LIVIVS

REVISTA DE ESTUDIOS DE TRADUCCION

11

LIVIUS

Revista de Estudios de Traducción

11 (1998)

Departamento de Filología Moderna
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Vegazana
Universidad de León
24071 León - España
Fax: 987- 291085
E-mail: sertct@unileon.es

Director: J. C. Santoyo
Secretario: Secundino Villoria

Consejo de Redacción:
Reiner Arntz (Alemania)
Nelson Cartagena (Alemania)
Marylin Gaddis Rose (EE.UU.)
Louis G. Kelly (Canadá)
Paola Mildonian (Italia)
Angel Luis Pujante (España)
Rosa Rabadán (España)
Mariarosa Scaramuzza (Italia)
Gerd Wotjak (Alemania)

Edición: Javier Villoria
Verónica González

© UNIVERSIDAD DE LEON
Secretariado de Publicaciones
Printed in Spain - Impreso en España
ISSN 1132-31-91
Depósito Legal LE-128-1993

Este número de *Livius* contiene las *ACTAS* (IV) de las *IV Jornadas Internacionales de Historia de la Traducción*, celebradas en la Universidad de León los días 27 a 29 de Mayo de 1996.

Se editan con la ayuda concedida por la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Ciencia.

Tanto el contenido como la redacción de los artículos de *Livius* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

LIVIVS

11

Livius, 11 (1998) 9-21

Connotación y traducción en un pasaje de *Madame Bovary* (estudio diacrónico)

Cristina Adrada Rafael
Colegio Universitario de Soria

El trabajo que les presentamos a continuación no tiene mayor pretensión que la de realizar un acercamiento al tema de la connotación, partiendo de lo más general y teórico, el estado de la cuestión, a lo más concreto y práctico. Siguiendo una progresión que nos llevará a través del texto literario y del traductor, llegaremos finalmente a tratar el comportamiento de algunos traductores de *Madame Bovary*. Tomando como base de trabajo un pasaje del libro, hemos intentado introducirnos en la piel de un hipotético traductor y sacar algunas de las numerosas dificultades con que se podría encontrar éste a la hora de verter el contenido de una lengua a otra.

Connotación y denotación: El concepto de connotación

Cualquiera que sea el campo en el que cada uno de los estudiosos de la traducción centre su práctica, ya sea el de profesión-traductor o el de la docencia, todos se han encontrado con la ya clásica dicotomía que opone dos aspectos del significado de una palabra o de un enunciado, nos referimos a la connotación y denotación.

Normalmente se ha relacionado la denotación con el aspecto semántico, con el "significado" en su forma más pura y objetiva, es decir, con el término neutro, mientras que, la connotación correspondería al registro y a la carga afectiva que envuelve a dicho término.

En el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia encontramos que la connotación "es un significado por asociación que conlleva la palabra además de su significado propio o específico"[1].

La connotación ha sido considerada por numerosos estudiosos como la segunda fase de un proceso de creación que es la escritura, siendo la primera el sentido (estructura profunda) y la segunda la forma (estructura superficial). Llevado esto al campo de la traducción, los traductólogos se han visto divididos en dos grupos dependiendo de la posición adoptada:

- Aquellos que consideran la connotación como algo aparte de la denotación, opinión defendida, entre otros, por Nida y Taber, quienes proponen un análisis del proceso de traducción en dos fases: traducir el sentido y luego el estilo. Así, definirán el concepto de traducción de la siguiente manera:

> Traducir consiste en reproducir en el lenguaje receptor el equivalente más próximo de la lengua de partida, en primer lugar en términos de sentido, en segundo lugar, en términos de estilo[2].

- Por otro lado encontramos la postura defendida por Ladmiral, quien considera la connotación como un elemento comprendido dentro del campo semántico. Así dirá:

> La connotación es un elemento de información como cualquier otro, que debe ser situado en el mismo plano que la denotación[3].

El problema con el que se enfrentan la mayoría de los estudiosos se plantea a la hora de establecer los límites entre connotación y denotación, puesto que, aunque poseen una cierta independencia inicial con respecto a la otra, todo discurso presenta una fusión de ámbas en mayor o menor grado, son dos cosas relacionadas entre sí, que se

---

1. *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 1992.
2. E. Nida y Ch. Taber (1974), *The theory and practice of translation*, Leyden: E.J. Brill, p.12.
3. Ladmiral, J.R. (1979), *Traduire: théorèmes pour la traduction*, París: Payot, p.172.

condicionan mutuamente y que, por lo tanto, habrá que situar en un mismo plano o nivel de estudio.

Connotación y texto literario:Semántica y estilística

Todo enunciado presenta una cierta carga connotativa, que varía según el tipo de discurso, pero aunque todo texto delate, por medio de aquella una "infravida" como denomina Newmark[4] a la parte de la vida privada y de la personalidad de cada autor que se desliza en un texto de manera inevitable, no hay que olvidar que, si lo que tenemos en nuestras manos es un texto no-literario, deberemos otorgar mayor importancia a las denotaciones sobre las connotaciones. Sin embargo, con un texto literario ocurrirá lo contrario y daremos prioridad a las connotaciones y a su contexto, sea éste lingüístico o extralingüístico[5], concepto importante este último, ya que nuestro discurso puede encerrar un comentario o crítica sobre la sociedad de la época en la que fue escrito.

Durante muchos años los lingüistas han centrado su atención en el análisis de los valores intelectuales y puramente comunicativos de los signos y en la relación del lenguaje con el pensamiento, pero todo ello no daba cuenta de todas las dificultades encontradas en un texto, como son los matices o los problemas de estilo. Tras el descubrimiento de la existencia de un "lenguaje afectivo" diferente del "lenguaje intelectual", llegamos a la conclusión de que el estilo es el resultado de una elección entre los diversos elementos y formas propuestos por una lengua[6]. Esto nos lleva a aceptar la existencia de los diferentes niveles de estilo (o registros) y del concepto de sinonimia, por el que entendemos "términos con un mismo referente, pero modulados por valores estilísticos".

---

4. Newmark, P. (1992), *Manual de Traducción,* Madrid: Cátedra, p.34.
5. Como lo denomina Melizzi, R. (1993), en *Studi di linguistica teorica e applicata,* Pescara: Libreria dell' Università editrice.
6. A este respecto, Bloomfield llamó "denotación" de un término al mínimo de los rasgos objetivos comunes gracias a los cuales se puede definir tal término para todos los hablantes de una misma lengua y cultura; y "connotación" a todos los demás rasgos distintivos del significado que pueden responder o no a un deseo voluntario de incorporarlos al acto de comunicación. (Bloomfield, citado en Ladmiral, *ob.cit.*).

Son numerosos los estudios que tratan este tema de la connotación dentro del apartado de la estilística. El problema reside en dilucidar si estos rasgos distintivos, que constituyen el estilo de un texto, se quedan simplemente en la estructura superficial o si, por el contrario, tienen también resonancia en la estructura profunda y varían el significado.

Nuestra observación personal de la práctica traductora nos lleva a la conclusión de que el estilo no es algo secundario, sino que hay una coincidencia entre sentido y estilo, entre forma y fondo, entre extensión e intensión y que juntos forman una unidad que habrá que traducir. Esto nos lleva forzosamente a dejar de lado la primera posición, defendida por Nida y Taber.

Para terminar con este apartado, citaremos a P. Guiraud[7], quien hace la distinción entre dos estilísticas: una *estilística descriptiva*, también llamada "estilística de expresión", que correspondería a la connotación tal y como la hemos visto hasta ahora, resultado de la elección de determinados recursos de la lengua para darle una forma determinada al mensaje, y una *estilística del individuo*, que refleja la idiosincrasia personal del autor/traductor o la "infravida" de la que hemos hablado anteriormente.

Pasemos a ocuparnos ahora de este último: el traductor y, al mismo tiempo, "autor", encargado de transmitirnos el mensaje de aquellos textos originales en lengua extranjera, que el lector, desgraciadamente, no puede comprender.

Connotación y traductor

Hemos visto que la connotación es un valor suplementario y voluntario que se puede añadir al significado objetivo de una palabra, frase o locución. Acabamos de hablar, así mismo, de una doble división de la estilística que en ambos casos responde a un deseo del autor, por lo cual podemos hablar de un matíz subjetivo. Ahora debemos plantearnos el problema de saber si la connotación es un fenómeno individual o un

---

7. Guiraud, P. citado en Ladmiral, *ob.cit.*, p.128.

fenómeno social. Volviendo a Bloomfield, podemos decir (y cito en francés) que:

> chaque forme de discours a sa propre saveur connotative pour la communauté linguistique toute entière et celle-ci, en retour est modifiée ou même repoussée, dans le cas de chaque locuteur, par la connotation que la forme a acquise pour lui à travers son expérience particulière[8].

Esto significa que cada hablante, dado su entorno o sus vivencias personales anteriores, comprenderá el significado de un término con unas connotaciones que no serán iguales que las que encuentre en el mismo término otro hablante de su propia comunidad lingüística con otras vivencias u otro entorno. Así, cada uno de nosotros teñirá de manera inconsciente el significado neutro de una palabra con una carga afectiva personal.

Para mostrar lo que acabamos de decir, nos hemos permitido hacer una pequeña encuesta entre varias personas, algunas de ellas procedentes de diferentes culturas, aunque, como hemos visto, esto no es requisito indispensable. El resultado obtenido es el siguiente:

- el término *toro* evoca: "corrida" para un español, "España" para un italiano, la "Camargue" (parque natural situado en el Midi francés) para un marsellés, "sangre" para un inglés, y por último, "fiesta y vino" para un originario de Bayona (haciendo referencia a sus fiestas patronales).

Posteriormente nos decantamos por otro término menos simbólico, culturalmente hablando, y propusimos:

- la palabra *isla,* la cual dio lugar a: "tranquilidad", "paraíso", "palmera", "tesoro escondido" e "Inglaterra" (respuesta dada por un inglés).

Esto se ve aún más claro en los nombres propios; así pués proseguimos con nuestra encuesta, tomando esta vez como ejemplo nombres sacados del libro que ahora nos ocupa, *Madame Bovary.* Sin decir en qué consistía la finalidad de nuestro trabajo ni la procedencia de los nombres, recogimos lo siguiente:

---

8. Bloomfield, en Ladmiral, *ob.cit.*

- *Rodolfo* (*Rodolphe* amante de Emma y pequeño burgués), les traía a la mente un "mayordomo", "seriedad", "romántico", "Rodolfo Valentino".

