72).

Hablando del término “invisibilidad” Venuti se refiere a la tradición traductológica en la cultura anglo-americana. Según Munday, “invisibilidad” puede ser producida por dos vías:

by the way translators themselves tend to translate ‘fluently’ into English, to produce an idiomatic and ‘readable’ TT, thus creating an ‘illusion of transparency’;

by the way the translated texts are typically read in the target culture:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or non-fiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the

⁵ KITTEL H., POLTERMAN, A. (1998): “The German Tradition”, in M. BAKER (ed.) (1998: 418-428).

⁶ REISS, K. (1971/2000) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, M. Hueber, Munich, translated (2000) by E.F.Rhodes as *Translation Criticism: Potential and Limitations*, St. Jerome and American Bible Society, Manchester; REISS, K. (1976): *Texttyp und Übersetzungsmethode: Der operative Text*, Scriptor Verlag, Kronberg; Reiss, K. (1977/89): ‘Text types, translation types and translation assessment’, translated by A. Chesterman, in A.Chesterman (ed.) (1989:105-115); REISS, K. (1981/2004): ‘Type, kind and individuality of text: decision making in translation’, translated by S.Kitron, in L.VENUTI(ed.) 2004: 168-179.

⁷ VENUTI, L. (ed.) (1992): *Rethinking translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London & New York; VENUTI, L. (1995/2008): *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London & New York.

foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the ‘original’ (MUNDAY 2008: 144).

Venuti afirma que son las editoriales quienes determinan las técnicas y la labor de los traductores, puesto que son ellas las que aceptan o rechazan la traducción. El resultado es que las características de la cultura original suelen diluirse en el texto traducido y el producto que recibimos está adaptado al máximo a la cultura meta. A esto Venuti lo denomina la *domesticación*⁸ y lo caracteriza como “an ethnocentric reduction of the foreign text to (Anglo-American) target-language cultural values” (VENUTI 1995: 20). Además, a través de la domesticación, el lector reconoce su propia cultura en el texto traducido, su propia cultura en otras culturas. Para Venuti este tipo de traducción no es más que una falsificación del texto original, que se distingue de la otra técnica, la de *extranjerización*.

Por medio de la *extranjerización* el texto traducido conserva las características de la cultura original y, además, detiene la relación etnocéntrica en la traducción. En palabras de Venuti: “they are equally partial (as are domesticating translations) in their interpretation of the foreign text, but they do tend to flaunt their partiality instead of concealing it” (VENUTI 1995: 34).

2. Nabokov sobre Pushkin

En un artículo “Nabokov as translator”, L. Kimmel examina la evolución de la doctrina de traducción de Vladimir Nabokov. La primera parte del artículo está dedicada a la investigación del texto de L. Carroll *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*⁹. En el original, Carroll con frecuencia juega con las palabras basándose en la polisemia y coincidencias fonéticas que componen un efecto humorístico. Durante la traducción Nabokov adaptó el texto original a la cultura meta, empeño que empezó con el cambio de nombre de la protagonista (*Ania* en lugar de *Alice*) y continuó con detalles pequeños; con todo, el texto final podría ser de difícil comprensión para el lector ruso. Todo lo mencionado dio lugar a que el texto traducido pueda ser tratado, no como un texto traducido del inglés al ruso, sino como parte de la literatura rusa.

En la segunda parte del artículo L. Kimmel examina otra traducción de V. Nabokov: el *Eugenio Oneguín* de A. Pushkin. A distinción de la traducción del texto de L. Carroll, esta vez Nabokov decidió guardar la integridad del texto original y tradujo lo más cercano posible al texto, y además añadió al texto traducido comentarios que facilitan la comprensión del texto original a un lector no ruso. Así la traducción

⁸ Según Venuti, la domesticación es habitual en la tradición anglo-americana, mientras que PYM (1996: 170) también la encuentra en otros países –Brasil, España y Francia–, y HATIM (1999: 204) la ve como instrumento habitual en la cultura de los países occidentales.

⁹ Sobre este tema AMBROSIANI, Per, “«Оставшаяся при отступлении Наполеона»: Domestication, Foreignization, and the Foreign in Russian Translations of Alice’s Adventures in Wonderland”, talk presented at the conference Domestication and Foreignization in Translation Studies, University of Eastern Finland, Joensuu campus, 29th September 2011 – 1st October 2011; YIFANG, L. (2014): “Análisis de varias traducciones coetáneas de Alice’s Adventures in Wonderland a las lenguas china y española”, *Sendebarr*, 24, pp. 169-194.

del texto de A. Pushkin se convirtió para V. Nabokov no en una tarea de traductor sino en un intento de guardar los mensajes culturales y semánticos codificados en el original de la traducción. En el libro *The Translation Studies Reader*, editado por L. Venuti, está incluido un texto de V. Nabokov sobre los problemas de traducción de *Eugenio Onegin* (VENUTI 2004: 115-128) donde Nabokov dice lo siguiente sobre los textos de A. Pushkin:

Pushkin's line is, by-the-by, an excellent illustration of what I mean by "literalism, literality, literal interpretation". I take literalism to mean "absolute accuracy". If such accuracy sometimes results in the strange allegoric scene suggested by the phrase "the letter has killed the spirit", only one reason can be imagined: there must have been something wrong either with the original letter or with the original spirit, and this is not really a translator's concern.

Con respecto a las traducciones al francés, alemán e inglés de *Eugenio Onegin* Nabokov escribe lo siguiente:

So here are three conclusions I have arrived at: 1. It is impossible to translate *Onegin* in rhyme. 2. It is possible to describe in a series of footnotes the modulations and rhymes of the text as well as all its associations and other special features. 3. It is possible to translate *Onegin* with reasonable accuracy by substituting for the fourteen rhymed tetrameter lines of each stanza fourteen unrhymed lines of varying length, from iambic dimeter to iambic pentameter (VENUTI 2004: 127).

Según L. Kimmel, el cambio de la doctrina de traducción no se dio como resultado del hecho de que la obra de Carroll esté destinada al lector infantil, a diferencia del libro de A. Pushkin, sino por causa de la evolución de la doctrina del traductor. Es bien sabido que V. Nabokov, al traducir sus propios textos, cambiaba el contenido y los títulos (como en caso de *Camera obscura*, que renombró *Laughter in the Dark*, y cuyo contenido reescribió durante el proceso de traducción). Según L. Kimmel, es posible que Nabokov llegara a la conclusión de que sólo el autor posee el derecho de modificar un texto original. Sobre una obra maestra Nabokov afirmó lo siguiente:

The person who desires to turn a literary masterpiece into another language, has only one duty to perform, and this is to reproduce with absolute exactitude the whole text, and nothing but the text (VENUTI 2004: 121).

3. Tsvetaeva sobre Lorca

Presentamos aquí el original del poema "Pueblo" de Federico García Lorca y su traducción realizada por M. Tsvetaeva (LORCA 2000: 83; LORCA 2010: 57).

Pueblo

Sobre el monte pelado,
 un calvario.
 Agua clara
 y olivos centenarios.
 Por las callejas
 hombres embozados,
 y en las torres
 veletas girando.
 Eternamente
 girando.
 ¡Oh, pueblo perdido
 en la Andalucía de llanto!

Селенье

На темени горном,
 на темени голом – часовня.
 В жемчужные воды
 столетние никнут
 маслины.
 Расходятся люди в плащах,
 а на башне
 вращается флюгер.
 Вращается денно,
 вращается ночью,
 вращается вечно.
 О, где-то затерянное селенье
 в моей Андалузии
 слезной...

Antoine Berman, autor de un famoso texto¹⁰, habla sobre la importancia del “receiving foreign as foreign” (que nos hace recordar la *extranjerización* de Venuti) y menciona “system of textual deformation” en el texto traducido a lo que llama “negative analytic”:

The negative analytic is primarily concerned with ethnocentric, annexionist translations and hypertextual translations (pastiche, imitation, adaptation, free writing), where the play of deforming forces is freely exercised (BERMAN 2004: 278; MUNDAY 2008: 147).

Teniendo en cuenta la variedad lingüística y creatividad que ocurre durante la traducción, Berman identifica doce “tendencias deformantes” que pueden ser aplicadas en el caso de traducción del poema de Lorca. En particular, la segunda tendencia definida por Berman es *clarificación* (*clarification*), que “aims to render ‘clear’ what

¹⁰ L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique (1984).

does not wish to be clear in the original” (BERMAN 2004: 278; MUNDAY 2008: 281). Tsvetaeva traduce: “Расходятся люди в плащах”; el verbo “Расходятся” no existe en el texto original, tampoco “в плащах”. En el original leemos “embozados” que no necesariamente significa “в плащах”; aquí Tsvetaeva intenta hacer el texto original más claro y ayudar al lector a entender la intención de Lorca, que no está detallada en el texto original.

La tercera tendencia es *expansión (expansion)*, que hace un texto traducido más largo que el original. Tsvetaeva inserta una estrofa entera que no existe en el original: “Вращается денно, вращается ночью, вращается вечно”. Haciendo esto, recibimos la *domesticación* del texto original, la inducción de la rima y la iniciación del núcleo semántico.

La cuarta tendencia es *ennoblecimiento (ennoblement)* o una tentativa de escribir más elegante, que también utiliza Tsvetaeva: la tercera estrofa empieza “В жемчужные воды столетние никнут маслины”. En el texto original no existe “никнут” pero sí una descripción: “Agua clara y olivos centenarios” que es la continuación del núcleo semántico que inicia en la primera estrofa: “Sobre el monte pelado, un calvario”; en la misma estrofa también leemos “жемчужные воды” que no necesariamente corresponde a “Agua clara”.

La séptima tendencia es *la destrucción de las rimas (the destruction of rhythms)*, cuando en el texto traducido la rima original se pierde y es sustituida por una nueva rima. La utilización de la forma “темени” de un modo muy sutil y acertado provoca la inducción de la rima que en el texto original se basa en la simple repetición de las sílabas finales: calv-ario – centen-arios.

Los ejemplos citados muestran la intención de la traductora de llevar a cabo la *domesticación* del texto original. Pero ¿con qué propósito?

Una respuesta posible podemos encontrarla en un libro de André Lefevere¹¹. El autor habla sobre las causas concretas que inducen a la aceptación o al rechazo del texto traducido. Y menciona factores como *el poder, la ideología y la manipulación*. Por tanto, un texto traducido puede ser reescrito ideológicamente o poéticamente, lo que depende de la ideología o poética dominante del momento en que se realiza la traducción. Un componente *ideológico* puede estar conectado con otro económico, mientras que la poética dominante puede influir en la recepción y en el rechazo del texto traducido. Es evidente que la estructura de los idiomas ruso y español es diferente y este hecho puede jugar un cierto rol durante el proceso de traducción. Aparte de esta característica, teniendo en cuenta que el poema de Lorca no es muy rimado, pensamos que M. Tsvetaeva pudo haberlo traducido sin elementos de expansión, ennoblecimiento y clarificación. Sin embargo, si tenemos en cuenta las peculiaridades de la industria de la traducción en tiempos de Tsvetaeva, podemos entender el deseo de la famosa poetisa y traductora, de realizar una traducción *aceptable* en el sentido artístico. Según Venuti, la *domesticación* induce “an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values” y el “target-language” (VENUTI 1995: 20) en nuestro caso es una poética dominante rusa. Por supuesto, cuando M. Tsvetaeva realizó su traducción la sociedad rusa no estaba dispuesta a recibir la

¹¹ *Translation, rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992).

poesía modernista de Lorca, a pesar de que Rusia fue uno de los países pioneros en la poesía modernista. Al mismo tiempo, debemos tener en cuenta que las traducciones fueron las únicas vías de ingresos para ganarse la vida que tenía Tsvetaeva, porque sus libros eran sistemáticamente censurados. La única posibilidad de sobrevivir para la poetisa fue hacer traducciones, *domesticadas* y *deformadas*, pero *aceptables*. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que Tsvetaeva no dominaba el español y tradució utilizando los llamados “podstrochniki” lo que hay que tener en cuenta estimando las traducciones de la poetisa rusa.

Teniendo en cuenta todo lo mencionado, decidimos hacer un experimento de traducción y traducir el poema de Lorca sin *domesticarlo*. El resultado lo ofrecemos aquí:

Селенье
 На голой горе
 распятие.
 Прозрачная вода
 и столетние маслины.
 По улочкам
 закутанные люди
 и на башнях
 флюгеры вертятся.
 Вращаются вечно.
 О, потерянное селенье
 в Андалусии слезной!

La distinción básica entre la traducción de Tsvetaeva y la nuestra es la siguiente: hemos realizado la transferencia cultural traduciendo “por las callejas” como “По улочкам” y “hombres embozados” como “закутанные люди” (y no “Расходятся люди в плащах” como ofrece la traducción de Tsvetaeva). De este modo, hemos evitado la segunda tendencia citada por Berman –*clarificación (clarification)*– y hemos permitido a la cultura original pasar a la cultura meta.

También, hemos eludido la cuarta tendencia –*ennoblecimiento (ennoblement)*–: “Прозрачная вода” corresponde más a “Agua clara” y, al mismo tiempo, no contiene la palabra “никнут”, y continúa en “Прозрачная вода и столетние оливы”, como en el texto original.

La séptima tendencia –*la destrucción de las rimas (the destruction of rhythms)*– la hemos evitado traduciendo la palabra original “calvario” como “распятие” y sin incorporar en la primera línea un sustantivo “часовня”.

4. Conclusiones

Para finalizar nuestro artículo y para hacer conclusiones necesarias nos parece imprescindible entender las causas concretas que provocan la *domesticación* del poema de Lorca. Lo primero que debemos tener en cuenta es el período histórico en

que Tsvetaeva realiza la traducción. En la Rusia de Tsvetaeva el único movimiento cultural (dominante) era el realismo socialista, que no podría aceptar textos vanguardistas. Por otro lado, traducir a un poeta como Lorca era importante, ya que Lorca fue una de las víctimas más dramáticas del régimen franquista.

Basándose en las ideas de los formalistas rusos y el estructuralismo de la escuela de Praga, el profesor israelí Itamar Even-Zohar propuso la teoría del polisistema¹². En su opinión, las obras literarias forman parte de un sistema literario. Con respecto a la literatura traducida, dice que opera como un sistema y argumenta sus palabras así:

in the way the TL selects works for translation,
in the way translation norms, behavior and policies are influenced by other co-systems (MUNDAY 2001: 108).

La literatura traducida puede ocupar un lugar primario o secundario en el sistema literario. La posición secundaria es una posición periférica y la literatura traducida en la Unión Soviética no podría ocupar otro lugar a pesar de las magníficas traducciones de *El Quijote* o la poesía georgiana. Decía Even-Zohar que la posición secundaria es la posición “normal” pero destacaba al mismo tiempo que ciertas traducciones pueden llegar a ocupar una posición primaria. Y existen tres posibilidades para que la literatura traducida se asiente en posición primaria:

when a ‘young’ literature is being established and looks initially to ‘older’ literatures for ready-made models;
when a literature is ‘peripheral’ or ‘weak’ and imports those literary types which it is lacking. This can happen when a smaller nation is dominated by the culture of a larger one;
when there is a critical turning point in literary history at which established models are no longer considered sufficient, or when there is a vacuum in the literature of the country. Where no type holds sway, it is easier for foreign models to assume primacy (MUNDAY 2001: 109).

En nuestro caso, la *domesticación* del texto original de Lorca dio lugar a la pérdida de los elementos de la cultura original y a la composición de una semántica nueva. Lo que resulta es un *giro* desde la traducción como texto hasta la traducción como cultura, lo que Mary Snell-Hornby denominó “un giro cultural”. Es bien sabido que luego el término fue acogido por André Lefevere quien hablaba sobre la reescritura de los textos durante la traducción. Lefevere citaba un ejemplo de traducciones de Omar Jayam realizado por Edward Fitzgerald. Según Lefevere, en un sistema literario las funciones de la traducción son controladas por tres factores mayores: 1) los profesionales del sistema literario; 2) el patrocinio exterior del sistema literario; 3) la poética dominante (MUNDAY 2008: 126). Lo que nos parece crucial en el caso

¹² EVEN-ZOHAR, I. (1978/2004): “The position of translated literature within the literary polysystem”, in L. VENUTI (ed.) (2004:199-204).

de la traducción domesticada de Tsvetaeva es el tercer componente –la poética dominante– que, según Munday, Lefevere analiza en dos componentes:

Literary devices: These include the range of genres, symbols, leitmotifs and prototypical situations and characters.

The concept of the role of literature: This is the relations of literature to the social system in which it exists. The struggle between different literary forms is a feature of polysystem theory. Lefevere takes this idea further and looks at the role of institutions in determining the poetics. Lefevere takes this idea further and looks at the role of institutions in determining the poetics:

Institutions enforce or, at least, try to enforce the dominant poetics of a period by using it as the yardstick against which current production is measured. Accordingly, certain works of literature will be elevated to the level of ‘classics’ within a relatively short time after publication, while others are rejected, some to reach the exalted position of a classic later, when the dominant poetics has changed (MUNDAY 2008: 127).

Durante sus últimos años Tsvetaeva vivía en un exilio interior dedicándose prácticamente sólo a las traducciones. Todos sus libros eran censurados y prohibida su publicación. Debido a eso, traducir fue la única posibilidad que le restaba para ganarse la vida. Sus traducciones tampoco se consideraban del primer nivel, pero tras la abolición del régimen comunista tanto libros como traducciones de la poetisa se convirtieron en textos de éxito. Siguiendo las ideas de Lefevere, hoy en día todos los textos de Tsvetaeva reciben el tratamiento de textos clásicos, después de la evolución y transformación de la poética dominante –el realismo socialista. Aún más, Tsvetaeva tuvo y tiene muchos seguidores en el terreno de la traducción, que continúan traduciendo la poesía española utilizando la técnica de la *domesticación*. Pero esto ya es tema de otro estudio.

Basándonos en todo lo mencionado, nos parece más viable el empleo de la técnica de *extranjerización* en el caso de la traducción de los textos poéticos para conseguir una traducción más adecuada.

Referencias bibliográficas

- BAKER, M., MALMKJAER, K. (1998): *Encyclopedia of Translation Studies*, 1st edition, Routledge, London and New York.
- BERMAN, A. (2004): “Translation and the trials of the foreign”, in L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London and New York.
- GARCÍA YEBRA, V. (1983): *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia*, Gredos, Madrid.
- HATIM, B. (1999): “Implications of Research into Translator Invisibility”, *Target*, II (2), pp. 201-222.
- HERVÁS JÁVEGA, I. (1998): “La reflexión traductológica: una revisión diacrónica (I)”, *Philologia Hispalensis*, 12, pp. 225-267.