- *Berta* (*Berthe,* hija del matrimonio Bovary) recordaba a una "criada", "noble", "frialdad", "loca del pueblo".

Podriamos continuar con los más de 150 antropónimos que aparecen en el libro de Flaubert, pero dejemos esto de lado y centrémonos en el traductor. Es sabido que Flaubert tomó en un principio la impersonalidad como método de trabajo; para él, un artista debía ser objetivo y no mostrar sus sentimientos, pero también dijo: *Madame Bovary, c'est moi.* Si la elección de estos nombres se realizó de manera inconsciente, el traductor deberá actuar entonces con máxima precaución y no añadir connotaciones ni interpretaciones personales, ya que éstas no irían más allá de la pura conjetura. En el caso de que sí existieran, por supuesto que debería conservarlas y no perderlas en el trasvase del texto a la lengua meta.

Así, todo traductor literario que se precie deberá empaparse e impregnarse del contexto situaciones o extralinguístico del que hablábamos más arriba, con una doble finalidad: en primer lugar, captar el sentido[9] de un término dentro de la comunidad lingüística de la época, para comprender, en segundo lugar, el que aquél adquiere dentro del universo personal del autor. Su misión principal será la de elegir la opción menos inadecuada, apuntando siempre hacia una equivalencia, que ya no será formal, sino referencial. Por equivalencia entendemos: buscar el equivalente de la palabra o fragmento original que funcione en la misma situación en la lengua meta.

Un traductor debe ser capaz de afrontar y superar con éxito las dificultades tanto lingüísticas como culturales que se le presentan en un texto. Estas dificultades pueden afrontarse desde dos puntos de vista diferentes:

-el punto de vista semiótico: algunas palabras que sólo pueden comprenderse si intuímos en un texto el contexto cultural. Se trata, a

---

9. Llegados a este punto de la comunicación, cuando digo "sentido" se debe comprender que me refiero a la unidad que forman el sentido neutro de un término más la connotación que le acompaña.

menudo, de palabras que no encontramos en el diccionario y que responden a marcas, tipos de música, etc.

Ejemplo: chica Almodóvar.

-el punto de vista semántico, en cuyo marco entraría toda la lengua cargada de cultura.

A estas dificultades se une un elemento nuevo: el alejamiento en el tiempo entre el texto original y sus sucesivos traductores. Es éste un factor que ha recibido poca atención hasta ahora y que recientemente está siendo tomado en consideración.

Pasemos ahora a ver algunas de las dificultades encontradas en el pasaje que ahora nos ocupa y cómo han sido resueltas por los traductores. No pretendemos juzgar su decisión, sino tan sólo señalar cómo este paso del tiempo y el entorno de cada traductor ha podido influír en sus elecciones. La limitación de tiempo y espacio, a la que estamos sometidos, no nos permite adentrarnos en el universo personal de cada traductor, trabajo que queda pendiente para un estudio futuro y que guarda sin duda un gran interés.

El fragmento con el que hemos trabajado está sacado del capítulo sexto de la tercera parte del libro.

> Dans les voyages qu'il faisait pour la voir, Léon souvent avait dîné chez le pharmacien, et s'était cru contraint, par politesse, de l'inviter à son tour.
>
> -Volontiers! avait répondu M. Homais; il faut, d'ailleurs, que je me retrempe un peu, car je m'encroûte ici. Nous irons au spectacle, au restaurant, nous ferons des folies!.
>
> -Ah bon ami! murmura tendrement madame Homais, effrayée des périls vagues qu'il se disposait à courir.
>
> -Eh bien, quoi? tu trouves que je ne ruine pas assez ma santé à vivre parmi les émanations continuelles de la pharmacie! Voilà, du reste, le caractère des femmes: elles sont jalouses de la Science, puis s'opposent à ce que l'on prenne les plus légitimes distractions. N'importe, comptez sur moi; un de ces jours, je tombe à Rouen et nous ferons sauter ensemble les monacos.
>
> L'apothicaire, autrefois, se fût bien gardé d'une telle expression; mais il donnait maintenant dans un genre folâtre et parisien qu'il trouvait du meilleur

goût; et comme Madame Bovary, sa voisine, il interrogeait le clerc curieusement sur les moeurs de la capitale, même il parlait argot afin d'éblouir... les bourgeois, disant turne, bazar, chicard, chicandard, Breda-street, et Je me la casse pour: Je m'en vais.

Donc, un jeudi, Emma fut surprise de rencontrer, dans la cuisine du Lion d'or, M. Homais en costume de voyageur, c'est-à-dire, couvert d'un vieux manteau qu'on ne lui connaissait pas, tandis qu'il portait d'une main une valise, et, de l'autre, la chancelière de son établissement. Il n'avait confié son projet à personne, dans la crainte d'inquiéter le public par son absence.(...)

Homais se délectait. Quoiqu'il se grisât de luxe encore plus que de bonne chère, le vin de Pomard, 20 cependant, lui excitait un peu les facultés, et, lorsque apparut l'omelette au rhum, il exposa sur les femmes des théories immorales. Ce qui le séduisait par-dessus tout, c'était le chic. Il adorait une toilette élégante dans un appartement bien meublé, et, quant aux qualités corporelles, ne détestait pas le morceau.(...)

En se penchant à l'oreille de son ami, il indiqua les symptômes auxquels on reconnaissait qu'une femme avait du tempérament. Il se lança même dans une digression ethnographique: l'Allemande était 25 vaporeuse, la Française libertine, l'Italienne passionnée.

- Et les négresses? demanda le clerc.

- C'est un goût d'artiste, dit Homais.-Garçon! deux demi-tasses!

- Partons-nous? reprit à la fin Léon s'impatientant.

- Yes.

Nos hemos basado en un corpus de seis traducciones castellanas, que van desde el año 1940 hasta la más reciente que data de 1993[10].

---

10. A cada traductor le hemos asignado un número del que nos serviremos para referirnos a aquéllos a partir de ahora. La lista es la siguiente:

1.- Gigena, J.A. (1940), Buenos Aires: Sopena.

2.- Ortínez, C.J. (1964), Barcelona: Delos-Aymá.

3.- Berges, C. (1974), Madrid: Alianza Editorial.

4.- Martín Gaite, C. (1982), Barcelona: Bruguera.

5.- Sales, J. (1990), Barcelona: Editorial Planeta.

Para facilitar nuestra labor búsqueda, hemos dividido las dificultades en tres grupos, siguiendo la clasificación que hace M. Ramiro[11] en su artículo también dedicado a la connotación según sea su naturaleza: léxica, fraseológica o morfológica. No vamos a estudiar el estilo, puesto que como hemos visto, está formado por este conjunto de connotaciones o intenciones del autor y sería repetirnos en nuestra explicación.

Comencemos por las primeras, las *léxicas* que, además de interesantes, son las más numerosas. Dada la multiplicidad de traductores, es totalmente lógico encontrarnos con el concepto de sinonimia del que ya hemos hablado antes. Uno de tantos ejemplos lo tenemos en el verbo:

> *adorer* (línea 21): traducido por "seducir", "adorar", "fascinar", "encantar".

El factor tiempo interviene en casos como:

> *garçon!* (l.27): "mozo" (1,2,3,4) y "camarero" (5,6), término que es, sin lugar a dudas, el más utilizado actualmente.

Esta sinonimia se pierde, sin embargo, en la traducción de extranjerismos o del "argot". Entre los primeros, encontramos expresiones como *chic* (l. 21) o *yes* (l. 29), que todos los traductores han decidido mantener sirviéndose del préstamo.

En cuanto al "argot", tenemos las formas (l.14) *turne* y *bazar*, para referirnos a una casa desordenada, expresiones que siguen utilizándose actualmente, *chicard*, para designar a una persona elegante, *chicandard*, aumentativo del anterior, *Breda-street*: forma esnob tomada del inglés para hablar de la "calle de Breda" o *je me la casse*, muy de moda también hoy en día y que, como figura en el propio texto, significa "je m'en vais": me voy.

Las propuestas de los traductores han sido diversas y, en nuestra humilde opinión, no siempre las más adecuadas; la mayoría han sido unánimes y han optado por reflejarlos tal cual en sus textos. Tan sólo uno de ellos (2) los ha eliminado sin pudor alguno, haciendo alusión a ellos diciendo:"palabras y giros de la jerga populachera". No es mejor lo que hacen aquéllos que se han limitado a copiarlas sin especificar su

---

6.- Bravo, J. (1993), Madrid: Espasa-Calpe, col.Austral.

11. Ramiro, M., "Connotaciones y traducción: De lo intraducible a lo intraducido en *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar", en Bueno, A. (edit.) (1993), *La Traducción de lo Inefable*, Actas del I Congreso Internacional de Traducción e Interpretación, Colegio Universitario de Soria.

significado entre paréntesis (como hace el traductor 5) o en una nota a pie de página (como el traductor 6), por lo que el lector de la lengua meta se queda sin captar el mensaje de Flaubert.

No olvidemos que el pasaje es una crítica irónica que hace el autor sobre la pendantería que han ido adquiriendo las formas y el lenguaje del farmaceútico en un intento de deslumbrar a sus convecinos y de introducirse en una clase social en la que no hay cabida para él. En consecuencia, no nos sorprenderá encontrar términos en francés con un cierto matíz peyorativo:

> el adjetivo *folâtre*(l.12), que podríamos traducir por "alocado"(5) o "atolondrado"(6), pierde su connotación en castellano cuando leemos "caprichoso"(1), "retozón"(2) o "alegrillo"(3).
>
> También lo vemos en *le morceau*(l.22), forma vulgar para referirse físicamente a una mujer, término que se ha prestado a confusión y hemos encontrado así: "el bocado"(1), "un buen bocado"(3,4,6), "las buenas formas"(2) o "un asado abundante"(5).

En realidad, el farmaceútico se esfuerza en adoptar expresiones que le hacen creerse a la última moda, cuando en verdad ya están desfasadas y le dan un aire ridículo ante los ojos del lector. Algunos traductores han querido atribuírselo mediante palabras como:

> *restaurant* (l. 4), traducido por "restaurante" (1,3,5,6) excepto por nuestro traductor nº2, que ha mantenido la forma "restaurant", aunque se trata de una forma utilizada en nuestro país con más frecuencia hace algunos años, lo cual ha podido condicionarle. Por otra parte, el traductor nº4 ha preferido decir "a comer por ahí" que es una expresión más actual.

El factor diacrónico vuelve a aparecer dificultando la traducción de términos que denominaremos "indicios de cultura" y entre los que encontramos, en la línea 17:

> *chancelière* hoy caído en desuso, traducido por algunos como "folgo" (1,3), mantenido en francés por otros (5) y el resto ha optado por lo que P. Newmark[12] llama el "equivalente descriptivo" diciendo "bolsa forrada de piel que usaba para abrigarse los pies en la tienda".

O en la línea 27, Homais pide al camarero:

---

12. Newmark, P., *ob.cit.*

deux demi-tasses, que posiblemente correspondiera, dependiendo del contenido, a "dos cortados" o "dos cafés" (1,2,4,6), pero que se vuelve un poco ambiguo al no conocer exactemente su contenido. Esta ha debido ser la razón que ha llevado a los traductores 3 y 5 a decir "dos medias tazas", lo cual deja un poco perplejo al lector del texto castellano.

Para finalizar con las dificultades léxicas, queremos insistir en la importancia de la comprensión del contexto extra-lingüístico, ya que lo contrario puede llevar a traducciones erróneas o poco adecuadas, como sucede en el caso de:

une toilette (l.21), traducido por "tocador"(1), "un tocado"(2), "toilette"(5), cuando en realidad se refiere a un "atuendo" o a la "vestimenta"(3,4,6).

Entre las dificultades *fraseológicas*, hay algunas interesantes por la multiplicidad de respuestas; dejaré en manos del lector el juzgar la/s má/s adecuada/s recordando siempre la época en que fueron escritos los textos en los que figuran:

nous ferons des folies (l.4), "¡haremos locuras!"(1,2,3), "echaremos alguna canita al aire"(4), "haremos (alguna que otra) calaverada" (5,6).

Ah bon ami! (l. 5), exclamación típica de los siglos XVIII y XIX, "¡Ah, querido mío!"(1,5), "¡Ah, mi buen amigo!"(2), "¡Ay, hijo mío!(3,6), "Vaya un pillín!"(4).

nous ferons sauter ensemble les monacos (l. 10), "haremos saltar los mónacos"(1), "haremos rodar los mónacos"(2), "nos gastaremos juntos los monises"(3), "nos gastaremos hasta el último mónaco" (con N. del T)(4), "nos vamos a patear todas las perras"(5), "echaremos la casa por la ventana"(6).

En cuanto a la *morfología*, comentar la forma de los nombres propios, que algunos traductores han optado por dejar en francés, otros por naturalizar (Léon-León, Rouen-Ruán, etc.) y el resto, por traducir.

También es interesante la posición que han tomado algunos traductores en lo que al tratamiento de los personajes se refiere. En las primeras líneas, aparece *Monsieur Homais* y, un poco más abajo, *Madame Bovary*. Nos ha llamado la atención que sólo un traductor (2) ha sustituído ámbos por la forma castellana: "el señor Homais- la señora

Bovary". La mayoría ha mantenido la forma original, probablemente para recordar al lector que tiene entre sus manos una obra extranjera, que se desarrolla en un lugar y época diferentes a la española (serían utilizados como "indicios de cultura"). Por último, dos de ellos, curiosamente la traducción más antigua y una de las más modernas de las que estamos barajando (1,5), han traducido "el señor Homais", pero no "Madame Bovary". Esto debe responder, sin duda alguna, a un deseo de marcar en castellano la diferencia de protagonismo entre ambos personajes o bien la diferencia de nivel cultural entre nuestra heroína y el boticario.

Hasta aquí hemos visto tan sólo algunas de las diferentes soluciones propuestas por nuestros traductores, quizá el espacio temporal no haya sido lo suficientemente grande como para encontrarnos con diferencias diacrónicas muy importantes, pero no deja de ser interesante el ver cómo cada uno de ellos ha respondido, ya sea porque dejan inconscientemente que esa infravida penetre en su texto, ya por una lamentable falta de comprensión.

Recordemos, a modo de conclusión, que una obra literaria no es un producto aislado, sino que pertenece y es fruto de un momento histórico y cultural muy concreto. Un buen traductor, además de poseer un buen dominio tanto de la lengua de partida como de la de llegada, debera ser un buen etnógrafo, conocedor de la cultura y civilización de la obra que se dispone a traducir. Sólo así podrá superar las dificultades lingüísticas y temporales que se le presenten y ofrecer al lector de la lengua meta un texto cuyo contenido sea lo más fiel posible al original, pero utilizando al mismo tiempo, un lenguaje conforme con el de su época, con el fin de re-crear una obra comprensible para el público. Aquí pasamos a tocar un punto delicado en el que no podemos entrar ahora, se trata del ya conocido problema de ¿fidelidad al autor o al lector? Respuesta que dejaremos en el aire, esperando llegar un día a una solución que satisfaga a todos los estudiosos de la traducción.

Bibliografía

Bueno, A.(dir) (1993) *La Traducción de lo inefable*, actas del I Congreso Internacional de Traducción e interpretación, Colegio universitario de Soria.

Hernández Guerrero, M.J., "El alejamiento cronológico entre el original y su traducción: Perspectiva histórica", en *Livius*, III, 1993. (pp.137-143).

Ladmiral, J.R. (1979), *Traduire: théorèmes pour la traduction*, París: Payot.

Melizzi, R. (1993), *Studi di Linguistica teorica e applicata*, Pescara: Libreria dell 'Università editrice.

Mounin, G. (1963), *Les problèmes théoriques de la traduction*, Éditions Gallimard.

Newmark, P. (1992), *Manual de Traducción*, Madrid: Cátedra.

Torre, E. (1994), *Teoría de la Traducción literaria*, Madrid: Síntesis.

Livius, 11 (1998) 23-30

El itinerario dantesco en el *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas

Mª Isabel Andréu Lucas
Universidad Autónoma de Barcelona

De entre las tres cantigas que conforman la *Commedia* del italiano Dante Alighieri, la primera -el *Inferno*- ha sido tradicionalmente la más privilegiada por muchos de los lectores y críticos que se han acercado a la gran obra poética del medievo italiano y europeo. Y ello se debe, en gran medida, al hecho de que es justamente en esa parte donde se aprecian con mayor evidencia las características del "stile comico" que da título al poema.

Sin embargo, aunque la riqueza y variedad lingüísticas de la primera cantiga podrían justificar por sí solas su selección en el momento de llevar a cabo un estudio de traducción, la nuestra es una elección que podríamos denominar obligada, dado que la traducción castellana que aquí analizaremos, realizada en coplas de arte mayor por el arcediano de Burgos don Pedro Fernández de Villegas en los albores del siglo XVI, se limita precisamente a los versos de los primeros treinta y cuatro cantos, los mismos que configuran el *Inferno*[1]. La obra del arcediano fue publicada por primera y única vez en la ciudad de Burgos en el año 1515, y la escasa difusión que la ausencia de reediciones y de referencias en otros textos contemporáneos o

---

1. *La traducion. del dante de lengua toscana en verso castellano: por el Reverendo don pero fernandez de villegas arcediano de burgos: y por el comentado allende de los otros glosadores [...] Imprimiose esta muy provechosa y notable obra en la muy noble y mas leal cibdad de Burgos por Fadrique aleman de Basilea acabose Lunes a dos dias de Abril del año de nuestra redempcion de mill y quinientos y quinze años.*

posteriores tienden a denotar, habrá de imputárseles tanto a los aires de renovación que soplaron sobre los gustos literarios de la época que la vio nacer[2], como a las alteraciones formales e ideológicas que su autor se permitió introducir en el texto dantesco que pretendía traducir.

La obligatoriedad de la elección, sin embargo, no supone una limitación de los campos de estudio, puesto que la traducción del arcediano presenta una amplia variedad de motivos para la investigación. Y si en este caso hemos optado por privilegiar el aspecto topográfico del paisaje infernal, ello se debe al hecho de que, a nuestro modo de ver, la presencia de especificaciones en este sentido está íntimamente relacionada con las bases sobre las cuales se asienta el poema, es decir, y en líneas generales, la claridad del diseño estructural e ideológico, que se refleja en el continuo proceder de los protagonistas hacia zonas claramente separadas -cuyos límites espaciales no tienen por qué coincidir necesariamente con los formales de los distintos cantos- y en la rigurosa jerarquización de los pecados cometidos sobre la tierra, así como de los condenados en el infierno según las penas que a éstos les son impuestas por la justicia divina. Los pasajes de localización espacial pueden entenderse asimismo como notas de realismo que, en palabras de Umberto Bosco, "servono [...] per dare al lettore l'impressione d'un resoconto di cose viste e vissute, per conferire al racconto concretezza figurativa"[3], puesto que la alegoría presentada por la narración necesita sólidas referencias para convertirse en una historia creíble y proponerse como verdad histórica.

A lo largo del siglo XX, a partir de la recuperación de la exégesis dantesca, se ha discutido ampliamente a propósito del tipo de visión narrado en el poema, y aunque algunos críticos prestigiosos hayan sugerido, defendido, y probado a su manera la presencia de una visión verdadera[4],

---

2. Se preparaba ya, por esos años, la que podría denominarse segunda fase de la influencia petrarquista en España, que a partir del tercer decenio del siglo XVI comportó un profundo cambio en los gustos literarios del momento; cambio que se refleja no sólo en el fondo de las nuevas obras sino también, y de modo más evidente, en su forma, con la incorporación definitiva de nuevos esquemas poéticos. Y como afirma Carmelo Samonà, "in Spagna, come in tutta l'Europa, Dante non resiste [...] al dilagare dell'esperienza petrarchista" (*Dante e il dantismo in Spagna*, en "Cultura e Scuola", año V, XIX (1966), p. 103).

3. Véase la introducción al canto XI del *Inferno* en Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, al cuidado de U. Bosco y G. Reggio, Firenze: Le Monnier, 1988, vol.I: *Inferno*, p. 163.