- IHENACHO, A. (1979): "The Role of Translation and Interpretation in West Africa", *Babel*, 25 (2), pp. 59-71.
- KIMMEL, L. (1998): "Nabokov as Translator. An examination of his changing doctrine of translation", [en línea].
www.leighkimmel.com/writing/academicpapers/nabokov2.shtml [Consulta: 31 marzo 2012]
- LORCA, F. G. (2010): *Poema del cante jondo. Romancero gitano (conferencias y poemas)*, Stockcero, Doral, FL.
- LORCA, F. G. (2000): *Poezia, proza, teatr*, Institut Di-Dik, Moskva.
- MUNDAY, J. (2001): *Introducing Translation Studies. Theories and applications*, Routledge, London & New York.
- MUNDAY, J. (2008): *Introducing Translation Studies. Theories and applications. The Translator's Invisibility*, Routledge, London & New York.
- NABOKOV, V. (2004): "Problems of Translation: Onegin in English", en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (eds.), Routledge, London & New York, pp. 115-128.
- PYM, A. (1996): "Review article: Venuti's Visibility", *Target*, 8 (I), pp. 165-177.
- VEGA, M. A. (2004): *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid.
- VENUTI, L. (1995): *The Translator's Invisibility*, Routledge, London & New York.
- VENUTI, L. (2004): *The Translation Studies Reader*, Routledge, London & New York.

La frontera (in)dómita

Sobre el español de Graciela Montes en la traducción

Graciela Villalba

I.E.S. en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández"
Conicet

*En el Chiribitil a nadie se le habría ocurrido hablar de "tú",
como se hacía en los "libros para niños".*

Graciela Montes*

Este artículo presenta resultados parciales de una investigación sobre el uso del español rioplatense en la traducción editorial argentina contemporánea, que busca indagar en las razones que hacen que algunos textos sean traducidos con elementos del español de la Argentina (como el voseo o los argentinismos), mientras que el paradigma de la traducción editorial se muestra francamente tuteante. Una de las hipótesis que la guían sostiene que ambas prácticas de la escritura de la traducción (tuteante o voseante) se basan en –y son el basamento de– representaciones sociales (sobre la traducción, el traductor, los géneros literarios) y lingüísticas (sobre el español de la Argentina, el español llamado "neutro", la norma de co-

* Testimonio de Graciela Montes en Gociol (2007).

rrección o la lengua coloquial) (Jodelet 1989; Boyer 1990). Otra de las hipótesis sugiere que el estatuto ancilar de la traducción y el traductor respecto de los originales y sus autores afecta la escritura de la traducción, sometiéndola a prácticas lingüísticas menos creativas o lúdicas, más distantes de los usos habituales para un mismo género en textos escritos originalmente en español, pero consideradas más correctas o más adecuadas a las leyes del mercado.

Para poner a prueba ambas hipótesis, consideramos pertinente realizar un trabajo de comparación entre la escritura de originales y la escritura de traducciones en una serie de autores de nuestro corpus, compuesto, entre otros, por textos destinados al público infantojuvenil. En esta ocasión, nos ocuparemos de la producción de Graciela Montes, dada la centralidad de su figura dentro de este campo.

Partimos de la base de que el análisis comparativo con textos originalmente escritos en la lengua a la que se traduce y pertenecientes al sistema literario meta resulta imprescindible para establecer las características distintivas del lenguaje utilizado en textos traducidos. En este

sentido, Gideon Toury, al esbozar un terreno de los estudios de traducción dedicado a las normas, señala que “[u]n campo interesante de investigación será el comparativo: la naturaleza de las normas de traducción comparada con aquellas que rigen todo tipo de producción textual no traductiva” (1999: 244).

De este modo, nos proponemos realizar un análisis de las características lingüísticas (en particular en lo que respecta a la variación diatópica) de una serie de textos originales y traducidos de la escritora Graciela Montes, estableciendo relaciones con sus propios presupuestos estilísticos, explicitados en los ensayos recogidos en *La frontera indómita [LFI]*, para intentar poner de manifiesto los vínculos que se establecen, en ambos grupos de textos, entre lenguaje, estética y mercado.

Una escritora indómita

Graciela Montes es una escritora, ensayista, editora y traductora de heterogénea y prolífica trayectoria que ha mantenido una coherencia estética e ideológica poco habitual. Desde su desempeño en editoriales audaces (Centro Editor de América Latina, Libros del Quirquincho) y proyectos ambiciosos (como la

fundación de ALIJA o la revista *La Mancha*) hasta el carácter atrevido de su proyecto estético (explicitado en su producción ensayística y materializado en la literaria), pasando por un número significativo de reconocimientos nacionales e internacionales (premio Pregonero de Honor de la Fundación El Libro, Diploma al Mérito de la Fundación Konex, candidaturas al premio Hans Christian Andersen), mucho es lo que la convierte en protagonista indiscutida de la escena de la literatura argentina para niños y jóvenes.

Al observar esta trayectoria inusual, podemos considerar que se encuentra al servicio de una conceptualización central de su poética, lo que ella llama “la frontera indómita”, un territorio donde coloca a la verdadera literatura, una tercera zona entre el mundo subjetivo y el objetivo, la zona no domesticada de las manifestaciones estéticas humanas.

La frontera indómita de las palabras incluye una gama muy amplia de variantes, algunas más canonizadas y prestigiosas que otras; las exploraciones gozosas del balbuceo durante la primerísima infancia, la deliberada y obsesiva reiteración de una sílaba sabrosa, los insultos

rituales, las adivinanzas populares, los chistes o *La Divina Comedia* de Dante. Es el lugar de los gestos, de los símbolos, de los caprichos, de las marcas personales, de los *estilos* (por eso de Buffon), y puede llegar a ser, o no, el lugar donde se instale gran parte de lo que transita por las aulas o por los programas de estudio, es decir la tradición heredada, el acervo literario de la humanidad, que viene a ser algo así como la frontera indómita de la especie, construida a fuerza de decantaciones. [LFI, p. 53]

Dicha frontera es amenaza de modo constante y peligroso, dice Montes, por tres “achicadores”: los fantasmas de la escolarización, la frivolidad y el mercado. El más peligroso, y el que aquí más nos interesa, por su poder sobre la factura formal de los textos, es el del mercado:

Pero ni el fantasma tradicional de la escolarización ni el más novedoso fantasma de la frivolidad le llegan siquiera a los talones al fantasma más temible y poderoso: el del mercado y su ley de rédito máximo: lo que vende, manda. Para las leyes del mercado, las fronteras cerriles, todas las fronteras, la de la palabra, la del arte, la de la

cultura o, sencillamente, la de la exploración y el juego, resultan francamente irritantes en su estado cerril. Convenientemente colonizadas, en cambio, pueden terminar por ser muy útiles. [LFI, p. 59]

Aquí Montes muestra su preocupación específica por la capacidad feroz del mercado de homogeneizar los discursos, de volverlos regulares y fluidos, de despersonalizarlos o, también podemos decir, justamente, de “desdiscursivizarlos”: de desdibujar su “quién-cómo-dónde-cuándo-por qué”. Su posición ante el mercado, por lo tanto, es categórica:

Porque el mercado no es blando sino duro. Por debajo de la profusión y de la variedad aparente, corren las reglas verdaderas de la rueda del consumo, que no son muchas sino pocas, y muy severas. [...] Es importante entender esto para notar que, por debajo de la aparente multiplicidad, hay unificación; por debajo de la aparente elección, rigor; por debajo de la variedad, homogeneización progresiva. Clonación, en cierto modo. [...] Nadie tiene tiempo para sentarse a construir con cuidado una trama. Ni para meterse en pro-

blemas. La facilidad y *la fluidez*¹ son lo que manda. No hay tiempo para tejidos exquisitos. [LFI: 101 y 103]

Y propone, como modo de combatir la homogeneización, la resistencia –ética y política– de conservar, ampliar y volver más densos los espacios de escritura indómitos: “Resistencia. Resistirse a que le limen a uno las puntas. A volverse romo, bovino, inofensivo. Defensa del propio territorio. Escribir mejor, con costo personal, a fondo. Dar sorpresas a los que esperan más de lo mismo”. [LFI: 105] Una resistencia que, consideramos, ella efectivamente ha llevado a cabo, tanto en su obra, con un trabajo con el lenguaje obsesivo, complejo y lúdico, como en su labor editorial, coordinando colecciones memorables que sacudieron la escena de la literatura para niños y jóvenes en Argentina.

Una escritura indómita, ¿una traducción dómita?

En nuestro análisis comparativo, centraremos la atención en relevar tres usos concretos: el uso de la segunda persona del singular, el uso de voces y

1 Todos los resaltados del texto son nuestros.

modismos del español argentino y el uso de coloquialismos (limitamos el relevamiento a elementos léxicos por ser fácilmente cotejables con materiales de referencia). Para el caso de la segunda persona del singular, relevaremos por qué forma de pronombre personal (*tú* o *vos*) y qué formas de conjugación verbal (tuteantes, voseantes u homomorfas²) optan los textos. En el caso de las voces y modismos del español argentino, seguiremos el criterio del *Diccionario del habla de los argentinos* [DHA], de la Academia Argentina de Letras, es decir, relevaremos los usos contrastantes con los peninsulares recogidos en el *Diccionario de la Real Academia Española* [DRAE], que no necesariamente constituyen argentinismos (voces y expresiones de uso exclusivo en nuestro país) y por tanto pueden hallarse en producciones de otros países latinoamericanos. Para el caso de los coloquialismos, seguiremos las clasificaciones de los mencionados diccionarios. Acompañaremos la descripción con

2 Tomamos este término del análisis realizado por Norma Carricaburo en *El voseo en la literatura argentina* (1999). Se refiere a las formas de conjugación verbal de segunda persona del singular válidas para los dos pronombres, como por ejemplo *viniste* (*vos viniste* o *tú viniste*).

la mención de otros elementos estilísticos pertinentes.

Asimismo, revisaremos la presencia de algunos de esos elementos en los corpora lexicográficos en línea de la RAE, CORDE (*Corpus diacrónico del español*) y CREA (*Corpus de referencia del español actual*), para verificar que usos considerados argentinos efectivamente no tengan apariciones en textos de otras latitudes.³

En cuanto al corpus, realizaremos un recorte dentro de la abundante producción de la autora –que abarca textos críticos, teóricos y literarios (dirigidos a su vez a lectores de diferentes rangos etarios), estudios preliminares y anotaciones, compi-

3 Estas dos herramientas padecen el problema de la desproporción entre las muestras de textos de España y América, de modo que sólo consideraremos las estadísticas para observar la aparición concreta de los elementos analizados en países distintos a la Argentina, pero no para hacer afirmaciones respecto de su frecuencia de uso. "En 'los rasgos generales de CREA' se dice que la proporción de los textos es de 50% y 50%. Pero si un usuario curioso examina con cuidado las estadísticas, descubrirá que esta cifra no es precisa: hay aproximadamente 84 millones de palabras procedentes de recursos españoles y 67 millones hispanoamericanos, formando una proporción de 56% y 44%. En CORDE, que es un caso especial, encontramos aproximadamente 58 millones de palabras textuales de Hispanoamérica y casi 237 millones de palabras textuales de España." (Svacinová 2008).

laciones, traducciones (literarias y de ensayo), versiones de relatos tradicionales (nacionales y extranjeros), libros escolares y textos de divulgación científica, histórica y cívica– que resulte ilustrativo de las similitudes y disimilitudes que se pueden establecer en el plano diatópico entre la escritura de sus textos literarios originales y la de sus traducciones. Entendemos por "escritura" no solo los textos originales de un autor sino también los textos traducidos y adaptados, en la medida en que forman parte de su producción, circulan en las sociedades en que son gestados como parte del acervo literario y cumplen una función dentro de su contexto sociocultural (Even-Zohar 1978). Así pues, trabajamos con tres grupos de textos: originales, traducciones literarias (es decir, exceptuando la traducción de *La literatura para niños y jóvenes*, de Marc Soriano)⁴ y adaptaciones de relatos importados.

Entre los textos originales, seleccionamos un conjunto de obras consagradas de la autora representativo de la variedad de proyectos literarios de Montes dirigidos al público infantil y juvenil, desde la serie "Anita",

4 Buenos Aires, Colihue, 1995.

destinada a pre-lectores hasta *Otroso*, destinado a adolescentes (el listado y las referencias completas se encuentran al final).

Entre las adaptaciones, tomamos las agrupadas en tres series de la colección “La mar de cuentos”, dedicada a los grandes conjuntos de relatos universales de tradición popular, actualmente en el sello Gramón-Colihue: “Cuentos de la Mitología Griega”, “Caballeros de la Mesa Redonda” e “Historias de la Biblia”.

Entre las traducciones literarias, consideramos las que hoy se encuentran disponibles para la venta, todas ellas publicadas por la editorial Colihue: *Alicia en el país de las maravillas*, *Cuando Alicia atravesó el espejo*, *Las aventuras de Huckleberry Finn* y *Los cuentos de Perrault* (Gramón-Colihue).

La obra literaria

En lo que se refiere al primer elemento que buscamos analizar –el uso de la segunda persona del singular–, se puede observar que en el conjunto de textos originales de la autora se utiliza abiertamente el voseo pronominal y verbal, de acuerdo con las necesidades estilísticas que plantea cada relato. En algunos casos, una narración compleja y

muy dialogada conlleva un uso abundante de la segunda persona del singular (como es el caso, en particular, de las novelas para adolescentes). En otros, un narrador omnisciente relata una historia breve o describe una situación exclusivamente en tercera persona, como sucede en el caso de los textos para prelectores desde un año, como la serie *Anita* o *Y se voló el sombrero*.

En el caso de la serie *Federico*, destinada a la primera infancia, el protagonista atraviesa distintos conflictos que tienen que ver con el crecimiento. Allí, en los pocos casos en los que hay diálogos en segunda persona del singular, los personajes vosean (“Si viene el pis me avisás” [*Federico se hizo pis*, p. 10] o utilizan formas homomorfas (“Baltazar: mañana vuelvo. No me vayas a extrañar” [*Federico va a la escuela*, p. 14]):

En *Clarita se volvió invisible*, no sólo se utiliza el voseo para el trato entre los personajes dentro del relato (“¿Qué hacés ahí desnuda, Clarita? Andá a ponerte el camisón que te vas a resfriar”), sino que también apela al lector-niño tratándolo de *vos*: así, por ejemplo, la narración utiliza la tercera persona hasta que, en un cambio de párrafo, el narrador se dirige al interlocutor (“Si

te fijás bien en este dibujo vas a ver que el chupete está colgado solo del aire y que el bebé llora y llora muy fuerte. Y, si mirás mejor, vas a ver que en el suelo hay unas chinelas con dibujo de osito. ¿Las viste? Bueno, es Clarita, la Invisible”), para luego continuar con el relato en tercera persona, en un sugerente juego narrativo acerca del punto de vista y la invisibilidad (el narrador propone entender el punto de vista de la niña que se vuelve invisible y guía al lector para que afine la mirada y descubra, método inductivo mediante, lo que a simple vista no se ve).

En *Historia de un amor exagerado*, también se dirige al lector, pero incorporándolo a un conjunto de primeros lectores, tratándolo de *ustedes*. El libro comienza con “Queridos chicos: Me dieron ganas de compartir un secreto con ustedes, por eso les mando esta foto [reproducida en la parte superior de la página]. Casi seguro que no me reconocen, así que los voy a ayudar: yo soy la gordita que está en el medio” y luego los personajes vosean (“–¿Qué decís? –chilló Gualberto. –¿En qué hablás? –rugió Damián).

Hay dos casos, sin embargo, que contradicen estos usos del voseo. En *Cuatro calles y un*

problema y Valentín se parece a..., dos libros de la colección “El barco de Vapor”, de la editorial española SM, en su serie “Primeros lectores”, las contraportadas rezan: “GRACIELA MONTES (Buenos Aires, Argentina) es una de las autoras para niños más conocidas de su país, donde ha publicado numerosos libros”. Con ello se incluye expresamente a la autora desde su extranjería y la propia colección presenta otros títulos de autores de otros países, valorando, en principio, la diversidad geográfica. Sin embargo, en ambas obras se puede observar o bien una neutralización del lenguaje de Montes o bien una elección por parte de los editores de relatos que ya carecían de marcas locales. Estos dos textos no están localizados geográficamente y presentan lo que consideramos estrategias de evitación del uso del voseo. En el primer caso leemos “La ciudad de Panchito” o “Nadó tanto que llegó al Uruguay” [p. 17] (sin saber desde dónde) o “Por suerte pasó por ahí una lancha que lo llevó de vuelta hasta el puerto de la ciudad” [p. 18] y solo hay dos apelaciones al personaje niño: en la primera un médico utiliza un verbo conjugado en segunda persona, pero es homomorfo

(“Creí que no venías ya” [p. 57]) y en la segunda apelación se utiliza una expresión sin verbo conjugado (“Suerte con el ratoncito, Panchito” [p. 58]). Hacia el final del relato también se lee un leísmo (“y el doctor Ruiz le dejó jugar con el agua” [p. 59])⁵, indicio quizá del paso de un revisor español en la versión final.

En *Valentín se parece a...* se observan los mismos procedimientos, al tiempo que existe un juego con el lenguaje y los parecidos (como antes con la invisibilidad de Clarita y el punto de vista), pero con el lenguaje estándar y sin apelar al lector de

5 El *Diccionario Panhispánico de Dudas* deja lugar a dudas sobre lo que considera correcto en este caso: “Los verbos *hacer* y *dejar*, cuando tienen sentido causativo, esto es, cuando significan, respectivamente, ‘obligar’ y ‘permitir’, siguen la misma estructura que los verbos de influencia: «verbo causativo + complemento de persona + verbo subordinado». Tanto *hacer* como *dejar* tienden a construirse con complemento directo si el verbo subordinado es intransitivo: «ÉL LA hizo bajar a su estudio y le mostró el cuadro» (Aguilera: *Caricia* [Méx. 1983]); «Lo dejé hablar» (Azuela: *Tamaño* [Méx. 1973]); y tienden a construirse con complemento indirecto cuando el segundo verbo es transitivo: «Alguien lo ayudó a incorporarse, lo estimuló y hasta LE hizo tomar café» (Jiménez Emán: *Tramas* [Ven. 1991]); «El alcaide de la cárcel LE dejaba tocar el banjo todas las mañanas» (Cela *Cristo* [Esp. 1988]). En principio lo consideraría incorrecto, al no tratarse el segundo verbo de un transitivo, pero los dos “tienden a” no dan certeza acerca de cuál sería la norma preferida para el caso del verbo *dejar*.

modo directo: “Había una vez un chico que se parecía a. Precisamente en esta página hemos decidido dibujarlo de espaldas para evitar problemas. Si lo hubiésemos dibujado de frente, algunos empezarían con que se parece a. Y otros, con que se parece a. O a. Y sería casi imposible que nos pusiésemos de acuerdo” [p. 4]. Así como el lector queda incluido en un “algunos” impersonal del que puede o no hacerse cargo (y ya no se lo interpela con un *vos* dirigido a captar la complicidad inmediata de un compañero de juegos), del mismo modo el narrador decide poner de espaldas al personaje, para no verlo, a la inversa de lo que sucede en *Clarita*, donde se devela lo invisible. Una bella metáfora –nos permitimos conjeturar– de las dos posiciones respecto de la escritura que estamos observando: una en la que el narrador toma de la mano al lector para mostrarle una invisibilidad, mientras habla de *vos*; otra en la que el narrador explicita la decisión de invisibilizar a un personaje, para ocultar su identidad, mientras habla *neutro*.