4. Es la tesis que presentó por primera vez, como base interpretativa del poema, el dantista americano Charles S. Singleton en obras como *Dante Studies. 1. Commedia: Elements of Structure*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1954, y *Dante Studies. 2. Journey to Beatrice*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1958, entre otras.

hoy se tiende en general a aceptar el hecho de que la alegoría de la *Commedia* es únicamente poética, como, por otra parte, defiende el propio Dante en su Epístola XIII, al afirmar que "Forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus [...]"[5]. Resulta difícil imaginar que una afirmación de este tipo no sea más que un expediente dictado por la necesidad de evitar posibles condenas inquisitoriales[6], sobre todo si se tiene en cuenta la extensa producción crítica que parte de este concepto básico para desarrollar teorías que se propagan en direcciones distintas, pero que toman como punto de referencia el carácter poético de la alegoría dantesca para descubrir una realidad cultural, social e ideológica intrínsecamente ligada a la historia personal del poeta. Entre ellas cabría destacar la que, por obra de Gianfranco Contini[7], propone la identidad del protagonista Dante y el poeta Dante y, en consecuencia, defiende la existencia de un itinerario poético real, que atraviesa y supera, desechándolas, las sucesivas etapas de la producción poética dantesca aprovechando la progresión por los ambientes ultraterrenales y el encuentro o la referencia a personajes de alguna manera relacionados con el mundo literario que había ido formando al futuro autor de la *Commedia*[8]. De este modo, la historia narrada por el personaje-poeta se leería como "l'evolvere dell'osservazione in rappresentazione"[9], a lo que podemos añadir que esa representación de la vida de un individuo histórico adquirirá mayor crédito cuanto más abundantes sean las referencias realistas incluidas en el texto poético. Para Attilio Momigliano, otro de los críticos que basan su interpretación de la *Commedia* en la idea de un itinerario vital de su creador, el poema es la descripción de un viaje cuyo protagonista sigue un trayecto anímico, y el escenario por el que éste se desarrolla no es más que "l'espressione, in linee di paesaggio, dello stato e

---

5. *Epistole XIII*, 27. Las Epístolas, al cuidado de A. Furgoni y G. Brugnoli, pueden leerse en Alighieri, Dante, *Opere minori*, II, en *La letteratura italiana. Storia e testi*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1979. Nuestra cita en p. 612.

6. Resultan muy interesantes, en este sentido, las indicaciones dadas por Maria Picchio Simonelli en el artículo *L'Inquisizione e Dante: alcune osservazioni*, en "Dante Studies", XCVII (1979), pp. 129-149.

7. En el capítulo "Dante come personaggio-poeta della «Commedia»" [1958] de la recopilación *Varianti e altra linguistica*, Torino: Einaudi, 1970, pp. 335-361.

8. Francesca da Rimini en representación del amor cortés y el Stil Novo, Guido Cavalcanti en tanto que creador de metáforas literarias no aplicables a la vida real, Forese Donati, ya en el *Purgatorio*, como recordatorio de la experiencia estilística que Dante hubo de compartir con él en la famosa "tenzone", etc.

9. Contini, *ob. cit.*, p. 336.

del destino delle anime"[10]. La situación particular de dichas almas varía de una a otra cantiga, pero también en el interior de cada una de ellas, especialmente en el infierno y el purgatorio, donde se ven sometidas a castigos que no son nunca arbitrarios, sino que están estrechamente relacionados con el pecado cometido en su momento. Por eso, y porque la jerarquización establecida por la divinidad no puede ni debe pasar desapercibida, los ambientes se caracterizan por paisajes específicos y éstos, a su vez, quedan bien localizados gracias a los datos topográficos ofrecidos por el autor. También Cesare Segre[11] es de la opinión que el itinerario dantesco responde a un concepto de viaje real, corpóreo, ya que presenta muchos más puntos en común con los de los relatos de viajeros medievales que con los de los visionarios. Y es que aquéllos abundaban ya, a principios del siglo XIV, en las coordinadas geográficas y cronológicas solicitadas por la misma observación[12] que Contini reconoce tras la representación poética de la *Commedia*.

Todo ello, como ya hemos ido observando, explica la presencia de especificaciones de este tipo en el poema italiano y subraya al mismo tiempo su funcionalidad. Por eso, si en la traducción de Pedro Fernández de Villegas llega a verificarse la eliminación o variación de algunas de ellas, habrá que indagar en los motivos profundos de tales alteraciones, motivos que sin duda nos llevarán a descubrir la finalidad de la obra traducida.

Veamos las especificaciones básicas, así como sus correspondencias en el poema en castellano:

---

10. En *Dante, Manzoni, Verga*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1962 [1944], p. 6. También Erich Auerbach señaló que "I paesaggi, nel grande poema, sono quanto mai vari e vivi, mai autonomi però, né puramente lirici; essi si rivolgono certo direttamente al sentimento dell'ascoltatore e suscitano estasi o orrore dei sensi, ma non permettono che questi moti si sperdano in un sentimento indeterminato o fantastico e invece lo riafferrano subito saldamente, perché non sono altro che scena adeguata o simbolo metaforico della sorte umana.", en el capítulo "Dante, poeta del mondo terreno" [1929], recogido en la recopilación *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1989 [1963], pp. 3-161; nuestra cita en la p. 87.

11. Véase *L'«itinerarium animae» nel Duecento e Dante*, en "Letture Classensi", 13, Ravenna, Longo, 1984.

12. En *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1976 [1963], Cesare Segre, a propósito de la literatura de viajes, afirma que "Il carattere compilatorio della scienza medievale (oscillante tra superstizione e simbolismo), [...] in queste due opere [*Milione* e *Composizione del mondo*] appare già minacciato dalla osservazione e dalla sperimentazione.", p. 28.

SELVA[13](I, 2)"selva oscura"[14]/ "grand selva [...] obscura"

VESTÍBULO..... (III, 21) "segrete cose" / "secretos"

CÍRCULO I..... (V, 1) "cerchio primaio" / "cerco primero"

CÍRCULO II..... (V, 2) "nel secondo" / "al segundo"

CÍRCULO III..... (VI, 7) "terzo cerchio" / "cerco tercero"

CÍRCULO IV..... (VII, 16) "quarta lacca" / "quarta laguna"[15]

CÍRCULO V..... (VII, 100) "l'altra riva" / ------

CIUDAD DE DITE... (VIII, 68) "la città c'ha nome Dite" / "la cibdad / de dite llamada"

CÍRCULO VI..... (VIII, 81) "qui è l'intrata" / "aqui esta la puerta"

CÍRCULO VII..... (XVII, 44) "quel settimo cerchio" / "del septimo cerco"

RECINTO I... ------ / ------

RECINTO II.. (XIII, 17) "nel secondo girone" / "el segundo giron"

RECINTO III. (XIV, 5) "terzo" / "tercio giron"

CÍRCULO VIII... (XVIII, 7) "quel cinghio" / "su cerco"

(XVIII, 1) "Malebolge" / "*mala bolgia*"

BOLSA I..... (XVIII, 24) "la prima bolgia" / "la bolsa primera"

BOLSA II.... (XVIII, 104) "l'altra bolgia" / "*desta bolgia*"

BOLSA III... (XIX, 6) "la terza bolgia" / "*enla volgia*"

BOLSA IV.... (XIX, 133) "un altro vallon" / "*un valle muy fondo*"

---

13. Los términos castellanos con que identificamos las distintas zonas del infierno se han tomado de la traducción del recientemente desaparecido Ángel Crespo: Alighieri, Dante, *Comedia*, introducción, traducción en verso y notas de Ángel Crespo, Barcelona: Planeta, 1990 (aunque la traducción fue publicada por primera vez, en varias partes, en los años 1971, 1973, 1976 y 1977).

14. Las citaciones del poema original se han tomado de la edición crítica de G. Petrocchi *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano: Mondadori, 1966.

15. Aparecen subrayadas las fórmulas castellanas que no corresponden con exactitud a las del original.

BOLSA V..... (XXI, 4) "l'altra fessura" / "otra grande abertura"[16]

BOLSA VI.... (XXIII, 45) "l'altra bolgia" / ------

BOLSA VII... (XXIV, 80) "dove s'aggiungne con l'ottava ripa" / "se lega conla ripa octava"

BOLSA VIII.. (XXVI, 32) "l'ottava bolgia" / "la su octava volgia"

BOLSA IX.... (XXVIII, 21) "nona bolgia" / "nona volgia"

BOLSA X..... (XXIX, 40-41) "l'ultima chiostra / di Malebolge" / "claustro postrero / de la *mala volgia*"

(XXIX, 118) "ne l'ultima bolgia de le diece" / "*enesta ultima volgia*"

CÍRCULO IX..... (XXXII, 16) "giù nel pozzo scuro" / "al fondo [...] el pozo es obscuro"

Se aprecia, al observar el cuadro de correspondencias, que el arcediano suele seguir en su traducción las pautas del original, y que recorre el itinerario de principio a fin siempre y cuando las especificaciones del texto dantesco sean claras y concisas. De hecho, los pocos pasajes que presentan variaciones coinciden con otros tantos en los que las indicaciones del italiano no precisan el lugar con toda exactitud, sino que reflejan la idea de progresión en el espacio mediante una oposición al punto anteriormente citado (en general, aunque no necesariamente, en el mismo canto). Esta progresión se consigue en el poema italiano por el uso de la fórmula adjetiva "l'altro" ("l'altra" o "un altro") unida a términos topográficos como "riva", "bolgia", "vallon" o "fessura", términos que el arcediano demuestra comprender y suele traducir, aunque sin acompañarlos de la especificación adjetiva, que en esos casos, sin embargo, es la que dota de significado propio al sustantivo. A las omisiones parciales que acabamos de citar hay que sumar las que, siendo completas, eliminan de la traducción toda referencia al paso del círculo IV al V y de la bolsa V a la VI. Esta última omisión, en concreto, unida a la serie precedente que comprende las bolsas II, III, IV y V, es susceptible de reducir a la mitad los espacios que forman el círculo VIII, cuando no de confundir por completo a quien recuerde haber

16. La omisión del artículo es lo que, en este caso, supone la diferencia puesto que, aunque la fórmula del arcediano determine una pluralidad de espacios, excluye la idea básica de progresión, presentando en su lugar una configuración desordenada.

leído, al principio del canto XVIII[17], cómo dicho círculo estaba compuesto por "diez valles" que ahora no puede identificar. En cualquier caso, es una confusión que proviene de la imprecisión lingüística del traductor, presente ya en esa explicación introductiva, donde el término globalizador de "Malebolge" (el conjunto de las diez bolsas o valles del círculo VIII) era vertido por el singular "mala bolgia" que, de alguna manera, predispone a la concepción de un espacio unitario. Una imprecisión semejante había aparecido en el canto VII, cuando la fórmula dantesca "quarta lacca" -donde el término "lacca" designa la cavidad que forma el círculo IV- se transforma, en el texto castellano, en "quarta laguna"[18], e induce a pensar en un lugar inundado por el agua, tal como de hecho resulta en las restantes apariciones del término[19].

Los ejemplos aportados, y muchos otros que podrían citarse si la necesaria brevedad de este análisis no nos obligara a limitarnos a una somera relación de términos aislados, permiten detectar cierto desinterés del traductor por unos aspectos topográficos cuya funcionalidad en relación al sentido general de la obra hemos podido comprobar más arriba. Desinterés que sin duda podemos relacionar con la intención didáctico-moral que guiaba al arcediano en su trabajo, y que le llevó a pasar por encima de las contingencias de la vida humana en la medida en que éstas se alejaban del que, para él, era el tema básico de la obra: la bajeza moral que conduce al pecado y, en consecuencia, a la condena eterna en un infierno que, gracias

---

17. "Ally es mala bolgia lugar muy obscuro / que esta enel infierno perverso malino / es todo de piedra color ferrugino / segund es la cerca de entorno y su muro / ado en su derecho y en su medio puro / cabado es un pozo profundo muy largo / dirase adelante del su modo amargo / que ally es el trabajo peor y mas duro // Su cerco redondo asy estaba partido / que entre aquel pozo y su roca dura / se parte en diez valles la fiera planura / segund que en sus penas esta dividido /..." (Inf. XVIII, coplas 1 y 2). Corresponde a Inf. XVIII, 1-9: "Luogo è in inferno detto Malebolge, / tutto di pietra di color ferrigno, / come la cerchia che dintorno il volge. / Nel dritto mezzo del campo maligno / vaneggia un pozzo assai largo e profondo, / di cui *suo loco* dicerò l'ordigno. / Quel cinghio che rimane adunque è tondo / tra 'l pozzo e 'l piè de l'alta ripa dura, / e ha distinto in dieci valli il fondo".

18. "... / la quarta laguna van nuestras pisadas / tomando adelante en la su enferma ripa / do el mal todo encierra quel mundo dissipa / y todas las culpas estan arraygadas" (Inf. VII, copla 3). Corresponde a Inf. VII, 16-18: "Così scendemmo ne la quarta lacca, pigliando più de la dolente ripa / che 'l mal de l'universo tutto insacca". Es imprecisión y no equivocación, ya que la glosa que acompaña a la traducción demuestra que el arcediano ha comprendido perfectamente el significado del término: "estas son las fraudes con que este pecado se arma contra dios y contra el proximo: el qual es penado en esta quarta laguna: o quarto cerco adonde dize el poeta que yuan sus pisadas del y de su guiador virgilio: andando adelante por la su enferma ripa: o roca" (glosa a Inf. VII, copla 3).

19. En Inf. III, copla 20 ("... / y van navegando la obscura laguna / ...") con referencia a la "livida palude" (v. 98) del barquero infernal Caronte; en Inf. VII, copla 18 ("... / que en la laguna de estige es diffuso / ..."); en Inf. XXVI, copla 15 ("... / de do ya no ay tierra mas mar y lagunas / ...") en relación al último viaje de Ulises; y en Inf. XXXIV, copla 10 ("... / que aquella laguna asy fazen elar / ...") como representación del río infernal Cocito.

a oportunas y abundantes amplificaciones, quiso pintar mucho más terrorífico del que Dante había concebido. La intención aparece descrita abiertamente en la introducción que precede a la obra en la edición de 1515: "la nuestra comedia con suma elocuencia: trata las eternas penas infernales debidas a las maldades humanas: para espantar los hombres de los pecados". Por su parte, la actitud didáctico-moral desembocó en el hecho de dar prioridad al concepto globalizador de «maldad» sobre las diferencias de comportamiento de los distintos pecadores y las diversas modalidades de pecado, así como en el de proceder a una acumulación de tormentos que, al transformar el reparto cualitativo de la *Commedia* en una simple progresión ascendente, desfiguraba casi por completo la estricta jerarquización establecida por el poeta toscano aunque, eso sí, le permitía infundir en el ánimo del lector una semejante acumulación de sentimientos desazonadores capaces de convencerle de la conveniencia de abandonar las vías del pecado.

Livius, 11 (1998) 31-46

Modelos del Siglo de Oro en una traducción ilustrada: *Cándido,* de Leandro Fernández de Moratín

Jordi Ardanuy

Introducción

Es indudable que la traducción de un texto literario forma parte de la historia de la literatura en la lengua de recepción y que, por ello, en su estudio interesa dilucidar qué estrategias han servido al traductor para que también su texto sea recibido como literario; es decir, cómo se ha conseguido transplantar la obra de un sistema literario nacional a otro. Visto así el texto traducido, los usos comunicativos que lo componen ya no dependen sólo de la preferencia personal del traductor, sino de la configuración del sistema para el cual se traduce. Las microestructuras literarias que conforman el estilo se insertan en el repertorio de opciones lingüísticas que ofrece un género; éste, a su vez, tiene un lugar distinto -jerárquicamente determinado- en cada sistema literario y cultural. En la atención cabal a esta diferencia reside el acierto de una traducción.

El atractivo del *Cándido* de Moratín es que su grado de coherencia literaria con el sistema español no parece menor que el del *Candide* de

Voltaire en el francés, aun cuando parten de premisas de género y de expectativas de recepción muy diferentes[1].

La lectura de Candide desde el sistema literario español

La traducción de Moratín se produce en un contexto de pugna entre sistemas culturales: uno hegemónico, el francés; otro, el español, que, consciente de su decadencia, intenta reestructurarse sobre sus propios orígenes sin renunciar a la modernización. En el momento español opera una tensión entre europeísmo y nacionalismo, que Moratín manifiesta en su intento de armonizar afrancesamiento cultural y casticismo literario. En tal contexto hay que entender los tres grandes problemas que, según Lázaro Carreter[2], afronta la reflexión lingüística de la Ilustración: la liquidación de las secuelas degradadas del barroco; la resistencia a la presión de la lengua francesa; la adaptación del español a los nuevos contenidos científicos y filosóficos.

Moratín responde a las dos primeras cuestiones aplicando el criterio del casticismo a la materia verbal con que redacta su *Cándido*; esto es, usando sólo aquellos vocablos cuyo carácter patrimonial puede probarse por la etimología y el testimonio de las autoridades. Es, pues, un criterio para establecer la pureza de la lengua española y, desde ella, competir legítimamente con la francesa.

Para tomar ventaja en esa pugna, el casticismo aconseja al traductor operar con una variedad de registros superior a la que maneja Voltaire en

---

1. Las ediciones utilizadas para la elaboración de este trabajo son las siguientes:

   Voltaire, *Cándido o el Optimismo (Traducción de Leandro Fernández de Moratín)*, Barcelona: Orbis, 1984. Esta edición, a decir de sus responsables, reproduce la de Imprenta de Santiponce, de Cádiz, 1838, de la que sólo difiere en la actualización de la ortografía. En adelante se citará solamente el título español, *Cándido*, y el número de página consignado junto a los fragmentos citados en lengua española se referirá siempre a esta edición.

   Voltaire, *Candide et autres contes*. Édition complete présenté, établie et annotée par Frédéric Deloffre avec la collaboration de Jacques Van der Heuven et Jacqueline Hellegouarc'h, Paris: Gallimard, 1992, siguiendo el texto de Editions du Seuil, 1964. En adelante esta edición se citará por el título francés, *Candide*, y a ella remitirá la numeración de páginas de los fragmentos citados en lengua francesa.

2. En la exposición de las ideas lingüísticas del s.XVIII español sigo a Lázaro Carreter 1985, especialmente la "Parte tercera. La Lengua Española en el siglo XVIII".

Candide. Del registro coloquial toma el traductor la fraseología oral, sin caer en el vulgarismo (como lo pedían Mayans y Capmany, herederos de Valdés); en el extremo opuesto, el registro literario se depura de todo barbarismo, así como de los excesos cultistas y neologistas del Barroco. Tras la selección aún le es posible a Moratín exhibir un extraordinario caudal léxico y una enorme riqueza morfológica -sobre todo derivativa- sin apartarse de las autoridades[3].

Con todo, es imposible comprender la traducción atendiendo sólo a las opciones lingüísticas tomadas. Las mismas se ofrecen dentro del repertorio de un género, categoría ésta que atañe tanto a la dicción cuanto a la invención, apta, por ello, en su amplitud, para dar canal a la interferencia literaria, tal como ha señalado Guillén 1971. En este caso, el repertorio de género se activa en la medida en que Moratín reconoce relaciones intertextuales entre *Candide* y la narrativa del Siglo de Oro. Al leer en *Candide* una novela asimilable a la tradición hispánica, pone en práctica un criterio de dicción casticista en su traducción. Y viceversa: el purismo del léxico y el clasicismo de la prosodia subrayan la homogeneidad de *Cándido* respecto a los géneros narrativos de tradición hispánica.

Sin perjuicio de un estudio más profundo, pueden señalarse al menos estos tres ejes sobre los que establecer enlaces intertextuales entre *Candide* y la narrativa española del Siglo de Oro[4]:

a) Con la novela bizantina se relacionan los móviles amorosos de la acción, las repetidas separaciones, reencuentros y fortuitas anagnórisis de los personajes deambulantes por todo el orbe, así como la amplia nómina de los mismos, muchos de ellos con su relato secundario.

b) En la medida en que las peripecias de los personajes sirven para hacer un repaso satírico de tipos genéricos e identidades nacionales, *Candide* se

---

3. Los biógrafos de Moratín, entre ellos Dowling 1971 y Rossi 1974, se remiten a la *Vida de Don Leandro Fernández de Moratín* de Silvela, (publicada en *Obras póstumas de L.F. de M.* , vol I, Madrid, 1867, pp. 1-58) para recordar la formación en literatura clásica española que el autor se dio a sí mismo a muy temprana edad. Ruiz Morcuende 1945 hace expreso hincapié en el control estilístico que distingue a Moratín entre los autores españoles de todas las épocas.