Los textos voseantes están acompañados de una multitud de coloquialismos, tanto en el habla de los personajes como en la voz del narrador, muchas ve-

ces de primera persona (“Mi tía Raquel siempre dice que ni mi mamá ni yo tenemos la culpa de que mi papá gane una *miseria*”, *Tengo un monstruo en el bolsillo*), pero también al adoptar la tercera (“Pero un día Nicolodo quiso viajar. Y, como los odos hacen siempre lo que *les da la gana*, viajó” [*Nicolodo viaja al País de la Cocina*]; “La mujer de don Pablo se *pescó* un resfrío tan fuerte [...]” [*Betina, la máquina del tiempo*, p. 10]) e incluso en los textos predominantemente descriptivos (“¿Nunca vieron un sapo? Los sapos son más bien *rechonchos*. Tienen una boca enorme y ojos en forma de globo. Saltan bien y saben cazar moscas con la lengua” [*Un sapo*]).

En cuanto a las voces y expresiones argentinas, se encontró una frecuencia mucho menor:

Además –siempre según mi tía Raquel–, hizo lo peor que podría haber hecho: meterse a trabajar en ese *Boliche Maldito*. [*Tengo un monstruo en el bolsillo*, p. 29]

Y la cosa no quedó en charcos, porque siguió lloviendo, y junto al *cordón* de la *vereda* empezaron a correr riachos apurados [...]. [*Betina, la máquina del tiempo*, p. 6]

Desde el patio [...] Betina [...]

revoleaba sus antenas enruladas [...] [*Betina, la máquina del tiempo*, p. 18]

El primero de nosotros que consiguió *conchabo* fue la *Ñata*, como era de imaginar. [*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 23]

Esta conjunción de voseo, voces argentinas y coloquialismos acompaña en los textos de Montes a todo otro conjunto de recursos propios de la lengua coloquial (el uso de la primera persona, diminutivos y aumentativos afectivos, apelaciones al lector, repeticiones, onomatopeyas, interjecciones, entre muchos otros) y a la localización de numerosos relatos en espacios geográficos reconocibles, en especial en Florida, el barrio de la autora. De este modo, el lector infiere que se trata de un “texto argentino”, no tanto por la cantidad de argentinismos o de voces particulares del español rioplatense que se utilizan, sino a raíz del voseo, de las referencias geográficas, autobiográficas y culturales, por un lado, y por la asociación que establecen los hablantes argentinos entre habla coloquial y variedad dialectal, por otro. En este sentido, María López García (2010) ob-

serva, en manuales escolares del área de lengua, que:

[L]os rasgos propios de la variedad geográfica son interpretados como formas coloquiales, propias del habla familiar. La asociación entre registros informales y variedad dialectal refuerza la representación que vincula la lengua popular con la oralidad y la lengua culta con las formas escritas. Esta oposición es parte de una representación de la lengua en la Argentina que, por un lado, relaciona la lengua escrita con el modelo escolar, el que debe ser enseñado y que es considerado correcto y, por otro, vincula la lengua oral y los registros coloquiales (atravesados necesariamente por las marcas de la variedad regional) con el desvío y la incorrección, que deben ser depurados en pos de fijar y limpiar la lengua. Por otra parte, es práctica común de la RAE y la correspondiente Academia Argentina de Letras, tomar como ejemplos de uso cotidiano de la lengua los empleos literarios del registro coloquial. La construcción de un “lenguaje argentino” a través de la literatura, que tuvo su razón estética-política a comienzos del siglo XX, continúa como representación transmitida a través del aparato escolar.

La obra adaptada

Las series de la colección La Mar de Cuentos con las que trabajamos fueron preparadas inicialmente para la colección Los Libritos del Centro Editor, del CEAL, y luego editadas por Gramón-Colihue a partir de 1997. También a partir de ese año, la editorial La Página, en asociación con Odo/Gramón-Colihue, publica una edición idéntica para ser distribuida con el diario *Página/12*. Se trata de series de ocho pequeños volúmenes (12x19 cm.) de 32 páginas, concebidos para la venta en fascículos económicos. Según el trabajo de catalogación que realizó el equipo de Judith Gociol para la Biblioteca Nacional, el CEAL llegó a publicar 20 títulos a partir de 1988, con la dirección de la propia Montes: ocho títulos de la serie Mitología Griega⁶, ocho de la serie Historias de la Biblia⁷ y cuatro de la serie Caballeros de

6 *Jasón y los argonautas, Hércules, el forzado, El caballo de Troya, Teseo, Ariadna y el Minotauro, Perseo, el matador de monstruos, Las peleas de los dioses, Dédalo, el hombre que aprendió a volar, El largo viaje de Ulises.*

7 *Adán y Eva en el paraíso, El arca de Noé, La torre de Babel, José, el que sabía leer los sueños, Moisés y el Faraón de Egipto, Sansón y Dalila, David y Goliat, Salomón, el juez más justo.*

la Mesa Redonda⁸ (Gociol 2007: 337-338).

Gramón-Colihue completa esta última con otros cuatro relatos⁹ y agrega otras seis series¹⁰, de las que solo tomaremos, para analizar junto con el corpus de traducciones, Los cuentos de Perrault. Los títulos cuentan con ilustraciones de Liliana Menéndez y Oscar Saúl Rojas y fueron lanzados en dos formatos: fascículos individuales de 32 páginas, idénticos a los del CEAL y los contemporáneos de *Página/12*, y volúmenes colectivos de 256 páginas (un volumen por cada serie), llamados La Mar de Cuentos (Serie Mayor). Actualmente, la editorial comercializa

8 *Arturo, el dueño de la espada, El mago Merlín, Tristán e Isolda, El Caballero del León.*

9 *Percival y el Caballero Rojo, Lancelote, el caballero enamorado, La hija del rey, El misterio del Santo Grial.*

10 *Las Mil y Una Noches (16 relatos, en adaptación de Graciela Montes e ilustraciones de Liliana Menéndez), Los Cuentos de Perrault (8 relatos, en traducción de Graciela Montes e ilustraciones de Oscar Saúl Rojas), Andanzas de Juan el Zorro (8 relatos, en adaptación de Horacio Clemente e ilustraciones de Tabaré, 1999), Los Viajes de Gulliver (8 relatos, en adaptación de Rogelio C. Paredes e ilustraciones de Oscar Saúl Rojas, en el año 2000), Más Cuentos de la Mitología Griega (8 relatos, en adaptación de Graciela Montes e ilustraciones de Liliana Menéndez) y Fábulas de Esopo (8 relatos, en adaptación de Heber Cardoso e ilustraciones de María Giuffra, 2001).*

los dos formatos, aunque sin actualizar las ediciones.

Los volúmenes de la colección presentan a los adaptadores e ilustradores con mención en tapa, con la leyenda “Relato de”, “Adaptación de” o “Versión de” y “Dibujos de”. Cuando se trata de las traducciones de Perrault, en cambio, la mención desaparece, invocando solamente al autor. En el caso de *Los viajes de Gulliver*, que también tiene un autor mencionable (Jonathan Swift), se nombra tanto al autor como a Rogelio Paredes, su traductor, pero con la fórmula “Adaptación de”. La diferencia con los cuentos de Perrault reside en que se presentan como traducción del “texto original”, con lo cual el papel de Graciela Montes es definido como el de traductora y no ya de adaptadora. Además, la traducción de los textos perraultianos no fue pensada originalmente como parte de aquella colección de 1988 de adaptaciones infantiles del CEAL, sino que formó parte de las traducciones de la Biblioteca Básica Universal (2ª edición) con el título *Cuentos completos* (número 201, 1982).

A pesar de la ausencia del nombre en tapa, el capital simbólico de la autora no deja de pesar en el aparato paratextual

–mención en la presentación y la contratapa– y comercial –página web, reseñas–, que no omite señalar que se trata de una traducción “de escritor” y no de una traducción de simple traductor. Así puede leerse en las reseñas de Roberto Sotelo y Ariel Saidón, publicadas en las revistas *Imaginaría* y *Planetario*, respectivamente:

Las versiones originales de Perrault fueron traducidas por la escritora Graciela Montes y, de esta manera, los relatos “*sueñan*” más familiares a nuestros oídos argentinos que las ediciones españolas precedentes. (Sotelo 1999)

Graciela Montes reúne y renueva cuentos conocidos y tradicionales del célebre Charles Perrault [...]. La traducción de Montes acerca a los chicos a las versiones originales, ya que normalmente circulan reelaboradas. [...] El encanto de estas narraciones reside en volver a leerlas. Aún con el peso de haber transitado y polemizado la historia de la literatura infantil, nos vuelven a deleitar. (Saidón 2000a)

El hecho de que en *La Mar de Cuentos* se mencione en tapa al adaptador y no al traductor

quizá no nos diría nada nuevo en cuanto al estatuto del traductor respecto del autor, puesto que es bien conocida la práctica extendida de no colocar el nombre del traductor en tapa (salvo que se trate de un traductor-escritor y que además la editorial considere que con ello se prestigia la publicación), pero sí el de los adaptadores (con un estatuto más cercano al de la autoría).

Sin embargo, el gesto se vuelve elocuente al observar lo que sucede dentro de los volúmenes a cargo de Graciela Montes: los personajes de las adaptaciones *vosean* y los de las traducciones *tutean*... Y esto nos sirve a nosotros para establecer una correlación entre los aspectos “autoral” y “dialectal” y fortalecer nuestra segunda hipótesis: cuanto más establecido está el plano autoral, más libertad de escritura y libre opción por la variedad lingüística; cuanto más cercano al plano traductivo, más limitaciones de escritura y adecuación a los usos elegidos o alentados por el campo editorial.

De los 24 fascículos relevados, 21 tienen al menos una forma de voseo explícito, tres¹¹

11 *El misterio del Santo Grial* [p. 15], *Tristán e Isolda* [p. 8] y *El caballero del León* [pp. 16 y 20].

utilizan exclusivamente formas homomorfas y ninguno tutea, salvo un error en *Lancelote, el caballero enamorado*, donde Lancelote, que vosea en el resto de los diálogos, dice en la página 26: “Vengo por mi reina y mi señora y te destrozaré si no *quieres dármele*”, sin que haya en el relato ninguna causa para el cambio de conjugación.¹² Los tres relatos que solo contienen formas verbales homomorfas recurren escasamente al diálogo y a la segunda persona del singular (una o dos en cada caso) y poseen los mismos rasgos estilísticos que los demás, de modo que se los puede considerar parte de un conjunto voseante.

El relevamiento de voces y expresiones del habla argentina y de coloquialismos pone de manifiesto un uso muy limitado de estos elementos (el promedio no supera uno por relato; ver tabla en página siguiente).

Así como la obra literaria original de Graciela Montes está anclada en el habla coloquial, estos relatos adaptados se construyen en torno a recursos de la literatura oral (Ong 1987). No solo recuperan componentes

12 Difícilmente sea este un error inmotivado: gracias a la tradición traductora existe un largo pasado de héroes literarios tuteantes.

tradicionales que provienen de su pasado oral, como las repeticiones estructurales, las agrupaciones numéricas formularias (las siete plagas de Egipto, los doce trabajos de Hércules) o la densidad de los personajes,¹³ sino que constituyen la principal estrategia narrativa elegida para captar la atención del público infantil. La coloquialidad,

13 "Las personalidades incoloras no pueden sobrevivir a la mnemotécnica oral. A fin de asegurar el peso y la calidad de notables, las figuras heroicas tienden a ser genéricas: el sabio Néstor, el aguerrido Aquiles, el astuto Odiseo [...]" (Ong 1987: 74).

entonces, aparece en el marco de este objetivo global.

Mencionamos a continuación algunos pocos ejemplos de estos recursos, que se repiten abundantemente a lo largo de los distintos relatos:

Apelaciones al lector: "como se podrán ustedes imaginar" [*La hija del rey*, p. 5]; "Ustedes se preguntarán" [*Jasón*, p. 20]; "tal vez ustedes no sepan tanto acerca de Medusa como Perseo" [*Perseo*, p. 8].

Organizadores del relato: "Y así fue...", "Resulta (ser) que", "Ahí fue cuando", "La cuestión

es que...", "Bueno,..." , "Lo cierto es que", "Cuentan los hebreos". "Esta historia que vamos a contar acá" [*José* p. 6].

Reflexiones metanarrativas: "Pero es inútil que trate de contarles todo lo que tenía que meter Noé adentro del arca, ni diez hojas me alcanzarían" [*Noé*, p. 11]; "Es una casualidad muy grande que Lunita e Yvain se hayan encontrado —ya lo sé—, pero de casualidades así están hechos los cuentos" [*Caballero León*, p. 16].

Léxico recurrente a lo largo de los relatos: "atareado(s)", "to-

Coloquialismos	Voces argentinas
a un tris [<i>Arturo</i> , p. 7; <i>Troya</i> , p. 6]	Andá, <i>nomás</i> [<i>Percival</i> , p. 19]
avispado [<i>Salomón</i> , p.14]	atado como un <i>matambre</i> [<i>Sansón</i> , p. 11]
bajarles los humos [<i>Babel</i> , p.15]	cañadón [<i>Lancelote</i> , p. 22]
canturreando [<i>Percival</i> , p. 6]	revolear [<i>David y Goliat</i> , p. 29]
chamuscado [<i>Merlín</i> , p. 26]	un momentito <i>nomás</i> [<i>Hércules</i> , p. 28]
charla [<i>Adán y Eva</i> , p. 18]	
compinche [<i>Caballero del León</i> , p. 22]	
cortar por lo sano [<i>Perseo</i> , p. 5]	
meter la pata [<i>Salomón</i> , pp. 8 y 11]	
orondos [<i>David y Goliat</i> , p. 5]	
pegiagudo [<i>Moisés</i> , p. 22]	
sabihondo [<i>Adán y Eva</i> , p. 20]	
tomar el pelo [<i>José</i> , p. 8]	
un montón de [<i>Dédalo</i> , p. 5; <i>Percival</i> , p. 22]	

dos", "tan", "tanto", "mucho", "muchísimo", "rabia" ("rabia negra", "una rabia bárbara", "tanta rabia", "rojo de rabia"), "al fin de cuentas", "rugir", "el asunto", "enorme".

Aclaraciones del narrador: "Quince años era una edad adecuada para que una doncella medieval se casase" [*La hija del rey*, p. 14]; "así eran algunos amores en esos tiempos" [*Lancelote*, p. 10]; "—¿Y quién va a ganar? —preguntó el rey (era un apostador empedernido)." [*Merlín*, p. 22]; "una promesa rota es una promesa rota" [*Caballero León*, p. 25]; "Era una mañana de primavera, de esas en que uno siente deseos muy fuertes de respirar hondo" [*Percival*, p. 6].

Aumentativos: "gigantón", "grandote".

Superlativos absolutos: "poquísimo", "intrigadísima", "hermosísimo", "rarísimo", "muchísimo".

Superlativos relativos + marcación temporal: "Era la espada más hermosa y más brillante que se haya visto nunca" [*Arturo*, p. 30]; "el más grande y glorioso monarca de todos los tiempos" [*La hija del rey*, p. 5]; "el amor más intenso que se conoció en la Edad Media" [*Tristán e Isolda*,

p. 27]; "No hay en toda la Biblia una historia más llena de magia y de maravillas" [*Moisés*, p. 5].

Expresiones fijas: "Dicho y hecho", "¡Para qué!", "A mi juego me llamaron" [*Arturo*, p. 21]; "había más reyes que flores en el campo" [*La hija del rey*, p. 5].

Reflexiones metalingüísticas: "Y así fue como se salvó Moisés, lo cual es una verdadera suerte porque, si no se hubiese salvado, no podríamos ahora contar esta historia y tampoco llamaríamos 'moisés' a las canastitas en las que ponen a los recién nacidos" [*Moisés*, p. 8].

Actualizaciones: "tampoco dijo que esas eran puras fantasías y cosas de chicos, como diría cualquier adulto de hoy, porque en esos tiempos los dragones eran cosas muy serias y nadie podía reírse de ellos" [*Merlín*, p. 17]; "Pero, claro está, a los demás hermanos —como también suele suceder en las familias— no les hacía ninguna gracia que José fuese el favorito y, poco a poco, le fueron tomando rabia" [*José*, p. 7].

El uso del voseo, entonces, se puede relacionar con esta impronta oral: no se puede contar una historia en una varie-

dad que no sea la propia, rompería la ilusión de inmediatez, de relato presencial, de traer el pasado al presente concreto (Ong 1987), quebraría la voluntad del narrador de acercar el relato al niño. El tuteo estaría remitiendo, así, a la literatura canónica escrita.

Atribuimos también este tipo de escritura a la circulación amplia (a través de la venta en fascículos) para la que fue diagramada la colección y a su origen tradicional, ya que los relatos carecen de "autor" —en su sentido más romántico— y, por ende, aportan un material maleable y abierto a reformulaciones, donde solo se debe conservar la matriz del relato. El estilo de la colección se inscribe asimismo en una tradición de adaptaciones iniciada décadas antes en otra colección surgida bajo la órbita de Boris Spivacow, *Los Cuentos de Polidoro*, de fines de la década del sesenta, pero con varias reediciones que la vuelven actual.

La obra traducida

Al contrario de lo que sucede en los dos grupos de corpus anteriores, las cuatro traducciones con las que trabajamos optan por la forma *tú*, en consonancia con el paradigma de traducción

vigente en Argentina, que también siguen en términos generales. Así, en la dos *Alicias* y en *Los cuentos de Perrault* el uso de la lengua coloquial no difiere de la propuesta estilística de cada uno de los textos (asociada a algunos elementos de la literatura popular, en el caso de Perrault, y a algunos elementos del habla infantil, en el caso de Carroll), predomina la lengua estándar y hay pocos casos de léxico argentino (como la recurrencia de “nomás”) y de coloquialismos.

Ahora bien, en el caso de *Las aventuras de Huckleberry Finn*, se encuentran extensísimos tramos (decenas de páginas) donde no aparece una sola forma tuteante y donde la segunda persona del singular se expresa con formas homomorfas. Si a esto se le suma el hecho de que aparecen voces del habla argentina (“nomás”, “boliche”, “felpear”, “Opa”, “cañada”, “flor de desbande”, “flor de negocio”), que hay un uso abundante de coloquialismos –que los hablantes asocian al habla dialectal– (“un montón de”, “piropo”, “piropear”, “chaveta”) y que se recurre a muchos de los mismos elementos léxicos (como los superlativos absolutos) y gramaticales que relevamos en las adaptacio-

nes (“Bueno, ...”, “así que”, “La cuestión es que”), el resultado es que en esos tramos el texto da la impresión de ser una traducción voseante¹⁴ y que, por tanto, contradice no solo el mandato de tutear sino también el mandato de invisibilidad de la traducción que este uso trae aparejado:

Su hermana, la señorita Watson,
que era una solterona más bien

14 De una serie de entrevistas exploratorias que realizamos con hablantes argentinos, extranjeros y traductores sobre un recorte de los textos en análisis (que describiremos más extensamente en otra parte), surge que, aleatoriamente, algunos de los entrevistados los consideran textos tuteantes, y otros, voseantes, pero alegan las mismas razones para dar respuestas diferentes: un mismo texto puede ser considerado traducción por un entrevistado y original por otro, al tiempo que la fundamentación de su respuesta versa sobre el mismo argumento (porque “fluye” o porque “no fluye”; porque “hablan como nosotros” o porque “no hablan como nosotros”), confirmando en principio la idea de que en los textos traducidos argentinos hay una oscilación y una tensión entre prácticas de escritura tuteantes y voseantes. Asimismo, los entrevistados extranjeros también perciben las traducciones de Montes como textos originales propios, es decir que no las consideran, en una primera lectura, ni traducciones ni argentinas, con lo cual se refuerza la hipótesis de que los hablantes argentinos asimilan lo coloquial a lo dialectal.

flaca y con anteojitos que se había venido a vivir con ella, se puso con la cartilla: quería enseñarme a leer a toda costa. Estuvimos trabajando bastante duro una hora, y entonces la viuda le dijo que se lo tomase con calma. Yo ya no podía aguantar más. Después pasó otra hora, que fue *aburridísima*, y yo ya no me podía quedar más quieto. La señorita Watson decía “No pongas los pies ahí, Huckleberry”, y “No te desparrames así, Huckleberry... hay que sentarse derecho”, y al ratito *nomás* decía “No te quedes ahí con la boca abierta, Huckleberry. No te despereces, Huckleberry.” [pp. 11-12]

Los propios Twain y Montes echan luz sobre este hecho. Al inicio de la novela, el autor presenta una “Nota aclaratoria”:

En este libro se usan una serie de dialectos, a saber: el dialecto negro de Missouri; las variantes más alejadas del dialecto que se habla en los bosques del sudoeste; el dialecto más difundido en el condado de Pike, y cuatro variantes de este último. Los matices no son casuales o azarosos, sino deliberados y basados en un conocimiento confiable y en el contacto personal y directo con todas estas formas de habla.

Aclaro esto ya que tal vez haya lectores que imaginen que todos los personajes están tratando de hablar en el mismo idioma sin lograrlo.* [AHF, p. 7]

A lo que Montes agrega:

*No he intentado imitar, en español, la *rica variedad dialectal* a que alude el autor; llevaría a resultados *grotescos*. Me esforcé, sí, por reflejar del mejor modo posible el *matiz social* mediante un giro o una palabra *más sabrosa*. (N. de la T.) [AHF, p. 7]

Esta nota de traducción resulta muy interesante: aclara la estrategia global de escritura, dejando entrever que la variación diatópica del texto será sustituida por variación diastrática (pero a través de la variación diafásica, como se pudo observar en el texto). La confusión se da en un doble sentido: cuando sustituye expresiones dialectales por expresiones coloquiales y cuando utiliza elementos dialectales (censurados en principio para la práctica de la traducción) dentro de una estrategia global coloquial.

Por supuesto que, como señala Jean-Marc Gouanvic (2000), al hablar de estrategias no nos referimos a una práctica

consciente y deliberada por parte del traductor:

Si bien en la operación de traducción efectuada por un agente se ejerce un poder, se trata de un poder que sólo en apariencia puede ser interpretado como teleológico. Activamente sometido a la *doxa* en vigor dentro de un campo específico, el traductor es el agente dinámico y el operador práctico de la construcción de lo real en el campo y su acción está lejos de ser deliberada (Gouanvic 2000: 268).¹⁵

Volvamos a la frase del epígrafe: en el Chiribitil, la

15 La traducción es nuestra. Aquí Gouanvic retoma los señalamientos de Bourdieu a la noción de estrategia: "Una vez más debo insistir en el hecho de que el principio de las estrategias filosóficas (o literarias, etc.) no es el cálculo cínico, la búsqueda inconsciente de la maximización de la ganancia específica, sino una relación inconsciente entre un *habitus* y un campo. Las estrategias de las que hablo son acciones objetivamente orientadas respecto de fines que pueden no ser los fines subjetivamente perseguidos. Y la teoría del *habitus* apunta a fundar la posibilidad de una ciencia de las prácticas que escapen a la alternativa del finalismo y el mecanismo. [...] El *habitus*, sistema de disposiciones adquiridas a través del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, es generador de estrategias que pueden ser adecuadas a los intereses objetivos de sus autores sin haber sido expresamente concebidas para tal fin" (Bourdieu 1984: 114). [La traducción es nuestra]

primera colección para niños que dirigiera Graciela Montes, a nadie se le habría ocurrido hablar de *tú*, como se hacía en los "libros para niños". El uso del tuteo –queda claro– remite a una práctica anquilosada y de corte didáctico asociada a la literatura para niños, considerada "menor". En la concepción de Montes, la escritura "mayor" vosea y cambia de estatuto con la intervención de los autores que surgen en la década del setenta. De hecho, ese es uno de sus papeles como agente más destacados por el campo de la literatura infantil y juvenil: "En su paso por distintas editoriales –afirma Saidón (2000b)– dirigió diversas colecciones y promovió el desarrollo de una literatura local y con lenguaje rioplatense". En esos mismos años, trabajando para la misma editorial, con los mismos fines comerciales y para un mismo público, Graciela Montes traduce de *tú*. Años después vuelve a publicar sus traducciones y adaptaciones con la misma lógica: traducciones tuteantes y adaptaciones voseantes (incluso cuando pertenezcan a una misma colección).

Lo que buscamos no es señalar prescriptivamente un quiebre o una fisura en las prácticas de

escritura de Montes, sino demostrar que, si una escritora con tal versatilidad para adaptarse – porque conoce en profundidad sus reglas– a diferentes géneros, temáticas, formatos y rangos etarios y con una postura tan clara, en sus obras y su ensayística, respecto del lenguaje y el mercado, adopta esta modalidad, es porque está respondiendo a una práctica instalada, socialmente normada y naturalizada (que sostiene que en Argentina la traducción literaria se escribe tuteando).

En este marco, entonces, nuestro análisis permite afirmar que en los textos de Montes hay usos marcadamente diferentes a nivel diatópico según se trate de textos originales de edición nacional, de textos originales de edición española, de adaptaciones o de traducciones, y según al menos dos determinaciones: la primera concierne a la autoría del texto (cuanto menos “autora” del texto aparece, más se desdibujan los rasgos dialectales y se pierde el voseo) y la segunda a la distribución comercial (mayor neutralidad en las obras publicadas en España, ya sea por adaptación de la escritura o por selección editorial). Esta confirmación nos autoriza a dar espesor especialmente a la hipótesis

sobre el estatuto devaluado de la traducción, en la medida en que queda demostrado que Montes planta batalla dialectal desde la posición de autora (donde está autorizada y se siente más fuerte) y no desde la posición de traductora. Para decirlo con sus propias metáforas: resiste los embates del mercado y la escolarización contra la frontera indómita desde la escritura autoral, pero no llega a problematizar algunos territorios tradicionales de la traducción, donde no logra “dar sorpresas a los que esperan más de lo mismo”.

B i b l i o g r a f í a

Fuentes citadas

Obra literaria de Graciela Montes

- (1977) *Nicolado viaja al País de la Cocina*. Buenos Aires: CEAL.
- (1984) Serie Federico Crece. Buenos Aires: Kapelusz.
- (1984) *Un sapo*. Buenos Aires: Kapelusz.
- (1987) *Historia de un amor exagerado*. Buenos Aires: Gramón-Colihue.
- (1988) Serie Anita. Buenos Aires, Libros del Quirquincho.
- (1988) *Tengo un monstruo en el bolsillo*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- (1989) *Clarita se volvió invisible*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- (1994) *Valentín se parece a....* Madrid: SM.

(1995) *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*. Buenos Aires: Colihue.

(1995) *Betina, la máquina del tiempo*. Buenos Aires: Gramón-Colihue.

(1996) *Cuatro calles y un problema*. Madrid: SM.

Obra traducida por Graciela Montes

Carroll, Lewis (1997): *Cuando Alicia atravesó el espejo*. Buenos Aires: Colihue.

Carroll, Lewis (2009 [1997]): *Alicia en el País de las Maravillas*. Buenos Aires: Colihue.

Perrault, Charles (1999): *Los cuentos de Perrault*, Buenos Aires: Colihue. Incluye: *La Bella Durmiente del bosque; Caperucita Roja – Las hadas; Barba Azul; El Gato con botas – Los deseos ridículos; Cenicienta; Riquete el del Copete; Pulgarcito; Piel de Asno*.

Twain, Mark (2008 [1997]): *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Buenos Aires: Colihue.

Obra adaptada por Graciela Montes

Colección La Mar de Cuentos (Buenos Aires: Gramón-Colihue, 1997):

Serie Mitología Griega: *Jasón y los argonautas, Hércules, el forzudo, El caballo de Troya, Teseo, Ariadna y el Minotauro, Perseo, el matador de monstruos, Las peleas de los dioses, Dédalo, el hombre que aprendió a volar, El largo viaje de Ulises*.

Serie Caballeros de la Mesa Redonda: *El misterio del Santo Grial*, Arturo, *el dueño de la espada*, *El mago Merlín Percival* y *el Caballero Rojo*, *Lancelote*, *el caballero enamorado*, *La hija del rey*, *Tristán e Isolda*, *El Caballero del León*, *El misterio del Santo Grial*.

Serie Historias de la Biblia: *Adán y Eva en el paraíso*, *El arca de Noé*, *La torre de Babel*, *José, el que sabía leer los sueños*, *Moisés y el Faraón de Egipto*, *Sansón y Dalila*, *David y Goliath*, *Salomón, el juez más justo*.

Bibliografía teórica y crítica

Bajtin, M. (1982): *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Buvnova. México: Siglo XXI.

Boyer, H. (1990): "Materiaux pour une approche des représentations sociolinguistiques. Éléments de définition et parcours documentaire en diglossie". En: *Langue Française*, 85, 1, pp. 102-124.

Brumme, J. (2012): *Traducir la voz ficticia*. Berlín-Boston: De Gruyter.

Carriaburo, N. (1999): *El voseo en la literatura argentina*. Madrid: Arco.

Even-Zohar, I. (1978/2000): "The position

of translated literature within the literary polysystem". En Venuti, L. (ed.) (2000): *The Translation Studies Reader*, Londres: Routledge, pp. 192-197.

Gociol, J. (2007): *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Gouanvic, J.-M. (2000): "Polemos et la traduction: la traduction de *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck". En: *Athanos*, nueva serie, año X, n° 2, pp. 268-279.

Jodelet, D. (1989): "Représentations sociales: un domaine en expansion". En: *Les représentations sociales*. París: Presses Universitaires de France.

López García, M. (2010): "Norma estándar y variedad rioplatense en instrumentos de gramatización". En: *Olivar*, 11, 14, enero-junio de 2010.

Montes, G. (1999): *La frontera indómita. En torno a la construcción del espacio poético*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ong, W. (1987): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. de Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.

Real Academia Española: *Corpus de referencia del español actual*. Banco de datos

(CREA). En <<http://www.rae.es>> [Último acceso: 24-09-2013].

Real Academia Española: *Corpus diacrónico del español*. Banco de datos (CORDE). En <<http://www.rae.es>> [Último acceso: 24-09-2013].

Saidón, A. (2000a): "Los cuentos de Perrault". En <<http://www.revistaplanetario.com.ar/libros/view/427/los-cuentos-de-perrault>> [Último acceso: 29-08-2013].

Saidón, A. (2000b): "Graciela Montes". En <<http://www.revistaplanetario.com.ar/news/view/graciela-montes>> [Último acceso: 29-08-2013].

Sotelo, R. (1999): "Los cuentos de Perrault". En <<http://www.imaginaria.com.ar/00/4/perrault.htm>> [Último acceso: 29-08-2013].

Svacinová, J. (2008): *Los corpus CREA y CORDE en el contexto de los corpus lingüísticos*. Tesis de maestría, Universidad de Masaryk, República Checa. En: <http://is.muni.cz/th/146113/ff_b/?lang=en;id=177672>. [Último acceso: 20-09-2013].

Toury, G. ([1978] 1999): "La naturaleza y el papel de las normas en la traducción".

En: Iglesias Santos, M. (ed.): *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, pp. 233-255.

García Márquez, Gabriel. "Los pobres traductores buenos", *El País*, 21 de julio de 1982. Posteriormente en *Notas de prensa (1980 -1984)*, Bogotá, Norma, 1988.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
LOS POBRES TRADUCTORES BUENOS

Alguien ha dicho que traducir es la mejor manera de leer. Pienso también que es la más difícil, la más ingrata y la peor pagada. *Traduttore, traditore*, dice el tan conocido refrán italiano, dando por supuesto que quien nos traduce nos traiciona. Maurice-Edgar Coindreau, uno de los traductores más inteligentes y serviciales de Francia, hizo en sus memorias habladas algunas revelaciones de cocina que permiten pensar lo contrario. "El traductor es el mono del novelista", dijo, parafraseando a Mauriac, y queriendo decir que el traductor debe hacer los mismos gestos y asumir las mismas posturas del escritor, le gusten o no. Sus traducciones al francés de los novelistas norteamericanos, que eran jóvenes y desconocidos en su tiempo – William Faulkner, John Dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck –, no sólo son recreaciones magistrales, sino que introdujeron en Francia a una generación histórica, cuya influencia entre sus contemporáneos europeos – incluidos Sartre y Camus – es más que evidente. De modo que Coindreau no fue un traidor, sino todo lo contrario: un cómplice genial. Como lo han sido los grandes traductores de todos los tiempos, cuyos aportes personales a la obra traducida suelen pasar inadvertidos, mientras se suelen magnificar sus defectos.

Cuando se lee a un autor en una lengua que no es la de uno se siente deseo casi natural de traducirlo. Es comprensible, porque uno de los placeres de la lectura – como de la música – es la posibilidad de compartirla con los amigos. Tal vez esto explica que Marcel Proust se murió sin cumplir uno de sus deseos recurrentes, que era traducir del inglés a alguien tan extraño a él mismo como lo era John Ruskin. Dos de los escritores que me hubiera gustado traducir por el solo gozo de hacerlo son André Malraux y Antoine de Saint-Exupéry, los cuales, por cierto, no disfrutaban de la más alta estimación de sus compatriotas actuales. Pero nunca he ido más allá del deseo. En cambio, desde hace mucho traduzco gota a gota los *Cantos* de Giacomo Leopardi, pero lo hago a escondidas y en mis pocas horas sueltas, y con la plena conciencia de que no será ese el camino que nos lleve a la gloria ni a Leopardi ni a mí. Lo hago sólo como uno de esos pasatiempos de baños que los padres jesuitas llamaban placeres solitarios. Pero la sola tentativa me ha bastado para darme cuenta de qué difícil es, y qué abnegado, tratar de disputarles la sopa a los traductores profesionales.

Es poco probable que un escritor quede satisfecho con la traducción de una obra suya. En cada palabra, en cada frase, en cada énfasis de una novela hay casi siempre una segunda intención secreta que sólo el autor conoce. Por eso es sin duda deseable que el propio escritor participe en la traducción hasta donde le sea posible. Una experiencia notable en ese sentido es la excepcional traducción de

Ulysses, de James Joyce, al francés. El primer borrador básico lo hizo completo y solo August Morell, quien trabajó luego hasta la versión final con Valery Larbaud y el propio James Joyce. El resultado es una obra maestra, apenas superada – según testimonios sabios – por la que hizo Antonio Houaiss al portugués de Brasil. La única traducción que existe en castellano, en cambio, es casi inexistente. Pero su historia le sirve de excusa. La hizo para sí mismo, sólo por distraerse, el argentino J. Salas Subirat, que en la vida real era un experto en seguros de vida. El editor Santiago Rueda, de Buenos Aires, la descubrió en mala hora, y la publicó a fines de los años cuarenta. Por cierto, que a Salas Subirat lo conocí pocos años después en Caracas trepado en el escritorio anónimo de una compañía de seguros y pasando una tarde estupenda hablando de novelistas ingleses, que él conocía casi de memoria. La última vez que lo vi parece un sueño: estaba bailando, ya bastante mayor y más solo que nunca, en la rueda loca de los carnavales de Barranquilla. Fue una aparición tan extraña que no me decidí a saludarlo.

Otras traducciones históricas son las que hicieron al francés Gustav Jean-Aubry y Phillipe Neel de las novelas de Joseph Conrad. Este gran escritor de todos los tiempos – que en realidad se llamaba Jozef Teodor Konrad Korzeniowski – había nacido en Polonia, y su padre era precisamente un traductor de escritores ingleses y, entre otros, de Shakespeare. La lengua de base de Conrad era el polaco, pero desde muy niño aprendió el francés y el inglés, y llegó a ser escritor en ambos idiomas. Hoy lo consideramos, con razón o sin ella, como uno de los maestros de la lengua inglesa. Se cuenta que les hizo la vida invivible a sus traductores franceses tratando de imponerles su propia perfección, pero nunca se decidió a traducirse a sí mismo. Es curioso, pero no se conocen muchos escritores bilingües que lo hagan. El caso más cercano a nosotros es el de Jorge Semprún, que escribe lo mismo en castellano o en francés, pero siempre por separado. Nunca se traduce a sí mismo. Más raro aún es el irlandés Samuel Beckett, premio Nobel de Literatura, que escribe dos veces la misma obra en dos idiomas, pero su autor insiste en que la una no es la traducción de la otra, sino que son dos obras distintas en dos idiomas diferentes.