4. Otras relaciones intertextuales se producen respecto a textos historiográficos: la opinión de Voltaire sobre la América Hispana se basa en escritos españoles de los ss. XVI y XVII, como prueba el catálogo de su biblioteca.Véase Havens y Torrey 1959. Para un análisis de la deuda de los capítulos de Eldorado repecto a las *Cartas de Relación* de Garcilaso de la Vega, el Inca, véase Brooks 1964. Debo el conocimiento de este último artículo -entre otros documentos citados en adelante- a la amabilidad del Dr. Francisco Lafarga, sin cuya orientación y ayuda hubiese sido imposible la redacción de estas páginas.

relaciona tanto con la literatura de viajes extraordinarios dieciochesca como con la tradición picaresca hispánica y obras afines al género[5] (como los *Sueños*, de Quevedo y *El Diablo Cojuelo*, de Vélez de Guevara).

c) Las características de los géneros anteriores confluyen en el *Quijote*, admirado en el s. XVIII como modelo satírico y retórico, más que narrativo. El carácter en sí mismo quijotesco de Cándido y de sus empresas acaso es otro motivo de intertextualidad en la memoria de Moratín[6].

Entiéndase que, al hablar de intertextualidad, no entramos en la cuestión de influencias o de préstamos; pero tampoco debe olvidarse que la "propiedad" del género picaresco fue un aspecto más de la pugna literaria entre España y Francia. Así lo prueba el elocuente título que el padre Isla dio a su traducción del *Gil Blas* de Lesage: *Aventuras de Gil Blas de Santillana, robadas a España, adoptadas en Francia por Monsieur Le Sage, restituidas a su Lengua nativa por un español zeloso, que no sufre que se burlen de su nación*[7].

Estrategias de Moratín para adaptar Candide al sistema literario español

La segunda parte de este trabajo se propone ilustrar lo dicho hasta ahora con el examen en paralelo de fragmentos del texto original y de la traducción. Agrupamos los ejemplos en categorías globalizadoras, sin ignorar que todas ellas se superponen en el texto.

---

5. El carácter marginal de la novela en la Francia del s. XVIII convierte al género en refugio de la inspiración satírica. Por esa vía se acercan los autores a la picaresca española y a la novela de viajes fantásticos inglesa, según López Fanego 1981. A través de ambos géneros se accede a un fondo común de contenido erasmista y arraigado formalmente en Luciano y Apuleyo, según señala, entre otros, Paul Hazard 1946.

6. Sobre el conocimiento que Voltaire tenía del *Quijote*, véase Maurice Bardon 1931, pp. 548-562, complementado por el artículo de Harland y Beall,1940. Voltaire conocía la picaresca española, como se prueba por la acusación que dirigió a Lesage de haber plagiado con su *Gil Blas* la *Vida del Escudero Marcos de Obregón*; así lo comenta Cordasco 1947.

7. Inmaculada Urzainqui 1991 habla de de algunas otras "traducciones-restituciones" (es decir, traducciones de otra "traducción" al francés de un supuesto original español) menos conocidas, pero siempre dentro del género picaresco: *Vida de Perico del Campo. Obra restituida a su idioma original por un buen español* (Madrid, 1792), traducción de la *La vie de Pedrille del Campo, roman comique dans le goust espagnol*, de Thibault (París, 1718); la de *El Bachiller de Salamanca*, de Lesage, traducida por Esteban Adelbert Dupont; y la *Genealogia de Gil Blas de Santillana. Continuación de la vida de este famoso sujeto por su hijo Alfonso Blas de Liria*, traducida por Bernardo María Calzada.

a) Ecos de obras clásicas españolas

Cuando la frase volteriana recuerda a la expresión de alguna autoridad española, la traducción explicita esa intertextualidad sólo potencial. Así ocurre con el tema barroco de la vida como sueño, identificado, por antonomasia, con Calderón:

- *Candide croyait rêver et regardait toute sa vie comme un songe funeste, et le moment présent comme un songe agréable* (p.25).

- Cándido, en vista de sus pasadas desgracias y de aquel extraordinario acontecimiento, no estaba lejos de creer que todo era un sueño y una vana imaginación (p.27).

Quijotescos resultan los epítetos con los que el Cándido español se refiere a su amada Cunegunda, adiciones de Moratín que no corresponden a ningún adjetivo en boca de Candide:

- [Candide] *espérait toujours revoir Mlle Cunegonde* (p.67).

- la esperanza de ver a su *dulce* Cunegunda le hacía menores sus pesadumbres (p. 72).

Otras veces Cunegunda es "la imponderable" (p. 68), "la refulgente" (p. 90), "la perfectísima" (p. 94) o "la insuperable" (p. 105).

Sin salir del *Quijote,* cuando leemos la descripción de la princesa convertida en esclava y fregona en boca de Cacambo, no podemos dejar de pensar en la Dulcinea quijotesca descrita por Sancho como Aldonza, labradora y saladora de puercos (*Quijote,* I, 25):

- *Mon cher maître,* [...] *Cunégonde lave les écueilles sur le bor de la Propontide, chez un prince qui a trés peu d'ècueilles* (p.97).

- Pues, señor -dijo Cacambo- la preciosa Cunegunda pasa la vida fregando platos en las orillas de la Propóntide, esclava y cocinera de un príncipe llamado Ragotski, que no tiene demasiados platos ni cazuelas que fregar (p.106).

Otra virtud del *Quijote* relacionada con Sancho es la de dar cuenta de la totalidad de la vida de sus protagonistas, convirtiendo en materia novelesca los actos más nimios y cotidianos. De ahí que parezcan también cervantinos los detalles realistas que Moratín añade cuando los describe:

- *En parlant ainsi, il ne laissait pas de manger* (p.49).

- y diciendo esto y llorando como una criatura, engullía con excelente apetito, y ataba y desataba el zaque a cada momento (p.53).

b) Búsqueda de la expresividad castiza

Como se ha avanzado, el criterio casticista encuentra en el registro coloquial una rica fraseología capaz de traducir expresiones neutras del original de modo coherente con la extracción social de un personaje, con la comicidad de la situación, o con el punto de vista irónico del narrador. En las siguientes muestras se observará qué fácil hubiese sido traducir a la letra. Pero, mientras Voltaire narra desde la impasibilidad porque da por supuesta la complicidad del lector, Moratín la reclama a través del humorismo:

- *n' ayant point d'argent* (p. 12)

- sin un cuarto en la faltriquera (p.12)

- *on voyait bien qu'il n'avait pas été élevé par le docteur Pangloss* (p.27).

- a tiro de mosquete se echaba de ver que no era discípulo del doctor Pangloss (p. 29).

- *Il aimait les femmes à la fureur* (p. 41).

- A estas gracias añadía el ser muy aficionado a las carilindas (p. 44).

- *Il se mêle* [el diablo] *si fort des affaires de ce monde* (p. 67).

- el diablo bulle y mangonea [...] en los negocios de este mundo (p. 73).

- *On n'avait vu jamais ni ouï conter que six rois détrônés soupassent ensembe au cabaret.* (p. 96).

- en mi vida había yo visto ni oído contar que hubiesen comido seis reyes destronados en un figón, a medio duro por barba (p. 105).

En el siguiente ejemplo, el valor expresivo de los derivados y símiles coloquiales del texto español y la vivacidad de los verbos de movimiento contrasta con la parquedad y estatismo del francés, que no corrige siquiera la repetición:

- *la mitre et le san-benito de Candide étaient peints de flammes renversées et de diables qui n'avaient ni queues ni griffes; mais les diables de Pangloss portaient griffes et queues, et les flammes étaient droites* (p. 23).

- La [mitra] de Cándido y el sambenito que le pusieron tenían pintadas las llamas de través, y los diablos que saltaban entre ellas eran rabones y sin uñas; pero a Pangloss le pintaron las llamas hacia

arriba, y sus diablos tenían uñas de gavilán y rabos largos y retorcidos a manera de látigos (p. 25).

Si se elimina el galicismo por bárbaro, los americanismos se exhiben como legado distintivo del español. La frase *leur donnèrent des rafraîchissements* (p.52) se traduce como "le hicieron beber pulque, les llenaron los talegos de chirimoyas, guayabas, cacahuetes, guacamotes, chayotes y zaotes" (p.55), explotando, además, la comicidad fonética de la acumulación.

La mejor muestra de casticismo y humorismo juntos son los epítetos que recibe el abate que guía a Cándido por París. Para Voltaire es siempre *un abbé périgourdin.* Por si el lector español desconoce el tópico francés que atribuye a los nativos del Périgord el amor a la buena vida, Moratín connota humorísticamente el físico epicúreo y relajada moral del personaje. El abate es "gordillo y chiquirrituelo" (p.78), "cachigordillo" (p.78), "rechoncho" (p.79), "mofletes" (p.80), "panzudillo" (p.80), "gordo" (p.84), "chisgaravís" (p.86) "gordillo" (p.86), y, en fin, "un abate pancilla, alcahuete y enredador" (p.90).

c) Sentido de la amplificación

La amplificación de los períodos es una constante en esta traducción. Pasaremos por alto los efectos retóricos en que descansa, para centrarnos en cómo afecta a la complejidad de lo narrado.

La amplificación es solidaria de la pasión descriptiva de Moratín y está al servicio de una de las constantes de la tradición literaria hispánica: el realismo. Así, el amor al detalle concreto se resuelve en enumeraciones que no pretenden sino intensificar lo que cada uno de los términos por sí mismo connota. En el texto francés, *Cunégonde et la vieille* [...] *étendaient des serviettes sur des ficelles por les faire sécher* (p.103); el traductor ha aumentado sensiblemente la colada para hacer más evidente la humillación de ambas princesas: "dos o tres docenas de servilletas, camisas, calzoncillos y paños de cocina, que a la cuenta acababan de lavar" (p.113).

El detallismo realista se hace también extensivo a espacios fantásticos, pues lo que se persigue es la concreción imaginativa a través de la descripción. Tal ocurre con los edificios de Eldorado, traducida según modelo de los palacios mágicos de las novelas pastoriles. El hiperónimo del texto francés en *pavées d'une espece de pierreries* (p.59) se desarrolla en toda una serie de términos más específicos: "el suelo empedrado de mármoles de varios colores, y entre ellos artificiosas grecas y cenefas de marquesitas, esmeraldas zafiros y balajes, y a trechos hermosos jarrones de pórfido y granito cárdeno" (p.63).

Más allá de la proliferación de miembros equivalentes, Moratín amplifica a menudo para completar la trabazón novelesca de la obra. La estructura paratáctica del texto volteriano presenta las acciones como sucesivas en el tiempo y deja que el lector establezca los enlaces causales. En cambio, la causalidad -llena de matices psicológicos- se hace explícita en el texto traducido, de sintaxis mucho más compleja. En el siguiente ejemplo percibimos intacta la sátira original, pero el traductor añade detalles sobre las condiciones de actuación de los personajes evocados, según el punto de vista de quien narra -en este caso, Cunegunda. La ficción, pues, resulta enriquecida:

> - *On proposa de sa part à Don Issacar, de me céder à monsigneur. Don Issacar qui est le banquier de la cour et homme de crédit, n'en volut rien faire. L'inquisiteur le menaça d'un auto-da-fé* (p.27).
>
> - De allí a muy pocos días le propusieron a Issacar que me cediesen a su excelencia el señor inquisidor; pero como el israelita era hombre de mucho crédito y el banquero de quien la corte se valía en todas sus urgencias, tenía suficiente orgullo para despreciar tales proposiciones, y en efecto, no hizo caso de ellas. Irritado entonces el inquisidor, le amenazó diciéndole que le haría acusar al santo oficio por la religión que profesaba (cosa que todos sabían, aunque no se la echaba en cara ninguno), y que no había de parar hasta que en un auto de fe le hiciese quemar vivo (p.30).

La vanidad lleva a Cándido y Cacambo a abandonar Eldorado. Lo que en Voltaire es sólo apunte -*on aime tant à courir, à se faire valoir chez les siens, à faire parade de ce qu'on a vu dans ses voyages* (p.60)- en Moratín es pintura psicológica y costumbrista de los signos sociales de tal vanidad:

> - Es tan agradable esto de correr el mundo y volver a su tierra haciéndose sujetos de importancia y contar lo que uno ha visto en sus peregrinaciones, añadir a lo que se ha visto lo que no se puede ver jamás, y ser el oráculo de las conversaciones en los estrados y en las esquinas, que los dos huéspedes dichosos determinaron dejar de serlo, despedirse de su majestad y abandonar aquella tierra bien-aventurada (p.64).

El estilo de Voltaire resulta antinovelesco porque su distanciamiento es tal que impide al lector la menor solidaridad emotiva con los personajes, de modo que todo clímax queda anulado. Ajeno Moratín a esta concepción, el

Cándido español reacciona con mayor verosimilitud emotiva que el francés frente a la desgracia:

> - *Candide éperdu et stupéfait, le perd bientôt de vue. "Helas! cria-t-il, voilà un tour digne de l'ancien monde."* (p.65).
>
> - Cándido, maravillado, inconsolable con aquella novedad, lloró, gritó, hizo señas y el barco se perdió de vista.
>
> - ¡Dios mío! -decía- ¡Qué me sucede! ¡Qué será de mí! ¡Qué alevosía es esta! No, en el mundo antiguo es imposible que se haya hecho bellaquería mayor (p.70).

Moratín no respeta la economía verbal de Voltaire ni aun cuando la intencionalidad del francés es evidente. Los seis reyes destronados de la posada veneciana (capítulo XXVI), con austeridad regia, terminan la relación de sus desgracias con la misma frase: ... *et je suis venu passer le Carnaval a Venise.* (pp.95-96). En la traducción de Moratín no se recoge el sentido anafórico del enunciado y éste se convierte en seis variantes, con distintas alusiones costumbristas al carnaval:

> - y este año he querido venir a pasarme el Carnaval a Venecia. Con que (sic) ya ve usted, señor mío que no soy un arlequín (p.103).
>
> - he querido venir a esta ciudad para divertirme un poco en las carnestolendas (p.103).
>
> - y entre tanto he querido alegrarme con las máscaras y los teatros de Venecia (p.103).
>
> - y aburrido como ellos, y sin saber qué hacerme, he venido a Venecia a pasar esta temporada, viendo disfraces y oyendo cantar en el teatro a cuatro capones (p.104).
>
> - y también he venido a esta ciudad a distraerme con Pantalón y Trufaldino (p.104).
>
> - he venido aquí con el mismo deseo de divertirme, ver cuatro comedias, disfrazarme, bailar y esperar el miércoles de ceniza alegremente (p.104).

d) Explicitaciones

Con esta nombre nos referimos a los casos en que el texto de llegada añade información interpretativa para hacer expresa la supuesta intención

del texto. Cuando un habitante de Eldorado habla en español, su ignorancia y su felicidad quedan mutuamente implicadas ("Yo, señor, soy un hombre muy ignorante, aunque vivo tranquilo y contento con mi ignorancia" (p.60); el texto francés, en cambio, se limita a constatar una y otra (*Je suis fort ignorant, et je me trouve bien* (p.56). Para Moratín, la ausencia de cárceles en el utópico país se debe a la virtud de sus habitantes ("preguntó si había cárceles, y le dijeron que no, porque no había delincuentes" (p.64); no hay posibilidad de entenderla como efecto del vacío legal o de la anarquía: *Il s'informa s'il y avait des prisons, et on lui dit que non* (p.59).

En la misma línea, Moratín impide que el lector le pase desapercibido el sentido de alegato antimetafísico en pro de la acción positiva que tiene el final de la obra:

> - *Cette nouvelle aventure les engagea à philosopher plus que jamais* (p.106).
>
> - Con la llegada de nuevos huéspedes, empezó aquella docta compañía a filosofar más que nunca: disputaban de noche y de día; pero se adelantaba poquísimo (p. 117).
>
> - *Cela est bien dit, mais il faut cultiver notre jardin* (p.108).
>
> - Todo esto es muy bueno-respondió Cándido-, pero lo que importa es no disertar, no argüir y cultivar la huerta (p.120).

El traductor llega propiamente a corregir el original introduciendo cambios para reforzar el sentido orgánico de la trama. Así, en la preparación del primer reencuentro de Candide con Cunegonde (cap.VII) el texto francés omite que la vieja entrega una daga al protagonista. Sólo cuando es necesario acudir a ella para defenderse del Judío y del Inquisidor (cap.IX) se dice quién había proporcionado el arma, con un innegable efecto de descuido e incoherencia. El texto español añade en el lugar argumental que le corresponde la escena de la entrega del puñal. Ello introduce un elemento de intriga -lector y protagonista ignoran la finalidad del arma- y se evita la ulterior incoherencia.

> - *"Venez avec moi, dit elle, et ne dites mot"* (p.25).
>
> - Toma este chisme para lo que pudiera ocurrir; vente conmigo y cuidado con hablar palabra (p.27).

Cuando la acción se acerca a su fin (cap. XXIII), el texto español apunta la huella de lo ocurrido al principio (cap. VI) en la memoria del protagonista. Donde Voltaire sólo constata *on passa à la vue de Lisbonne, et Candide frémit* (p.82), Moratín añade:

> - pasaron por la embocadura del Tajo, y Cándido, al acordarse de Lisboa y de la caperuza y de los azotes, y la cuerda en que murió el mejor de los filósofos posibles, se estremecía de horror y lloraba sus pasadas desventuras (p.89).

Bastan estos dos ejemplos para demostrar que la conciencia de la unidad psicológica -novelesca- de la trama es mayor en el texto de Moratín que en el de Voltaire, cuyo ingenio se concentra en la peripecia y en la sátira.

e) Cuestiones de adaptación cultural

Enumeraremos, a título de curiosidad, las variaciones que la traducción introduce por razones que no parecen literarias, sino de orden cultural.

Moratín corrige la geografía de Voltaire, demasiado absurda para el lector español. "Cándido, Cunegunda y la vieja prosiguieron su camino y llegaron felizmente a Cádiz" (p.35), sin pasar *par Lucena, par Chillas, par Lebrixa* (p.32), que obviamente no forman itinerario alguno.

Tampoco se permite Moratín las ironías de Voltaire en torno a los términos *héros* y *heroïque,* probablemente por las connotaciones que las palabras "héroe" y "heroico" habían tomado durante la Guerra de la Independencia. La *boucherie héroïque* (p.14) del cap.III, pasa a ser *matanza* (p.16) y los sangrientos *héros abares* (p.15), simplemente "los ávaros" (p.17).

Un respeto similar muestra el traductor hacia las cuestiones religiosas de fondo, por más que el texto español sea tan anticlerical como el francés. Así, en un contexto que juzga demasiado ligero, evita transgredir el segundo mandamiento por boca de Pangloss. Su *Je louai Dieu qui vous ramenait à moi par tant d'épreuves.* (p.29) es traducido sin mencionar a Dios ni aludir a la Providencia: "agradeciendo a mi buena suerte que por medio de tantas desventuras te volviese a mi vista" (p.31).

Voltaire describe a una joven musulmana *qui disait ses patenôtres* (p.101) en una mezquita. En el texto español la doncella "estaba repasando sus cuentas con grandísima devoción y recogimiento de espíritu" (p.112). Hábilmente sustituye el traductor lo que le parece una declarada irreverencia por una ambigüedad, pues, aunque distintas a los del uso católico, hay también sartas de cuentas para la oración islámica.

Sólo en lo que se referente a moral sexual Moratín es menos explícito que Voltaire y actúa de modo contrario a como lo hace con el resto de los asuntos. Así, como le parecen más provocativo que pudoroso censurar con puntos suspensivos la palabra tabú (*Ma che sciagura d'essere senza c...!* dice en italiano el original -pp.36 y 37), hace que un *castratto* italiano se refiera a sus miembros mutilados con curiosas perífrasis: *quello che piu bissogna in questa ocasione!* (p.39); *il necessario fornimento* (p.40). De modo semejante, evita mencionar la desnudez para hacer aún más indirecta que en el original la narración del episodio homoerótico que le ha valido la esclavitud al barón jesuita hermano de Cunegunda (compárense los textos en p.100 del original y 110 de la traducción).

La única supresión de envergadura que encontramos en la traducción responde al criterio de prudencia sexual: se prescinde de todo un episodio del cap. XVI por aludir a la zoofilia de unas nativas americanas que lamentan haber perdido a manos de Cándido a los simios que eran sus amantes (pp. 49-50 de la edición francesa).