Hace unos años, en el ardiente verano de Pantelaria, tuve una enigmática experiencia de traductor. El conde Entico Cicogna, que fue mi traductor al italiano hasta su muerte, estaba traduciendo en aquellas vacaciones la novela *Paradiso*, del cubano José Lezama Lima. Soy un admirador devoto de su poesía, lo fui también de su rara personalidad, aunque tuve pocas ocasiones de verlo, y en aquel tiempo quería conocer mejor su novela hermética. De modo que ayudé un poco a Cicogna, más que en la traducción, en la dura empresa de descifrar la prosa. Entonces comprendí que, en efecto, traducir es la manera más profunda de leer. Entre otras cosas, encontramos una frase cuyo sujeto cambiaba de género y de número varias veces en menos de diez líneas, hasta el punto de que al final no era posible saber quién era, ni cuándo era, ni dónde estaba. Conociendo a Lezama Lima, era posible

que aquel desorden fuera deliberado, pero sólo él hubiera podido decirlo, y nunca pudimos preguntárselo. La pregunta que se hacía Cicogna era si el traductor tenía que respetar en italiano aquellos disparates de concordancia o si debía vertirlos con rigor académico. Mi opinión era que debía conservarlos, de modo que la obra pasara al otro idioma tal como era, no sólo con sus virtudes, sino también con sus defectos. Era un deber de lealtad con el lector en el otro idioma.

Para mí no hay curiosidad más aburrida que la de leer las traducciones de mis libros en los tres idiomas en que me sería posible hacerlo. No me reconozco a mí mismo, sino en castellano. Pero he leído alguno de los libros traducidos al inglés por Gregory Rabassa y debo reconocer que encontré algunos pasajes que me gustaban más que en castellano. La impresión que dan las traducciones de Rabassa es que se aprende el libro de memoria en castellano y luego lo vuelve a escribir completo en inglés: su fidelidad es más compleja que la literalidad simple. Nunca hace una explicación en pie de página, que es el recurso menos válido y por desgracia el más socorrido en los malos traductores. En este sentido, el ejemplo más notable es el del traductor brasileño de uno de mis libros, que le hizo a la palabra *astromelia* una explicación en pie de página: flor imaginaria inventada por García Márquez. Lo peor es que después leí no sé dónde que las *astromelias* no sólo existen, como todo el mundo lo sabe en el Caribe, sino que su nombre es portugués.

Nota al pie

In Memoriam Alfredo de León
† circa 1954

Sin duda León ha querido que Otero viniera a verlo, desnudo y muerto bajo esa sábana, y por eso escribió su nombre en el sobre y metió dentro del sobre la carta que tal vez explica todo. Otero ha venido y mira en silencio el óvalo de la cara tapada como una tonta adivinanza, pero aún no abre la carta porque quiere imaginar la versión que el muerto le daría si pudiera sentarse frente a él, en su escritorio, y hablar como hablaron tantas veces. Un sosiego de tristeza purifica la cara del hombre alto y canoso que no quiere quedarse, no quiere irse, no quiere admitir que se siente traicionado. Pero eso es exactamente lo que siente. Porque de golpe le parece que no se hubieran conocido, que no hubiera hecho nada por León, que no hubiera sido, como ambos admitieron tantas veces, una especie de padre, para qué decir un amigo. De todas maneras ha venido, y es él, y no otro, el que dice:

—Quién iba a decir,

y escucha la voz de la señora Berta que lo mira con sus ojos celestes y secos en la cara ancha sin sexo ni memoria ni impaciencia, murmurando que ya viene el comisario, y por qué no abre la carta. Pero no la abre aunque imagina su tono general de lúgubre disculpa, su primera frase de adiós y de lamento.*

**Lamento dejar interrumpida la traducción que la Casa me encargó. Encontrará usted el original sobre la mesa, y las ciento treinta páginas ya traducidas.*

Es que no ganan con eso una ínfima parte de lo que ambos hubieran ganado conversando, y tiene de pronto la oscura sensación de que todo viene dirigido contra él, que la vida de León en los últimos tiempos tendía a convertirlo en testigo perplejo de su muerte. ¿Por qué, León?

No es un placer estar ahí sentado, en esta pieza que no conocía, junto a la ventana que filtra una luz ultrajada y polvorienta sobre la mesa de trabajo donde reconoce la última novela de Ballard, el diccionario de Cuyas editado por Appleton, la media hoja manuscrita en que una sílaba final tiembla y enloquece hasta estallar en un manchón de tinta. Sin duda León ha creído que con eso ya cumplía, y ciertamente el hombre canoso y triste que lo mira no viene a reprocharle el trabajo interrumpido ni a pensar en quién ha de continuarlo. Vine, León, a aceptar la idea de su muerte inesperada y a ponerlo en paz con mi conciencia.

De golpe el otro se ha vuelto misterioso para él, como él se ha vuelto misterioso para el otro, y tiene su punta de ironía que ignore hasta la forma que eligió para matarse.

—Veneno —responde la vieja, que sigue tan quieta en su asiento, envuelta en sus lanas grises y negras.

Y cruza las manos y reza en voz baja, sin llorar ni siquiera sufrir, salvo de esa manera general y abstracta en que tantas cosas la apenan: el paso del tiempo, la humedad en las paredes, los agujeros en las sábanas y las superfluas costumbres que hacen su vida.

Hay un rectángulo de sol y de ropa tendida en el patio, bajo la perspectiva de pisos con barandas de chapas de hierro donde emerge como un chiste un plumero moviéndose solo en una nubecita de polvo, un turbante sin dueña desfila, y un viejo se asoma, y mira y escupe.

Otero ve todo esto en una instantánea, pero es otra la imagen que quiere formarse en su mente: la elusiva cara, el carácter del hombre que durante más de diez años trabajó para él y la Casa. Porque nadie puede vivir con los muertos, es preciso matarlos adentro de uno, reducirlos a imagen inocua, para siempre segura en la neutra memoria. Un resorte se mueve, una cortina se cierra, y ya hemos pasado sobre ellos juicio y sentencia, y una suave untura de olvido y perdón.

La vieja parece que acuna el espacio vacío que miden sus manos.

—Siempre pagaba puntual,

El resto no ofrece dificultades y espero que la Casa encuentre quien lo haga. Infortunadamente, he tenido que pasar por encima de sus últimas reconveniones.

y el recuerdo del muerto emerge en magras anécdotas: lo mal que comía y el ruido que hacía de noche escribiendo, y cómo después se enfermó, se vino triste y huraño, y ya no quiso salir de su pieza.

–Después se volvió loco.

Otero casi sonríe al oír la palabra. Resultaba fácil ahora decir que León acabó en la locura, y el sumario tal vez lo diría. Pero nadie iba a saber contra qué enloqueció, aunque sus rarezas estuvieran a la vista de todos.

Así, en los últimos meses, se empeñaba en escribir a mano arguyendo vagos contratiempos con su máquina, y él se lo permitió a pesar de las protestas de la imprenta, como dejó pasar otras cosas porque sentía que no iban dirigidas contra él, que eran parte de la lucha del suicida con algo indescifrable.

En algún cajón de su escritorio ha de estar todavía esa carilla suelta que apareció intercalada en el último trabajo de León. No tenía más que una palabra – mierda– repetida desde el principio hasta el fin con letra de sonámbulo.

La mujer averigua quién va a pagar los gastos de entierro, y el hombre contesta:

–La Casa.

que debe de ser la empresa en que León trabajaba.

Ya con esto aclarado, se siente más libre y se lleva un pañuelo a los ojos y enjuga un hilo escaso de llanto, en parte por León, que al fin era pobre y no molestaba, y en parte por ella, por todas las cosas que en ella se han muerto, en tantos años de soledad y de duro trabajo entre hombres mezquinos y ásperos.

La mirada de Otero vaga entre palmeras grises de un enorme oasis donde beben los camellos. Pero es una sola palmera, repetida hasta el infinito en el empapelado, un solo camello, un solo charquito, y el rostro del muerto se embosca en los arcos del ramaje, lo mira con el ojo sediento del animal, se disuelve por fin dejándole el resabio de un guiño, el resquemor de una burla. Otero sacude la cabeza en su necesidad de no ser distraído, de recuperar la verdadera cara de León, su boca enorme, sus ojos, ¿negros?, mientras oye en el hall la voz del oficial que llama por teléfono y dice "Juzgado", y cuelga, y disca e inquiera, "¿Juzgado?", y cuelga, y se pasea con las manos a la espalda, entre lúgubres percheros y macetas de bronce.

No pude rescatar la máquina de escribir y ese texto, como el anterior, le llegará manuscrito. Hice la letra lo más clara posible, y espero que no se irrite demasiado conmigo, considerando las circunstancias.

¿Recuerda usted la sinusitis que tuve hace dos meses? Parecía una cosa de nada, pero al final los dolores no me dejaban dormir. Tuve que llamar al médico, y así se me fueron, entre remedios y tratamientos, los pocos pesos que me quedaban.

Tal vez el gesto de León quiso decir que su vida era dura, y no es fácil desmentirlo viendo las paredes de su pieza sin un cuadro, el traje de franela de invierno y verano colgado en el espejo del ropero, los hombres en camiseta que esperan su turno en la puerta del baño.

Pero de quién no es dura la vida, y quién sino él eligió esa fealdad que nada explicaba y que probablemente él no veía.

Quizá no sea el momento de pensar estas cosas, pero qué excusa se daría si en presencia de la muerte no fuese tan sincero como siempre ha sido. ¿Lo fue el suicida con él? Otero sospecha que no. Ya desde el principio detectó bajo su apariencia de jovialidad esa veta de melancolía que apuntaba como el rasgo esencial de su carácter. Hablaba mucho y se reía demasiado, pero era una risa agria, una alegría echada a perder, y Otero a menudo se preguntó si muy subterráneamente, inadvertido incluso para León, no había en todo eso un dejo de burla perversa, una sutil complacencia en la desgracia.

–No tenía amigos –dice la vieja–. Eso cansa.

El visitante ya no la escucha. Se interna en caminos de antigua memoria, buscando la imagen perdida de León. Y lo encuentra siempre encorvado, menudo, con ese aire de pájaro, picoteando palabras en largas carillas, maldiciendo correctores, refutando academias, inventando gramáticas. Pero es todavía una cara sonriente, la cara del tiempo en que amaba su oficio.

Hacía falta alguna perspicacia para adivinar un potencial traductor en aquel muchacho salido de una estación de servicio, ¿o era un taller mecánico?, con su castellano pasable y su inglés empeñoso averiguado por carta. Descubrió poco a poco que traducir era asunto distinto que conocer dos idiomas: un tercer dominio, una instancia nueva. Y después el secreto más duro de todos, la verdadera cifra del arte: borrar su personalidad, pasar inadvertido, escribir como otro y que nadie lo note.

–No entres –dice la vieja.

Otero se para, recibe el pocillo que le tiende la chica, y se sienta, y toma el café.

Por eso empeñé la máquina. Creo que ya se lo conté pero en los doce años que llevo trabajando para la Casa a mutua satisfacción siempre traté de cumplir, con las salvedades que haré más adelante. Este trabajo es el primero que dejo inconcluso, quiero decir inacabado. Lo siento mucho pero ya no puedo más.

–Ciento treinta carillas a cien pesos la carilla, son trece mil pesos. ¿Sería usted tan amable de entregarlos a la Señora Berta? Diez mil pesos cubren mi pensión hasta fin de mes. Temo que el resto no alcance para los gastos que han de originarse. Tal vez rescatando la máquina y vendiéndola se consiga algo más. Es una muy buena máquina, yo la quería mucho.

Otra ráfaga amable del tiempo pasado ilumina su cara: el gesto de asombro de León aquella mañana en que vio la primera novela traducida por él. Al día siguiente apareció con corbata nueva y le regaló un ejemplar dedicado: testimonio de cierta innata lealtad. Otros pasaron por la Casa, aprendieron lo poco o lo mucho que sabían y se fueron por unas monedas de diferencia. Pero León en algunos momentos, acaso en muchos momentos, llegó a intuir la misión de la Casa, captó oscuramente el sacrificio que implica editar libros, alimentar los sueños de la gente y edificarles una cultura, incluso contra ellos mismos.

Sobre la mesa de luz el despertador se ha puesto a sonar trepidando en sus patas de níquel, y a su lado tiembla una foto en su marco, la efigie impúdica y plebeya de una muchacha sacudida de risa, y también baila el vestido floreado, las anchas caderas.

—¿Mujeres?

—Ya no —y el reloj tiene otro acceso de alarma, la foto otro ataque de baile y de risa.

Otero suspira, confiesa perdido en el tiempo el día en que León empezó a ser otro; el punto de la Serie Escarlata, el tomo de la Colección Andrómeda (alineados en el único estante como un calendario secreto) en que este hombre dijo que no, olvidando incluso el orgullo infantil que le daban sus obras:

—¿A que no sabe cuántas fichas tengo en la Biblioteca Nacional? —la cabeza ya casi calva hundida entre las solapas del traje.

—¿Cuántas, León?

—Sesenta. Más que Manuel Galvez.

—Qué maravilla.

—Psh. Falta la mitad.

O bien:

—Esta traducción es única. Mil palabras menos que el original.

—¿Las contó? La risa burlona:

—Una por una.

El único defecto es el teclado de plástico, que se gasta, pero en general creo que ya no se fabrican máquinas como la Remington 1954.

También dejo algunos libros, aunque no creo que se pueda sacar mucho por ellos. Hay otras cosas, una radio, una estufa. Le suplico que arregle los detalles con la señora Berta. Como usted sabe, no tengo parientes ni amigos, fuera de la Casa.

Me duele mucho abusar de usted en esta forma, venir a modificar a último momento una relación tan cordial, tan fructífera en cierto sentido. Cuando el asunto de la máquina, por ejemplo, pensé que si yo le pedía algún dinero adelantado, la Casa no se negaría. Pero en doce años no lo había hecho, imaginé que tal vez usted me miraría de un modo particular, que algo cambiaría entre nosotros, y por último no me decidí.

Después –pero ¿cuándo?– un resorte escondido saltó. Es preciso admitir que en los últimos tiempos no recibía a León con placer. Le llenaba la oficina de problemas, de preguntas y lamentos que a veces ni siquiera tenían nada que ver con él, sino con la generalidad de las cosas, los bombardeos en Vietnam o los negros del Sur, temas sobre los que a él no le gustaba discutir, aunque tuviera ideas formadas. Por supuesto León terminaba por mostrarse de acuerdo con ellas, pero en el fondo era fácil advertir que disentía, y ese disimulo no se sobrellevaba sin mutuas violencias. Cuando se iba daban ganas de barrer con una escoba toda esa escoria de tristeza, de pretextos. ¿Qué le pasaba, León?

–No sé –la voz sollozante–. Es que el mundo está lleno de injusticias.

La última vez, Otero lo hizo atender por la secretaria.

Es inútil de todas maneras recordar ese mínimo episodio, oponerlo al constante interés que mostró por las cosas de León, aun por detalles triviales:

–Este mes tradujo dos libros. ¿Por qué no cambia de traje?

Era lo mismo que pedirle un cambio de piel, y Otero olvidó el proyecto secreto de invitarlo algún día a comer, presentarle al gerente, ofrecerle un empleo estable en la Casa. Se resignó a dejarlo en su abulia, sus vagos ensueños, las horas de ocio que engendran ideas malsanas, llegando a envidiarlo porque podía levantarse a cualquier hora, decretarse un día feriado, mientras él se desvelaba en los remotos planes de la Casa. Tal vez su bondad estuvo mal colocada, quizá no debió permitir que León se enfrentara solo con las fantasías de una inteligencia que –mejor admitirlo– no era demasiado vigorosa.

Desearía que usted se quedara con el Appleton. Es una edición algo vieja, y está bastante manoseada, pero no tengo otra cosa con qué testimoniar mis sentimientos hacia usted. Se traba una singular intimidad con los objetos de uso cotidiano. Creo que últimamente lo conocía casi de memoria, aunque no por eso dejaba de consultarlo, sabiendo en cada caso lo que iba a encontrar, y las palabras que de antemano es inútil buscar. Tal vez usted sonría si le confío que, literalmente, yo hablaba con Mr. Appleton.

Yo decía por ejemplo:

–Mr. Appleton, ¿qué significa prairie dog?

–Aranata.

–Ajá. ¿Y crayfish?

–Lo mismo que crabfish.

–Bueno, pero ¿qué quiere decir crabfish?

–Cabrajo.

–No le permito.

–Oh, no se ofenda. Puede traducirlo por bogavante de río.

–Ahora sí. Gracias.

Pero es difícil fijar el límite de los propios deberes con el otro, invadir su libertad para hacerle un bien. ¿Y qué pretexto invocar? Una o dos veces por mes, León venía, entregaba su pila de carillas, cobraba, se iba. ¿Es que él podía pararlo, decirle que su vida era errada? En ese caso, ¿no debería hacer lo mismo con el medio centenar de empleados de la Casa?

Otero se levanta, camina, se asoma a la puerta del hall, la luz cegadora del patio, escucha los ruidos que el muerto tal vez escuchaba: metales, canillas, escobas. Como si nunca hubiera existido, porque nada se para. La sopa en la olla, el jilguero en su jaula –ese canto impávido en un bosque de chapas- y la voz de la vieja diciendo que ya son las once y ojalá el comisario esté por llegar.

Por un momento el visitante comparte ese deseo, porque muchas cosas lo aguardan en la oficina, presupuestos a resolver y cartas que contestar, y hasta una llamada de larga distancia, sin contar el almuerzo con Laura, su esposa, a quien tendrá que explicar lo ocurrido. Pero antes debe saber cómo era León, y por qué se ha matado: antes que llegue el comisario y destape la sábana y le pregunte si eso era León.

Tal vez el misterio estuviera en su infancia, en viejos recuerdos de humillación y pobreza. ¿Alguna vez le dijo que no conoció a sus padres? Quizá por eso se sintió despojado y ya no pudo amar el orden del mundo. Pero salvo ese incidente fortuito, que él sin duda exageraba, nadie lo había despojado.

¿Cómico, verdad? Uno llegaba a saber cómo se dice una cosa en dos idiomas, y aun de distintos modos en cada idioma, pero no sabía qué era la cosa.

En los dominios de la zoología y la botánica han pasado por mis páginas rebaños enteros de animales misteriosos, floras espectrales. ¿Qué será un bowfin?, me preguntaba antes de largarlo a navegar por el río Missisipi y lo imaginaba provisto de grandes antenas con una luz en cada punta deslizándose en la niebla subacuática. ¿Cómo cantará un chewink? y escuchaba las notas de cristal subir incontenibles en el silencio de un bosque milenario.

No he olvidado nunca que todo ese mundo nuevo se lo debo a usted. La tarde en que bajé la escalera de la Casa, apretando contra el pecho la primera novela que me encargó traducir, está probablemente, perdida en su memoria. En la mía es siempre luminosa, rosada. Recuerdo, fíjese, que temía extraviar el libro, lo aferraba con las dos manos, y el tranvía 48 que se internaba en el crepúsculo por la calle Independencia se me antojaba más lento que nunca: quería penetrar cuanto antes en la nueva materia de mi vida. Pero inclusive ese barrio de casas bajas y calles largas y empedradas me parecía hermoso por primera vez.

La Casa fue siempre justa con él, a veces generosa. Cuando dos años atrás, sin obligación alguna, decidió conceder medio aguinaldo a uno solo entre sus diez traductores, ese traductor era León.

Es verdad que en los últimos tiempos mostraba una curiosa aversión, una fobia, por cierto tipo de obras –las que al principio más le gustaban– e inclusive un secreto (y risible) deseo de influir en la política editorial de la Casa. Pero aun este último capricho estaba por cumplirse: pasar de la ciencia-ficción a la Serie Jalones del Tiempo. Un paso sin duda arriesgado para un hombre de una cultura mediana, hecha a los tumbos, llena de lagunas y de prejuicios.

Nada bastó, era evidente. León no llegó a comprender su verdadero estatus dentro de la Casa: el traductor policial mejor pagado, más considerado, al que nunca se escatimó trabajo ni siquiera en los momentos más difíciles, cuando algunos pensaron que toda la industria editorial se venía abajo.

Otero no ha visto llegar a los hombres de blanco que charlan afuera con dos pensionistas, la camilla apoyada en la pared ocre del patio, chorreada de lluvias y soles y ropa secada a tender. El oficial de las manos a la espalda mete la nariz en la pieza y anuncia, como una confidencia en voz baja:

–Ya viene,

Subí corriendo a mi pieza, abrí el libro de tapas duras, con esas páginas de oloroso papel que en los cantos se volvía como una pasta blanquísima, una crema sólida. ¿Recuerda ese libro? No, es improbable, pero a mí se me quedó grabada para siempre la frase inicial: "Este, dijo Dan O'Hangit, es un caso de un tipo que fue llevado a dar un paseo. Estaba en el asiento delantero de cualquier clase de auto en que estuviera, alguien del asiento trasero le pegó un tiro en la nuca y lo empujaron a Morningside Park..."

Sí, admito que hoy suena un poco idiota. La novela misma (ésa del actor de cine que mata a una mujer que descubre su impotencia) parece bastante floja, a tantos años de distancia.

Lo cierto es que mi vida cambió desde entonces. Sin pensarlo más, dejé la gomería, quemé todas las naves. El patrón, que me conocía desde chico, se negaba a creerlo. Les dije que me iba al interior, resultaba difícil explicarles que yo dejaba de ser un obrero, de pegar rectángulos de goma sobre pinceladas de flú.

Nunca, nunca les había hablado de las noches que pasaba en la Pitman, mes tras mes, año tras año. ¿Por qué elegí inglés, y no taquigrafía, y no contabilidad? No sé, es el destino. Cuando pienso todo lo que me costó aprender, concluyo que no tengo ninguna facilidad para los idiomas, y eso me da una oscura satisfacción, quiero decir que todo me lo hice yo, con la ayuda de la Casa, naturalmente.

que es la forma verbal del comisario.

Confrontado con esa inminencia, Otero vio de golpe las cosas más claras. El suicidio de León no era un acto de grandeza ni un arranque inconsciente. Era la escapada de un mediocre, un símbolo del desorden de los tiempos. El resentimiento, la falta de responsabilidad anidaban en todos; sólo un débil los ejercía así. Los demás frenaban, rompían, atacaban el orden, ponían en duda los valores. La destructividad que León volvió contra sí: ésa era la enfermedad metafísica que corroía el país y a los hombres hechos para construir les resultaba cada día más difícil enfrentarla.

No los vi más, nunca. Aún hoy, cuando paso por la calle Rioja, doy un rodeo para no encontrarlos, como si tuviera que justificar aquella mentira. A veces lo siento por don Lautaro, que hizo de verdadero padre para mí, lo que no quiere decir que me pagara bien, sino que me quería y casi nunca me gritaba. Pero salir de allí fue un progreso en todo sentido.

¿Necesito hablar del fervor, del fanatismo casi con que traduje ese libro? Me levantaba temprano y no me interrumpía hasta que me llamaban a comer. Por la mañana trabajaba en borrador, tranquilizándome a cada paso con la idea de que, si era necesario, podría hacer dos, tres, diez borradores; de que ninguna palabra era definitiva. En los márgenes iba anotando variantes posibles de cada pasaje dudoso. Por la tarde corregía y pasaba en limpio.

Es inútil que Otero siga buscando. No quiere encontrarse culpable de ninguna omisión, desamor, negligencia. Y sin embargo es culpable, en los peores términos, en los términos que siempre le reprocha Laura: demasiado bueno, demasiado blando.

Atrapado por fin, se retuerce, defiende, responde. No es que sea bueno, es que no tuvo que esperar a que se inventaran las relaciones humanas para dar el trato que merece a la gente que trabaja, que es al fin la que hace lo que puede existir de grandeza en el país, en la Casa.

Ya aquí empezó mi relación con el diccionario, que entonces era flamante y limpio en su cubierta de papel madera:

—Mr. Appleton, ¿qué quiere decir scion?

—Vástago.

—¿Y cruor?

Fastidiado:

—¡Cruor quiere decir crúor!

Pero qué, si hasta las palabras más simples le consultaba, aunque estuviera seguro de su significado. Tanto miedo tenía de cometer un error... Esa novela de Dorothy Pritchett, esa, digámoslo francamente, pésima novelita que se vendía en los kioskos a cinco pesos, la traduje palabra por palabra. Le aclaro que entonces no me parecía pésima, al contrario: a cada instante encontraba en ella nuevas profundidades de sentido, mayores sutilezas de la acción.

¿Pero con León falló, Otero? Sí, con León fallé, debí intervenir, reconvenirlo a tiempo, no dejar que siguiera ese camino. La admisión estalla en un suspiro final, y ya León va dejando de moverse en las palmeras de papel, las evidencias de su oficio terrenal, los saturados circuitos de la memoria. Es la hora, en fin, de sentir por él un poco de piedad, de recordar lo flaco que era y humilde de origen, y entonces la vieja asombrada le oye decir:

–Demasiado.

Llegué a convencerme de que la señora Pritchett era una gran escritora, no tan grande como Ellery Queen o Dickson Carr (porque yo ahora leía furiosamente la mejor literatura policial, que usted me recomendaba) pero bueno, estaba en camino.

Cuando la traducción estuvo lista, volví a corregirla, y a pasarla en limpio por segunda vez. Ese mecanismo explica cómo pude tardar cuarenta días, aunque trabajaba doce horas diarias, y aun más, porque hasta dormido me despertaba a veces para sorprender a alguien que dentro de mi cabeza ensayaba variaciones sobre un tiempo de verbo o una concordancia, fundía dos frases en una, se deleitaba en burlonas cacofonías, aliteraciones, inversiones de sentido. Todas mis potencias entraban en esa tarea, que era más que una simple traducción, era –la vi mucho después– el cambio de un hombre por otro hombre.

Cuando llegó el comisario, no fue siquiera preciso que mirara las cosas del cuarto. Las cosas parecieron mirarlo a él en esa fracción de segundo en que todo estuvo abarcado, catalogado, comprendido. Tampoco necesitó presentarse, el sobretodo azul, el sombrero gris, la ancha cara y el ancho bigote. Simplemente abrió la mano a la altura de la cadera, y Otero tendió la suya.

– ¿Esperó mucho?

¿Qué tiene de extraño que ese trabajo resultara finalmente defectuoso, pedante, esclerosado por la pretensión de llevar la exactitud al seno mismo de cada palabra? Yo no podía verlo, estaba encantado y hasta me sabía párrafos de memoria.

Temblaba y sudaba el día en que fui a llevarle el manuscrito. Mi destino estaba en sus manos. Si usted rechazaba el trabajo, me esperaba la gomería. En mi desmesura, fantaseaba que usted leería ahí mismo la novela, mientras yo esperaba el tiempo que fuera necesario. Pero apenas le echó un vistazo y la guardó en el interior del escritorio.

–Venga dentro de una semana –dijo.

¡Qué semana atroz! Pasaba sin tregua de la esperanza más enloquecida a la más completa abyección del ánimo.

–Mr. Appleton, ¿qué significa utter dejection?

–Significa melancolía, significa abatimiento, significa congoja.

–No –dijo Otero.

El comisario estaba recién afeitado y, tal vez, recién levantado. Bajo la piel oscura se transparentaba un rosado de salud, y aunque los tres pasos que dio en dirección a la cama y el muerto fueron rápidos y precisos, en el respirado aire de la pieza quedó una estela de cansancio, de tedio, de cosa ya vista y sabida.

Volví. Usted hojeaba pausadamente el manuscrito en su escritorio. Espié con un sobresalto las nutridas correcciones en tinta verde. Usted no hablaba. Debí estar pálido porque de pronto, sonrió.

–No se asuste –dijo tendiéndome la pila de carillas nuevamente ordenadas–. Abí tiene una mesa. Estudie las correcciones.

Eran casi todas justas, algunas indiferentes, unas pocas me hubiera gustado discutir. Con un golpe de sangre en la cara, aprendí que actual no quiere decir, actual, sino verdadero. (Sorry, Mr. Appleton.) Pero lo que me llenó de bochorno fue la implacable tachadura del medio centenar de notas al pie con que mi ansiedad había acribillado el texto. Abí renuncié para siempre a ese recurso abominable.

Todo dicho, usted vio en mí posibilidades que nadie habría adivinado. Por eso acaté sin resentimiento aquella admonición final que, en otras circunstancias, me habría hecho llorar:

–Tiene que trabajar más.

La mano del comisario tomó una punta de la sábana y dio un tirón descubriendo el cuerpo pequeño, azulado y desnudo. La señora Berta no desvió los ojos, quizá porque ya lo había visto así al acudir a despertarlo en días de verano, quizá porque en su mundo sin esperanzas y sin sexo estaba más allá de pequeños pudores.

Usted firmó la orden de pago: 220 carillas a dos pesos. Menos de lo que sacaba por cuarenta días de trabajo en la gomería pero era el primer fruto de una labor intelectual, el símbolo de mi transformación. Al salir llevaba bajo el brazo mi segundo libro.

–¿Unspeakable joy, Mr. Appleton?

–Esa alegría que usted siente.

Trescientos pesos se me fueron en el mes de pensión. Cien, en la segunda cuota de la Remington. Me sumergí con encarnizamiento en Forty Whacks, esa historia de la vieja que matan a bachazos en la playa, ¿recuerda? Me sentí feliz cuando en la página 60 adiviné el asesino. Nunca leí con anticipación el libro que traducía: así participaba en la tensión que se iba creando, asumía una parte del autor y mi trabajo podía tener un mínimo de, digamos, inspiración. Tardé cinco días menos y usted debió admitir que había asimilado sus lecciones. Desde luego el oficio sólo se hace en años y años, años de trabajo cotidiano. Se progresa insensiblemente, como si fuera un crecimiento, del cotiledón al Árbol de Navidad.

Otero se encontraba al fin con lo que había estado esperando, y trató de aguantarse firme. Cuando quiso mirar a otra parte, tropezó con la cara del comisario.

— ¿Lo conoció?

Otero tragó saliva.

Comparando una carilla de hoy con otra de hace un mes, no se nota la diferencia, pero si uno se mide con el de hace un año, exclama con asombro: ¡Ese camino lo hice yo!

Claro que había cambios más importantes. Mis manos por ejemplo perdieron su dureza, se hicieron más chicas, más limpias. Quiero decir que era más fácil lavarlas, no había que luchar contra ese resabio de ácidos y costras y huellas de herramientas. Siempre he sido menudo, pero me volví más fino, delicado.

Con mi quinto libro (El misal sangriento), renuncié al segundo borrador y gané otros cinco días. Usted empezaba a estar contento conmigo, aunque lo disimulaba por esa especie de pudor que nace de la mejor amistad, delicadeza que siempre le admiré. Por mi parte, todavía no igualaba el sueldo de la gomería, pero me iba acercando.

Entretanto, ocurrió ese hecho extraordinario. Una mañana usted me esperaba con una sonrisa especial y la claridad que entraba por la ventana lo nimbaba, le daba una aureola paterna.

—Tengo algo —dijo— para usted.

—Sí —dijo.

El comisario tapó el cadáver y el camino quedó abierto para frases de compromiso que nadie ensayó, consolaciones que ya estaban pronunciadas, gestos de superflua memoria.

Ya supe lo que era, fingiendo la misma excitación que sentía, que iba a sentir, mientras usted metía la mano en el cajón del escritorio y con tres movimientos que parecían ensayados ponía ante mis ojos la reluciente tapa bermeja y cartoné de Luna mortal, mi primera obra, quiero decir mi primera traducción. La tomé como se recibe algo consagrado.

—Mire adentro —dijo.

—Adentro, ese relámpago.

Versión castellana

de L. D. S.

que era yo, resumido y en cuerpo 6, pero yo, León de Sanctis, por quien la linotipo había estampado una vez y la impresora repetido diez mil veces como diez mil veces tañen las campanas un día de fasto y amplitud, yo, yo... Bajé al salón de ventas. Cinco ejemplares me costaron 15 pesos con el descuento: tenía necesidad de mostrar, regalar, dedicar. Uno fue para usted. Esa noche compré una botella de cubana y por primera vez en mi vida me emborraché leyéndome en voz alta los pasajes más dramáticos de Luna mortal. A la mañana siguiente no pude recordar en qué momento había dedicado un ejemplar "a mi mamá".

León había dejado de moverse. El resorte se había disparado, la cortina estaba cerrada, la imagen lista para el archivo. Era una imagen triste, pero tenía una serenidad de la que careció en vida.

Otero saludó para irse. A último momento recordó el sobre en su bolsillo.
–Hay una carta –dijo–. A lo mejor usted...

Mi situación mejoró de a poco. De una pieza de tres, pasé a una de dos. Pero no faltaban dificultades. A los demás les molestaba el ruido de la máquina, sobre todo de noche. Eran y son, como tal vez compruebe usted, obreros en su mayoría. Nunca trabé amistad con ellos: me recordaban mi pasado y supongo que me miraban con envidia.

En mayo de 1956 conseguí traducir en quince días una novela de 300 páginas. El precio había subido a seis pesos por carilla. Desgraciadamente, la pensión también se había triplicado. Las buenas intenciones de la Casa siempre fueron anuladas por la inflación, la demagogia, las revoluciones.

Pero yo era joven y estaba aún lleno de entusiasmo. Todos los meses aparecía uno de mis libros y mi nombre de traductor figuraba ahora completo. Cuando salí por primera vez en una gacetilla de La Prensa, mi alegría se colmó. Conservo ese recorte y los muchos que siguieron. Según esos testimonios mis versiones han sido correctas, buenas, fieles, excelentes y, en una oportunidad, magnífica. También es cierto que otras veces no se acordaron de mí, o me tildaron de irregular, desperejo y licencioso, según los vaivenes temperamentales de la crítica.

¿Confesaré que entré en el juego de la vanidad? Me comparaba con otros traductores, los leía con ojo insomne, averiguaba sus edades, número de obras. Recuerdo sus nombres: Mario Calé, M. Aliñan, Aurora Bernárdez. Si eran peores que yo, los desestimaba para siempre. A los otros me prometía superarlos, con tiempo, paciencia. A veces mi fantasía me llevaba lejos: soñaba con emular a Ricardo Baeza, aunque cultivábamos géneros distintos y al fin me resigné a dejarlo solo en su vieja gloria. Empezaba a leer otras cosas. Descubrí a Coleridge, Keats, Shakespeare. Tal vez nunca los entendí del todo pero algunas líneas se me quedaron grabadas para siempre:

The blood is hot that must be cooled for this.

O bien.

The very music of the name has gone.

Cuando le pedí que me probara en otras colecciones de la Casa, usted se negó: es más difícil traducir novelas policiales que obras científicas o históricas, aunque se pague menos. El elogio implícito en esa reflexión me consoló por un tiempo. El cambio producido en esos cuatro años era ya espectacular, definitivo. Unos tenaces dolores de cabeza me llevaron al oculista. Al verme con anteojos, pensé con insistencia en el taller de don Lautaro.

Pero al comisario le bastaba la que el difunto León de Sanctis escribió y firmó para el juez.

La transformación más grande era interna, sin embargo. Una dejadez, un desgano me invadían insidiosamente. Ni yo mismo podía notar lo de un día para otro pausado como el tedio de la arena cayendo en esos antiguos relojes. ¿No es uno un pavoroso reloj que sufre con el tiempo? A mi alrededor nadie pudo comprender la naturaleza verdadera de mi trabajo. Había conseguido ya esa habilidad que me permitía traducir cinco carillas por hora, me bastaban cuatro horas diarias para subsistir. Me creían cómodo, privilegiado, ellos que manejan guinches, amasadoras, tomos. Ignoraban lo que es sentirse habitado por otro, que es a menudo un imbécil: recién ahora me atrevo a pensar esa palabra; prestar la cabeza a un extraño, y recuperarla cuando está gastada, vacía, sin una idea, inútil para el resto del día. Ellos prestaban sus manos, yo alquilaba el alma. Los chinos tienen una expresión curiosa para designar a un sirviente. Lo llaman Yung-jen, hombre usado. ¿Me quejo? No. Usted siempre me favoreció con su ayuda, la Casa nunca cometió la menor injusticia conmigo.

La culpa debía de estar en mí, en esa morbosa tendencia a la soledad que tengo desde que era chico, favorecida quizá por el hecho de que no conocí a mis padres, por mi fealdad, por mi timidez. Aquí toco un punto doloroso, el de mi relación con las mujeres.

—Esa es suya —dijo.

Creo que me ven horrible y temo su rechazo. No las abordo y así transcurren los meses, años, de abstinencia, de desearlas y aborrecerlas. Soy capaz de seguir a una muchacha cuerdas y cuerdas juntando coraje para decirle algo, pero cuando llego a su lado paso de largo agachando la cabeza. Una vez me decidí, estaba desesperado. Ella se volvió (no olvidó su cara) y me dijo simplemente "Idiota". Ni siquiera era linda, no era nadie, pero podía decirme idiota. Hace tres años conocí a Celia. Le lluvia nos juntó una noche en un zaguán. Fue ella la que habló. Es tonto, pero en cinco minutos me enamoré. Cuando paró la lluvia la traje a mi pieza y al día siguiente arreglé para que se quedara. Una semana todo anduvo bien. Después se aburrí, me engañaba con cualquiera en la misma casa. Un día se fue sin decirme nada. Eso es lo más parecido al amor que puedo recordar.

A menudo discutí con usted si fue la caída del peronismo lo que acabó con el fervor por las novelas policiales. ¡Tantas buenas colecciones! Rastros, Evasión Naranja: arrasadas por la ciencia-ficción. La Casa como siempre precursora al crear la Serie Andrómeda. Nuestros dioses se llamaban ahora Sturgeon, Clark, Bradbury. Al principio mi interés se reanimó. Después, fue lo mismo. Paseando por los paisajes de Ganimedes sintonizando la Mancha Roja de Júpiter, veía el espectro sin colores de mi pieza.

No sé en qué momento empecé a distraerme, a saltar palabras, luego frases. Resolvía cualquier dificultad omitiéndola. Un día extravié medio pliego de una novela de Asimov. ¿Sabe lo que hice? Lo inventé de pies a cabeza. Nadie se dio cuenta. A raíz de eso fantaseé que yo mismo podía escribir. Usted me disuadió, con razón. Saqué la cuenta de lo que tardaría en escribir una novela y lo que cobraría por ella: estaba mejor como traductor. Después hice trampas deliberadas, mis carillas tenían cada vez más blancos, menos líneas, ya no me tomaba la molestia de corregirlas. Mr. Appleton me miraba tristemente desde un rincón. Ahora no lo consultaba casi nunca.

—What is the metre of the dictionary?

—Esa no es una pregunta.

Aquí tal vez usted espere una revelación espectacular, una explicación para lo que voy a hacer cuando termine esta carta. Y bien, eso es todo. Estoy solo, estoy cansado, no le sirvo a nadie y lo que hago tampoco sirve. He vivido perpetuando en castellano el linaje esencial de los imbéciles, el cromosoma específico de la estupidez. En más de un sentido estoy peor que cuando empecé. Tengo un traje y un par de zapatos como entonces y doce años más. En ese tiempo he traducido para la Casa ciento treinta libros de 80.000 palabras a seis letras por palabra. Son sesenta millones de golpes en las teclas. Ahora comprendo que el teclado esté gastado, cada tecla hundida, cada letra borrada. Sesenta millones de golpes son demasiados, aun para una buena Remington. Me miro los dedos con asombro.

Rodolfo Walsh (1927-1977)

LA TRADUCCION LITERARIA ENTRE INTUICION E INVESTIGACION

CHRISTIANE NORD

Universidad de Heidelberg

0. INTRODUCCION

Hace poco asistí a una conferencia titulada "¿Cómo se hace una traducción?" La conferenciante, una traductora bastante conocida de obras literarias latinoamericanas, decía que ella traducía por intuición y que lo confesaba con orgullo. Su respuesta a la pregunta puesta en el título era: "Primero hay que traducir todo el texto de un tirón y con brío, y después se puede teorizar sobre algún problema, si es necesario". Comparó al traductor con un campesino que, labrando un terreno pedregoso, va virando alrededor de las grandes piedras para quitarlas más tarde.

Aunque parece cierto que para una traducción literaria se necesita talento literario, inspiración, imaginación, energía creadora e incluso intuición, todos estos dones no bastan, a mi ver, para formar un buen traductor. El campesino que quiere labrar un terreno pedregoso sin conocer la calidad del suelo, la posición y el tamaño de las piedras, sin saber siquiera si la tierra y el clima son apropiados para la simiente que quiere plantar, no puede ser un buen agricultor.

La *intuición* en que se basan los traductores profesionales no es una salida del ingenio, un "conocimiento inmediato de una cosa sin el concurso de razonamientos" (*cfr.* VOX), sino que se deriva de la experiencia de muchas traducciones anteriores. Así que la intuición no se tiene, sino que se adquiere, y en la adquisición sí pueden y deben concurrir razonamientos, reflexiones y aún la investigación científica.

Basándome en algunos ejemplos tomados de la literatura española e hispanoamericana, trataré de abordar en el presente trabajo algunos problemas de traducción en cuya solución, por mucha intuición que tenga el traductor, la investigación científica puede desempeñar un papel importante, aunque en algunos casos hoy día no podamos basarnos todavía en resultados existentes. Así, pues, se trata también de reclamar que la investigación científica se ocupe de los problemas que se plantean al traductor. Porque la ciencia de la traducción, que es una ciencia interdisciplinar que se alimenta de muchas fuentes, permite enfocar la traducción desde una perspectiva de *conocimiento de causas y funciones*, sentando las bases argumentativas para las decisiones del traductor.

1. LA FUNCION DE LA TRADUCCION: CONSIDERACIONES TRADUCTOLOGICAS

Hace siglos, por no decir milenios, que los expertos han discutido si el traductor debe aproximar el texto al lector o el lector al texto. En la historia de la traducción han alternado las épocas en que una u otra de las dos teorías se calificaba de válida sola y únicamente. La disputa no está arreglada todavía, y en la práctica moderna de la traducción hay de todo: Algunos traductores afirman solemnemente que han sido *fieles al original*, mientras que otros se jactan precisamente de haber renunciado a una *fidelidad literal* para conservar el efecto de la obra (*cfr.* Enzensberger 1973).

Esta confusión se debe, en parte, al concepto todavía poco preciso de *equivalencia* que se han formado tanto los traductores como los lectores de traducciones. Para mayor claridad, yo propondría reemplazar este concepto por el de *funcionalismo y lealtad*, que he explicado con detenimiento en otras ocasiones (*cfr.* Nord, 1988a, 1988b, 1989, 1990) y cuyo punto de arranque es la función que el texto ha de cumplir en la situación terminal.

A mi entender, la función de un texto resulta de la interrelación de los factores situacionales, en la que intervienen tanto la intención productiva del autor como la intención receptiva del lector. Del lector, con su *horizonte* específico de conocimientos y expectativas, es de quien depende al fin y al cabo si llega a realizarse, convirtiéndose en *función*, la intención del autor. Al igual que el autor original, el traductor tratará de *verbalizar* la intención de tal manera que se creen las mejores condiciones posibles para una recepción adecuada, pero no hay garantía de que el lector responda como debe.

Por supuesto, la función de un texto literario no se puede determinar tan fácilmente como la de una receta de cocina. Parece ser un rasgo típico de los textos literarios el que ofrecen varias posibilidades de lectura, de las que un lector no aprovecha más que una, y cada lector, otra. El traductor sólo es uno de los numerosos receptores que tiene un texto. Por mucho que se esfuerce por lograr una lectura *objetiva*, tiene que ser consciente de que su recepción, su interpretación, no es la única posible.

El criterio adicional que podría sacarnos de este apuro es el lector terminal. El traductor tiene que preguntarse cuáles son las funciones que el texto puede ofrecer a un receptor cuyo horizonte de conocimientos, experiencia literaria y concepto traductológico están vinculados con la cultura terminal, y cómo va a comprender éste el texto. Comprender es coordinar o enlazar el significado de lo leído con los conocimientos previos que se tienen; por consiguiente, es inevitable que el lector terminal tenga que enlazar los significados del texto con *otros* conocimientos previos al lector original.

Estas consideraciones son un requisito indispensable para que el traductor pueda decidir qué función o funciones tendrá el texto en la cultura terminal. Es una decisión metodológica global que va a determinar toda la estrategia de traducción, impidiendo que en el transcurso del proceso de traducir se adopten decisiones individuales contradictorias.

Tratándose de textos de uso práctico, la función de la traducción suele elegirse según unas normas convencionales: Ciertos tipos de textos (*cfr.* Reiß, 1971) se traducen para determinadas funciones. Con las traducciones literarias, sin embargo, la cosa parece ser más compleja, porque no es tan fácil precisar la clase o el tipo de textos a que pertenece una obra literaria como en el caso de una receta de cocina. Puede ocurrir, por lo tanto, que el mismo texto se traduce para funciones diferentes.

Valgámonos de un ejemplo. En su famoso ensayo *Miseria y esplendor de la traducción*, Ortega y Gasset formula la hipótesis de que la lengua refleja una determinada visión del mundo, aunque sea anticuada:

Me explicaré: si yo digo que "el sol sale por Oriente" lo que mis palabras, por tanto la lengua en que me expreso, propiamente dicen es que un ente de sexo varonil y capaz de actos espontáneos —lo llamado "sol"— ejecuta la acción de "salir", esto es brincar, y que lo hace por donde se producen los nacimientos —Oriente. (Ortega, 1977, p. 52)

La versión alemana de 1956, autorizada por el mismo Ortega, traduce este pasaje literalmente. Pero en alemán, el sol (*die Sonne*) no es un ente de sexo varonil, por lo cual el traductor tuvo que añadir un asterisco después de

sexo varonil y poner una nota a pie de página diciendo que esto sólo valía para el idioma español.

Esta traducción *documenta* la situación original: El lector alemán debe tener en cuenta que está leyendo un texto escrito por un autor español para lectores españoles comentando rasgos del idioma español.

Pero el mismo pasaje puede también traducirse de manera instrumental, sustituyendo "un ente de sexo varonil" por "un ente de sexo femenino", como en efecto lo hizo Reiß en 1977. Leyendo su versión, el lector alemán inmediatamente puede comprender (es decir: enlazar con su propia experiencia) lo que Ortega quería decir con su ejemplo, sin tomar el desvío por un idioma desconocido.

Todo esto no quiere decir que un método sea superior al otro, sino simplemente que el traductor debe optar, basándose en criterios intersubjetivos, por uno de los dos caminos y seguirlo hasta el final.

2. LA DISTANCIA CULTURAL: CONSIDERACIONES PSICOLINGÜÍSTICAS

En los textos literarios ficcionales, la decisión por la traducción documental o la traducción instrumental tendrá consecuencias aún más tajantes, como vamos a ver en el siguiente capítulo.

El lector de una traducción documental es un *observador* del acto comunicativo. Es consciente de que está leyendo una *traducción* hecha para acercarle un mundo extraño que no es el suyo. Por el contrario, el lector de una traducción instrumental participa en la acción comunicativa y él mismo es el destinatario inmediato del texto.

En los textos ficcionales, la distancia cultural se refleja, por ejemplo, en los nombres propios. En la literatura alemana existe la convención de que los nombres propios de personas, lugares, instituciones, etc. sirven para indicar a qué cultura pertenece el ambiente en que se desarrolla la acción. En la literatura española parece ser distinto:

En una pequeña pieza teatral de Max' Aub, que se desarrolla en Francia, los nombres de las personas francesas tienen forma castellana (*Josefina, Andrés, Marcela y Julio*), que debe convertirse en *Joséphine, André, Marcelle y Jules* (y no en *Josephine, Andreas, Julius*, etc.) en la versión alemana de la obra. (Aub, 1972)

Traduciendo un texto ficcional al alemán hay que considerar, pues, que los nombres propios caracterizan el ambiente cultural: Si "En Florida y La-

valle" (Cortázar, *Premios*) se traduce por *In der Calle Florida, Ecke Lavalle* (Chr. Nord), el lector se da cuenta de la distancia cultural, mientras que la traducción de "plaza de la Iglesia" y "plaza de la Constitución" (Caballero: *Gaviota*) por *Kirchplatz* y *Konstitutionsplatz* (Caballero: *Möwe*) le permite sentirse como en su tierra.

Pero el traductor no debe mezclar los dos procedimientos, como demuestra el pasaje siguiente:

Nein, es war nicht in dem Judengäßchen geschehn... Auch nicht in dem Gäßchen der Escuintilla... Und ebenfalls nicht im Sträßchen des Königs... Auch nicht in der Hasengasse noch in der Richtung der Habana-Säule noch jener der "Fünf Straßen" noch beim Martinico...! (Asturias: *Präsident*)

Leyendo la versión alemana, el lector no reconoce ningún ambiente cultural homogéneo, sino que se encuentra en una tierra de nadie, donde algunos sitios tienen nombres exóticos (*Martinico, Habana-Säule*), otros recuerdan el casco medieval de una pequeña ciudad alemana (*Judengäßchen, Hasengasse*), mientras que otros por su forma sintáctica no son ni alemanes ni mejicanos (*Gäßchen der Escuintilla, Sträßchen des Königs*).

Para los libros infantiles, se suele preferir (según la norma alemana) una traducción instrumental, por lo menos en aquellos casos en que el argumento no está ligado a un ambiente determinado. Porque la distancia cultural impide la identificación, que parece primordial en los libros infantiles, sobre todo en aquellos que tienen *mensaje moral*.

En la versión alemana del libro *El muñeco de don Bepo*, don Bepo se convierte en *Herr Beppo*, su muñeco Ruperto, en *Robert*, y el perro Chusco y el hada Verdurina reciben nombres típicos alemanes de perro y de hada, etc. Como Don Bepo y su muñeco son artistas de circo, sería aún mejor darles nombres italianos (Don Beppo, Roberto), porque así se llamarían los personajes correspondientes en un circo alemán. (Vázquez-Vigo: *Don Bepo - Herr Beppo*)

En la literatura para adultos, sin embargo, el traductor no está libre hoy día de elegir entre las dos formas de traducción. Los lectores esperan una traducción documental, exotizante, probablemente sin darse cuenta, en muchos casos, de que una traducción documental nunca puede tener el mismo efecto como el original. Por supuesto, en las versiones de las obras de García Márquez a cualquier idioma, la acción se desarrolla en Colombia, pero es evidente que así se sustituye la función operativa del original de sensibilizar al lector para ciertos elementos de su propio entorno por una función informativa, que generaliza, debilitándolo, el efecto sensibilizador. Por tan-

to, en vez de vivir y sufrir los problemas, el lector terminal se entera intelectualmente de algo que no le afecta, satisfaciendo su curiosidad por lo exótico de un mundo extraño y lejano.

Ambas formas de traducción tienen, a mi parecer, su justificación, si la decisión del traductor se basa en una reflexión profunda de los principios teóricos de la recepción.

3. LA RELACION FORMA - EFECTO: CONSIDERACIONES ESTILISTICAS

El problema de la distancia cultural no se plantea solamente en el ámbito del contenido, de las informaciones (ficticias) que presenta el texto, sino también en lo que se refiere a la organización artística de las mismas, es decir al estilo. La forma estilística de un texto también ejerce cierto efecto sobre el lector, que varía según la previsibilidad o imprevisibilidad de los elementos estilísticos. Aquí también, el traductor tiene que optar por la *exotización* o bien por la *adaptación*.

Parece interesante que nuestro concepto convencional de traducción exige la conservación de lo exótico en lo que se refiere al contenido, por una parte, y la transferencia *equivalente* (en el sentido de una homologación con las normas terminales) de los rasgos estilísticos, por otra parte, aspirando a algo así como una equivalencia del efecto. Esto significa que el grado de previsibilidad de los elementos formales debe ser el mismo para los lectores del texto original y los de la traducción. ¿Cómo se consigue este objetivo?

Este aspecto se puede ilustrar con el problema de las normas estilísticas generales y de las convenciones textuales. Ciertamente no se puede hablar de *las* convenciones de una novela o de un cuento, porque en la literatura es la originalidad la que importa, es decir la desviación de los caminos trillados de lo normal. Pero dentro de una novela, por ejemplo, puede aparecer un texto *empotrado* que por sus rasgos específicos ha de asignarse a una cierta clase de textos. Para conseguir que el lector terminal reconozca la categoría a la que pertenece el texto empotrado, el traductor tiene que adaptar su forma estilística a las normas vigentes en la cultura terminal.

El siguiente ejemplo es un interrogatorio típico, por lo menos por parte del interrogante. El delincuente no se comporta conforme a las reglas. Pero la desviación de las normas sólo se nota por el contraste:

- ¿Su nombre?	"Ihr Name?"	"Name?"
- Lucio Vázquez.	"Lucio Vázquez."	"Lucio Vázquez."
- ¿Originario?	"Gebürtig?"	"Geboren?"
- De aquí...	"Von hier..."	"Hier..."
- ¿De la penitenciaría?	"In der Strafanstalt?"	"Im Zuchthaus?"
- ¡No, cómo va a ser eso: de la capital!	(omisión)	"Quatsch. In der Haupt- stadt!"
- ¿Casado? ¿Soltero?	(omisión)	"Familienstand?"
- ¡Soltero de toda la vida!	(omisión)	"Noch ledig, Gottseidank!"
- ¡Responda a lo que se pregunta como se debe!	"Beantworten Sie meine Fragen sachgemäß!"	"Sie sollen bloß die Fra- gen beantworten!"
(Asturias: <i>Presidente</i>)	(Asturias: <i>Präsident</i>)	(Chr. Nord)

Aparte de las omisiones que destruyen la coherencia del texto, la versión publicada no corresponde a las normas estilísticas alemanas de esta clase de textos. Pero es que el efecto se basa en la convencionalidad de la forma, que instantáneamente recuerda al lector la situación correspondiente (o la idea estereotipada que tiene de ella). Como hasta ahora existen muy pocos estudios intra o interlingüísticos que describan detalladamente los rasgos convencionales de estas (y otras) clases de textos, el traductor tiene que recurrir a su intuición (en el sentido de experiencia, no de ingenio) y sobre todo al análisis de textos paralelos.

4. LA COHERENCIA TEXTUAL: CONSIDERACIONES PRAGMATICAS

Para el lector original, el texto de partida suele ser un texto coherente. La coherencia se basa en dos factores: por una parte; en la cohesión de los elementos entrelazados por medios sintácticos (anáforas, catáforas, etc.) en la superficie del texto y, por otra parte, en los conocimientos previos que activa el lector según sus expectativas respecto a ciertos textos o temas. Es indispensable que el traductor conozca los principios fundamentales de estos procedimientos para que pueda producir un texto coherente para el lector terminal, que sea enlazable con los conocimientos del mundo que tiene éste.

La importancia de los conocimientos previos del lector para la coherencia del texto queda demostrada perfectamente por el problema de la traducción de símiles cuyo objeto de comparación pertenece a la cultura de partida. Veamos un ejemplo:

El general Santa María, militar de la época de Napoleón, belicoso por excelencia y algo brusco, un poco exclusivo, un tanto cuanto absoluto y desdeñoso... En lo demás, español como Pelayo, bizarro como el Cid.

(Caballero: *Gaviota*)

Überdies war er so spanisch wie Pelayo, der sagenumwobene König von Asturien, und so absonderlich wie der Cid.

(Caballero: *Möwe*)

El significado de las cualidades mencionadas explícitamente sólo se revela al lector que tenga los conocimientos correspondientes: ¿Por qué fue Pelayo tan "español", el Cid tan "bizarro"? La versión alemana no es coherente, porque el paréntesis "el legendario rey de Asturias" no explica la españolidad, y la traducción de "bizarro" por *absonderlich* ("raro") en vez de *tapfer* ("valiente") no se corresponde con los conocimientos que se tienen del Cid.

5. EL HABLANTE INTERNO: CONSIDERACIONES SOCIOLINGÜÍSTICAS

Para producir un texto literario funcional y aceptable no es suficiente tener en cuenta las posibilidades de comprensión por parte del lector, sino también sus expectativas respecto al comportamiento verbal de ciertas personas en ciertas situaciones. En una obra literaria ficcional aparecen los más diversos personajes. ¿Cómo hablan, como se expresan? ¿Cuál es el lenguaje típico de niños o adultos, hombres o mujeres, ingenieros o campesinos? No interesa su manera de hablar *en la realidad*, sino en la literatura, lo que pueden ser dos cosas bien distintas. Hasta ahora hay pocos trabajos que se ocupen de este aspecto sociolingüístico del lenguaje literario (por ejemplo, la dependencia del uso de interjecciones o tacos de edad, sexo, origen geográfico, etc.). En este caso, el traductor no puede confiar en su intuición, ya que él mismo pertenece a un determinado grupo social, cuyo lenguaje ha interiorizado de tal modo que constituye la base desde la cual observa y juzga la manera de hablar de los otros grupos.

Por otra parte, un autor literario puede emplear la manera de hablar como medio de caracterización implícita de sus personajes. Un ejemplo muy impresionante es la novela *Los Premios* de Julio Cortázar (*cf.* Amícola, 1969). El autor distingue tres capas sociales por la manera de hablar de sus representantes. Los miembros de la capa baja cometen errores gramaticales, pronuncian perogrulladas, tienen un léxico limitado y emplean expresiones del lunfardo bonaerense, sobre todo italianismos. Los representantes de la capa media emplean un lenguaje relativamente sencillo, pero correcto, con

pocos adjetivos y un gran número de modismos. Los personajes pertenecientes a la capa alta tienen un lenguaje muy refinado. Alternan intencionalmente los distintos niveles de lengua, emplean expresiones extranjeras, especialmente francesas, y adornan sus comentarios con citas literarias, integrándolas en el contexto, como en el pasaje siguiente:

Thou still unravish'd bride of quietness, se recitó. Ravish'd y archiravish'd, pobrecita. (Cortázar: Premios)

Esto es muy difícil de traducir. Casi parece imposible imitar los italianismos sintácticos y lexicales del lunfardo. Por eso, la diferenciación entre las tres maneras de hablar tiene que limitarse más o menos al uso de elementos marcados pertenecientes a ciertos registros o niveles estilísticos, lo que quita a la novela mucho de su colorido local. En la versión alemana de la novela, el lenguaje de la capa media se reconoce bastante bien, mientras que las maneras de hablar de las capas baja y alta no se diferencian suficientemente, e incluso parecen a veces invertidas, así que se pierde un rasgo muy característico e importante de la obra.

Para fundamentar sus decisiones, el traductor tiene que recurrir a los estudios de las filologías modernas correspondientes de los idiomas original y terminal, que hoy día se están ocupando cada vez más de los fenómenos sociolingüísticos.

6. PROSODIA Y FOCO: CONSIDERACIONES FONOLÓGICAS

Para concluir quiero abordar un aspecto, cuya importancia para los textos literarios escritos, que no se leen en voz alta, no parecerá evidente a primera vista. Se trata del efecto sonoro del texto, que se compone de los medios prosódicos, onomatopéyicos y de acentuación o foco. Estos se manifiestan también en los textos escritos, por ejemplo en las estructuras de énfasis que sugieren al lector una determinada acentuación de la frase:

Me hace cosquillas con sus manos como ella sabe hacerlo y me ataja el miedo ese que tengo de morirme. (Rulfo: *Llano*)

El acento de intensidad se pone en las palabras más importantes (*ese y morirme*), colocándolas en posición ascendente de la curva de entonación. En alemán, por el contrario, el acento de intensidad puede ponerse libremente en cualquier parte de la frase, sin que haya que cambiarse el orden de

las palabras. Además, las famosas partículas ilocutivas (*etwa, ja, doch*, etc.) dan cierta tonalidad global a una frase o un conjunto de frases. Sobre todo en los diálogos literarios, la traducción literal de las estructuras españolas produce unas frases que casi no pueden pronunciarse, lo que irrita al lector aunque lea el texto nada más que *con los ojos*.

En el último ejemplo, el efecto onomatopéyico se combina con un juego de palabras. Por una parte, se imita el ruido del tren, que parte lentamente, aumentando la velocidad hasta ir en un ritmo monótono hacia su destino. Por otra parte, el personaje que está en el tren también se mueve hacia su destino. En la sustitución progresiva de "cada vez" por "cada ver" se anuncia la muerte inminente del personaje.

Cara de Angel abandonó la cabeza en el respaldo del asiento de junco. Seguía la tierra baja, plana, caliente, inalterable de la costa con los ojos perdidos de sueño y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, cada vez más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás, cada vez más atrás, más y más cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver... (Asturias: *Pre-sidente*)

Los juegos de palabras representan los problemas de traducción más difíciles, sobre todo si se basan en una similitud sonora. Pero el ritmo de un tren y la creciente velocidad se podrían imitar también en otras lenguas. En mi propuesta de traducción he tratado de resolver el problema jugando con las palabras y significados sobre la base del mismo ritmo escogido por el autor. La monotonía de las vocales apoya el efecto:

Cara de Angel lehnte den Kopf an die Rücklehne des Sitzes. Er betrachtete das flache, heiße, gleichförmige Küstentiefland mit schlaftrunkenen Augen und dem unbestimmten Gefühl, im Zug zu sein, nicht im Zug zu sein, nicht mehr im Zug zu sein, hinter dem Zug zu sein, immer mehr hinter dem Zug zu sein, immer mehr hinterher, immer mehr hinterher, immer mehr hinterher, hinterher, nicht mehr der, immer mehr, nicht mehr der, immer mehr, nicht mehr der, nicht mehr der, nicht mehr der... (Chr. Nord)

7. CONSIDERACIONES FINALES

De la gran variedad de aspectos posibles he escogido unos cuantos que demuestran, a mi parecer, que el traductor literario no puede llegar a soluciones satisfactorias si se basa solamente en la intuición, sin haber recurrido antes a un procedimiento científico de análisis de texto y documentación. Al

mismo tiempo ha quedado evidenciado que muchos campos están todavía por labrar para que podamos caminar seguros hacia una traducción que cumpla verdaderamente las funciones pretendidas.

Esto no puede ser tarea exclusiva de la ciencia de traducción. Pienso, por el contrario, que aquí está el punto de partida para una fecunda cooperación interdisciplinaria. La ciencia de la traducción tiene que poner las preguntas que estima interesantes e importantes y que no se imponen a las filólogas y lingüísticas particulares por su orientación hacia un sólo idioma, pero las respuestas las tienen que dar las filologías, que, a su vez, sacarían de esta cooperación un sinnúmero de sugerencias para el estudio de los más variados aspectos del lenguaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Amícola, J.: *Sobre Cortázar*, Buenos Aires, 1969.
- Asturias, M.A.: *El señor Presidente*, Buenos Aires, 1979 / *Der Herr Präsident*, trad. J. Bachmann, Ginebra, 1957.
- Aub, M.: *Tránsito. El puerto / Transit. Der Hafen*, trad. E. Brandenberger, dtv-zwei-sprachig, Munich, 1972.
- Caballero, F.: *La Gaviota*, Madrid, 1960 / *Die Möwe*, trad. H. Kundert, Zurich, 1973.
- Cortázar, J.: *Los Premios*, Buenos Aires, 1970 / *Die Gewinner*, trad. C. Wegen, Frankfurt, 1966.
- Enzensberger, C.: "Aufruhr der Regeln", epílogo a la traducción alemana de L. Carroll: *Alice in Wonderland*, Frankfurt, 1973.
- Nord, Chr.: "Nación, pueblo, raza bei Ortega y Gasset - nicht nur ein Übersetzungsproblem", en *TextconText*, 3/1986, pp. 151-170.
- Idem*: *Textanalyse und Übersetzen*, Heidelberg, 1988 [1988a].
- Idem*: "Übersetzungshandwerk - Übersetzungskunst: Was bringt die Translationstheorie für das literarische Übersetzen?", en *Lebende Sprachen*, 2/1988, pp. 51-57 [1988b].
- Idem*: "Loyalität statt Treue: Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie", en *Lebende Sprachen*, 3/1989, pp. 100-105.
- Idem*: "Funcionalismo y lealtad: Algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos", en *Actas de los II Encuentros en torno a la Traducción*, Madrid, 1990, pp. 153-162.
- Ortega y Gasset, J.: *Miseria y esplendor de la traducción* (1956/1977) / *Elend und Glanz der Übersetzung*, trad. G. Kilpper, 1956/K. Reiß, dtv-zweispachig, Munich, 1977.
- Reiß, K.: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, Munich, 1971.
- Rulfo, J.: *El llano en llamas*, México, 1953 / *Der Llano in Flammen*, trad. M. Frenk, Frankfurt, 1966.
- Vázquez-Vigo, C.: *El muñeco de don Bepo*, Madrid, 1985 / *Herr Beppo und seine Puppe*, Würzburg, 1986.

Christiane Nord: “Siempre van a hacer falta traductores humanos”

A 26 mayo 2023



Christiane Nord ha visitado la UPO (Universidad Pablo de Olavide-Sevilla) con motivo del Congreso InTraCommerce

Christiane Nord es una de las figuras más destacadas en el mundo de la traducción y la traductología. Sus contribuciones a la disciplina a lo largo de cuatro décadas han sido ampliamente reconocidas y su trabajo ha sido fundamental para construir la perspectiva actual del enfoque funcionalista de la traducción. Con motivo del [Congreso InTraCommerce](#), para el que imparte la ponencia inaugural, nos atiende unos minutos para reflexionar sobre su legado, la importancia de la traducción en el comercio internacional y su opinión sobre la situación actual del sector.

Ha relatado en varias ocasiones que su amor por las lenguas y la traducción nace en casa, en un hogar políglota en el que se cambiaba de un idioma a otro para según qué fines y situaciones. ¿Fue así cómo se interesó por traducir, pero también por reflexionar sobre la traducción?

Mi familia era alemana y todos hablaban alemán. Pero mis padres a veces utilizaban el inglés cuando no querían que los niños les entendiéramos. Cuando adquirimos cierto nivel de inglés tuvieron que cambiar al francés, pero mi padre no lo hablaba tan bien y nosotros nos reíamos de sus intentos. La verdadera raíz de mi amor por la traducción es que mi madre era traductora de italiano e inglés, formada en Heidelberg durante la Segunda

Guerra Mundial. Cuando yo era niña me enseñaba frases en inglés o pequeñas canciones en italiano. De la vocación de mi madre nace mi amor por las lenguas y la traducción.

Usted ha compaginado la investigación teórica con la docencia y la formación de traductores. ¿Qué papel juega la investigación en la actividad de traducir y cómo puede un traductor beneficiarse ante los retos que le plantea hoy en día la práctica profesional?

El traductor profesional en activo no tiene que investigar, ¡tampoco es que tenga tiempo para ello! Pero el docente de traducción sí debe investigar, aunque para mí la investigación siempre ha estado al servicio de la docencia.

Yo no soy [estrictamente] teórica, soy una persona que quizás sabe aplicar las teorías de otros y utilizarlas para la docencia. Los resultados de la investigación se aplican a la docencia. Claro que a veces el traductor tiene que hacer una pequeña investigación para buscar información y solucionar problemas de traducción, pero no se trata de “investigar”, sino de una actividad suplementaria en su vida profesional.

Junto a su marido, el teólogo Klaus Berger, tradujeron textos de la Biblia. Hasta entonces, la versión de Lutero se consideraba de autoridad, un texto fundamental para la Reforma que sirvió para estandarizar la lengua alemana. ¿Cuáles son las complejidades de la traducción bíblica, y cómo entiende la necesidad de interpretar el texto en la misma?

Las complejidades son varias. Nosotros ofrecimos una traducción diferente a la tradicional de Lutero en alemán para acercar el texto al público actual y no todo el mundo supo entenderlo. Algunos fueron muy críticos con nuestra propuesta. Tradujimos del griego los textos originales, pero los textos apócrifos, que también incluimos en nuestra edición, los tradujimos del griego, latín, hebreo, árabe, siríaco y copto. Mi marido estudió estos idiomas en su juventud, mientras que yo tenía un latín bastante bueno y algunos conocimientos de griego. Pero de las demás lenguas, quizá sabía solo dos o tres palabras. Así que mi marido interpretaba el texto original y yo me ocupaba de darle una forma comprensible en alemán.

Nuestra estrategia fue lo que yo en mi tipología de traducciones denomino una traducción ‘*exotizante*’. No es una traducción palabra por palabra, ni literal ni filológica. Es un proceso que documenta la alteridad del mundo que los textos presentan, trata de construir un puente para que el lector de hoy entienda ese otro mundo. Pero no por medio de notas al pie, ni glosarios ni metatextos, sino que el objetivo es facilitar una lectura fluida. Si usas notas, el esfuerzo de procesar el texto es doble, porque tienes un texto principal y otro que lo explica. Lo más probable es que no se lea todo, se omitirán las notas aparte y entonces el texto resultará incomprensible, no se leerá. Por eso me opongo al uso de notas con valor metatextual para explicar el texto, porque hay otras formas de compensar esto en el propio texto, dependiendo de lo que se quiera conseguir.

Teniendo en cuenta la temática del Congreso, ¿qué oportunidades plantea un campo como la traducción aplicada al comercio internacional o la mediación intercultural para observar en vivo las competencias de la teoría funcionalista?

El modelo funcionalista de ver la traducción nos hace adaptarnos a los diferentes contextos, es una manera de enfocar la traducción como actividad, dirigida a un público determinado y a una finalidad determinada. Esta perspectiva es útil en este contexto, al adaptarnos a los diferentes mercados. El comercio y la mediación ofrecen grandes volúmenes de trabajo. Desde el punto de vista de la traducción si trabajas traduciendo con inglés, hay, por ejemplo, mucho contenido del campo de la tecnología o la informática, mientras que el español se traduce también mucho en el comercio internacional.

Antes de dedicarse a la investigación llegó a declarar que se identificaba, ante todo, como docente. En su carrera se advierte además un interés por formar a los formadores.

Nunca me he dedicado por entero a la investigación, mi investigación siempre estuvo dirigida a la docencia: ¿cómo puedo enseñar a los jóvenes a hacer buenas traducciones? Cuando empecé con la docencia, tenía casi la misma edad que mis estudiantes y no era una figura docente de autoridad. Había vivido formas de enseñar la traducción centradas en el criterio superior del docente sobre lo que está bien o mal. En cambio, yo necesitaba cierta justificación teórica para poder explicar de forma crítica por qué algo se dice de una manera concreta o no. Si quiero una buena calidad docente, hay que formar a los formadores. En mis visitas a diferentes universidades en el mundo, he comprobado que la docencia no ha cambiado demasiado respecto a lo que yo “sufrí” hace sesenta años: el profesor dice cómo se traduce algo según su criterio y espera que el alumno lo repita sin más. Si queremos que cambie algo, tenemos que formar a los formadores de manera funcional.

En los últimos meses ha resurgido el debate en torno al protagonismo creciente en la sociedad de sistemas de inteligencia artificial, con gran impacto en la traducción también, en cuanto a la calidad y la precisión de los textos que produce la máquina o las condiciones de trabajo más precarias del profesional. ¿Ha seguido estas discusiones? ¿Cuál debe ser la postura del traductor ante estos avances?

Como traductores debemos insistir en lo que como profesionales humanos podemos hacer de forma diferente a los sistemas informáticos, el valor que aportamos. Los sistemas pueden ayudarnos mucho pero siempre van a hacer falta traductores humanos. Hace 60 años, cuando yo era estudiante, ya nos decían que nos quedaríamos sin empleo por la traducción automática, pero eso no ha sido así.

En cuanto a la posesición [edición o corrección humana de textos traducidos automáticamente], si no hay una buena comprensión del texto original, una revisión formal no va a servir de mucho. Y esto es algo que hay que enseñar también: la máquina no entiende el texto, solo lo procesa. Los sistemas informáticos como las memorias de traducción traducen segmentos, pero un texto funciona globalmente, no consiste solo en

una serie de segmentos. Igualmente, por mucho que hagas posesición no resultará en un texto bueno, porque la máquina traduce unidades fragmentadas. Hace poco me enseñaron unos textos producidos por ChatGPT y los resultados son aparentemente fabulosos. Pero para una buena traducción, se requiere un traductor humano.

Los enfoques funcionalistas (traducir con un propósito comunicativo real en mente) encajan de forma natural en el contexto de la traducción de marketing y la *transcreación*, donde las marcas aspiran a conectar con los códigos y contextos culturales del consumidor meta. ¿Qué implicaciones tiene esto para el traductor?

No creo en la globalización total. Las culturas siguen siendo distintas entre sí. Por ejemplo, si una persona de Jordania, le dice a alguien de Alemania algo en inglés, las culturas de referencia siguen siendo la jordana y la alemana. La lengua no porta la cultura. En el caso del marketing es un fenómeno muy claro. Empresas como Volkswagen han lanzado campañas adaptadas a los distintos mercados, sin tratarse de traducciones. Para ello se contrataban agencias locales en cada país, se desarrollaban nuevas campañas adaptadas. Hubo un tiempo en que, para ahorrar dinero, intentaron usar traducciones, pero vieron que el resultado era un fracaso. ¿Llamamos a esto *transcreación*? Es difícil definir el límite entre la traducción y la *transcreación*. Yo creo que el funcionalismo incluye formas de traducción que lindan con la creación textual. Pero en algunos casos, si hay un texto origen, llamarlo *transcreación* porque no sea traducción literal no me parece muy adecuado, estaríamos produciendo una traducción para un determinado público, simplemente.

En cuanto a las implicaciones éticas de la traducción, es una cuestión relacionada con la visibilidad del traductor. Por ejemplo, si el traductor puede explicar cómo ha traducido un texto en un prólogo, y por qué su traducción quizá es diferente de lo que determinados lectores esperaban, entonces creo que es un posicionamiento ético que me permite explorar cosas nuevas. Por ejemplo, en el caso de la traducción de la Biblia, si solo puedo traducir como lo hizo Lutero en el siglo XVI, entonces no habrá ningún progreso. En 1999, alguien dejó un mensaje en nuestro contestador telefónico diciéndonos que “íbamos a arder en el infierno por haber falsificado la palabra de Dios”. ¡Pero la Biblia a la que esta persona se refería era autoría de Lutero, no de Dios!

Disponible en: <https://www.upo.es/diario/entrevista/2023/05/christiane-nord-siempre-van-a-hacer-falta-traductores-humanos/>