El puritanismo tiene una excepción en favor del casticismo, llevado aquí a lo vulgar. En francés, el sacerdote sin vocación del cap. XXIV gasta parte de sus rentas eclesiásticas *à entretenir des filles* (p.86); en español, afirma sin empacho "el resto me lo gasto en putas" (p.93).

Conclusiones: Candide y Cándido en sus respectivos sistemas literarios

El *Cándido* de Moratín es un buen ejemplo de doble fidelidad por parte del traductor. De un lado, al texto original; de otro, a la tradición literaria española. La primera no puede entenderse en términos de literalidad, sino de respeto al espíritu, es decir, al contenido crítico del original. Moratín traduce a Voltaire porque suscribe la perspectiva ilustrada de su inventario universal de la irracionalidad y en nigún caso puede ser acusado de paliar la fuerza satírica que el *philosophe* despliega contra las instituciones religiosas y seculares de su tiempo. Las desviaciones de la letra del original no obedecen, pues, a disensiones ideológicas, sino a la voluntad de integrar el

texto en el sistema cultural español, sensiblemente distinto del francés[8]. Para hacerlo, el traductor debió tener en cuenta dos grandes problemas:

a) En lo ideológico, se trataba de trasvasar una obra inspirada por el afán polémica filosófica a un sistema cultural donde ese debate apenas existía, después de siglos de vigilancia ideológica. Por más que el Santo Oficio no pudiera detener el impacto del enciclopedismo en España, puede suponerse prácticamente nulo el conocimiento de Leibnitz, contra cuyas teorías se alza *Candide*[9].

b) En lo literario, se trataba de trasladar al sistema español, con sólida tradición novelística una obra provinente del sistema francés, donde los relatos integraban un género de prestigio más controvertido, pues el clasicismo del s. XVII había interrumpido la tradición iniciada por Rabelais y no lo había dotado de reglas poéticas.

Hay que tener en cuenta, además, que *Candide,* pertenece, en particular, al subgénero del cuento filosófico, donde, por definición, la creación de un mundo ficticio se subordina a la exposición de un contenido abstracto. Ello determina tanto la escasa verosimilitud psicológica de los personajes, como una elocución animada no por criterios de belleza artística, sino de racionalidad didáctica: lenguaje sin figuraciones y con predominio de la yuxtaposición[10].

Moratín redacta su *Cándido* desde una conciencia de género muy distinta, pues en España la prosa narrativa del Renacimiento y primer Barroco nunca había dejado de ofrecerse como modelo de invención y

---

8. Guinard 1958 da cuenta de una versión del Zadig de Voltaire publicada como "Instrucciones para un joven que desea conocerse bien" en el Diario Noticioso (1759), la cual responde a criterios bien distintos a los de Moratín: "truffée de gallicismes, [...] alourdie d'interpolations, de paraphrases et de commentaires qui défigurent complètement l'original"(p. 481).

9. A propósito del éxito de la Inquisición como freno a las ideas ilustradas en España, véase Lafarga, 1983, especialmente, p.47 y siguientes. La misma obra recoge también información sobre la suerte editorial de la traducción que nos ocupa; véanse pp.193-194.

10. Véase en Abraham y Desné 1987 algunas precisiones sobre el estilo francés del s. XVIII aplicables a *Candide*: "une tendance à la concision, à la brièveté, parfois à l'ellipse. Ce serait le cas pour la prose familière de Voltaire. [...]on fait l'appel à la complicité du lecteur et à sa vivacité d'esprit. Le pesant appareil logico-grammatical est réduit au minimum et la juxtaposition ou la simple coordination comptent beaucoup. A la limite ce sont les dangers et la sécheresse du style "coupé"[...] Mais cette évolution apparait surtout sensible pour les genres mineurs à l'époque, dans la prose romanesque ou familière ou polémique"(p.120). Beaumarchais, Couty y Rey, 1984, p.2665, se refieren a la fama de improvisador del Voltaire cuentista y a la sorpresa del propio autor ante el inmediato éxito de *Candide*.

elocución[11]. Moratín no tiene en su horizonte de expectativas ni la polémica filosófica ni el ideal de racionalidad lingüística. Por ello, al leer *Candide* prescinde del opúsculo antimetafísico y, admirado de la brillantez de su trama, le da un tratamiento estilístico capaz de asimilar la obra a la tradición hispánica[12]. El resultado, en primer término, es una prosa de textura muy diferente a la del original. Pero hay más: el traductor aumenta -con la amplificación- la extensión del referente material y psicológico de lo narrado; refuerza la coherencia de la trama y, en último extremo, densifica el esquematismo abstracto del cuento didáctico hasta crear un tejido propiamente novelesco. En este sentido debe interpretarse la nota que encabeza la edición española de 1838, donde se afirma que "la hermosa traducción del Optimismo de Voltaire tiene más sal y más gracia que el original mismo" (p.9). Las acepciones de "sal" y "gracia" manejadas aquí connotan de nuevo el casticismo como criterio estilístico y la vigencia canónica de los clásicos castellanos del Siglo de Oro.

Bibliografía

Abrahm, P. Y Desné, R.(1987), *Manuel d'Histoire littéraire de la France,* III 1715-1789, Paris: Éditions Sociales (1975).

Andioc, R.(1991), "Un conte de Voltaire traduit par Moratin", en *Mélange offerts à Paul Guinard*, II, *Ibérica* (numéro spécial), pp. 7-17.

Bardon, M. (1931), *"Don Quichotte" en France au XVIIe et XVIIIe siècle,* Paris: Champion, pp.548-562.

11. Sobre la afición del público lector español del s. XVIII a las novelas y sobre la reedición de clásicos del siglo de Oro, véase Guinard, 1958, p. 481.

12. Los criterios de traducción aquí expuestos coinciden con los apuntados por René Andioc, 1991, p.12, al analizar otra traducción anónima de Voltaire que atribuye a Moratín y cree contemporánea de *Cándido*: *Les deux consolés,* en español, *Anécdota*: "La fidélité du traducteur à l'oeuvre originale admet, comme il était alors d'usage, [...] quelques menues libertés destinées a rendre le récit [...] plus alerte dans sa langue d'adoption: une interjection, deux tournures interrogatives, [...] plusieurs pétits détails supplémentaires logiquement suscités par le texte français mais un voile pudique, par contre, sur "le visage tout en feu" de l'amant et "le teint fort animé" de la dame, une conclusion, hélas, moins concise, car il faut bien dégager la moralité du conte".

Beaumarchais, A. Couty, D. y Rey, A. (1984), *Dictionaire des littératures de Langue Francaise*, París: Bordas.

Brooks, R. A. (1964), "Voltaire and Garcilaso de la Vega", en *Studies on Voltaire*, 30, pp.189-204.

Cardasco, F. (1947), "Llorente and the originality of the Gil Blas", en *Philological Quarterly*, XXVI, pp. 206-218.

Dowling, J. C. (1971), *Leandro Fernández de Moratín*, New York: Twayne Publishers Inc.

Even-zoahar I. (1991), *Polysistem Studies*, en *Poetics Today*, IX, nº1.

Guillén, C. (1971), *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton: Princeton UP.

Guinard, P. J. (1958), "Une adaptation espagnole du *Zadig* au XVIII siècle", en *Revue de Littérature Comparée*, XXXII, pp.481-495.

Havens G. R. y N. L. Torrey ed. (1959), *Voltaire's catalogue of his library at Ferney*, Genève.

Harland, F. y Beall, C. (1940), "Voltaire and Don Quijote: Supplementary Notes", *Modern Language Forum*, XXV, pp.113-116.

Hazard, P. (1946), *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, París: Bovin.

Lafarga, F. (1983), *Voltaire en España*, Barcelona: Universitat de Barcelona.

Lafarga, F. y Donaire, Mª L. (1991), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Lambert, J. (1989), "La traduction", en Angenot, M. *et al.*(eds.), *Théorie littéraire: Problémes et perspectives*, Paris: PUF.

Lázaro Carreter, F. (1985), *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona: Crítica (1949).

Lopez Fanego, O. (1981), "¿Reminiscencias de nuestro *Lazarillo de Tormes* en Voltaire? La historia de los viajes de Scarmentado", en *Revista de Bachillerato*, cuaderno 8, suplemento del nº 20, oct-dic. pp. 20-27.

Rossi, G. C. (1974), *Leandro Fernández de Moratín.Introducción a su vida y obra*, Madrid: Cátedra.

Ruiz Morcuende, F. (1945), *Vocabulario de D. Leandro Fernández de Mortín*, I, Madrid: Real Academia Española, p.vi.

Sarraihl, J. (1957), *La España Ilustrada de la Segunda Mitad del Siglo XVIII,* Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Urzainqui, I. (1991), "Hacia una tipología de la traducción en el s. XVIII", en Lafarga, F. y Donaire, M.L.,1991.

Livius, 11 (1998) 47-56

Consideraciones prácticas para mejorar la comprensión de la lengua origen en la traducción

Manuel Breva-Claramonte
Universidad de Deusto

Introducción

El contenido de este trabajo es fruto de mi experiencia como profesor en una clase de traducción para universitarios. Bartolomé (1984) también toca algunos problemas relacionados con la traducción en estudiantes de Enseñanza Media.

Aunque los peligros que acechan al traductor son infinitos y podrían estudiarse desde muchos puntos de vista, mi enfoque es esencialmente práctico y pedagógico sin ninguna pretensión teórica. Nadie negaría que la traducción requiere habilidades de tipo empírico y artístico. Son algunas de estas destrezas, que se logran aprender con la experiencia diaria, las que examinaremos aquí (cf. Vega 1993:62-63). Mi análisis se centrará principalmente en dificultades que derivan de un esfuerzo insuficiente por parte del estudiante a la hora de comprender y visualizar las ideas que se expresan en la lengua origen. No se puede conseguir una traducción

medianamente aceptable si no se recrea, primero, en la mente, las imágenes y los acontecimientos de la lengua origen[1].

El corpus que se estudia aquí procede, en su mayor parte, de dos textos de unas 180 palabras que empleamos como material de examen. Un grupo de estudiantes tradujo los textos con la ayuda del diccionario, en tanto que a otro grupo no se les permitió el uso del diccionario. Aunque en menor escala, los mismos tipos de errores de interpretación aparecen en el grupo de estudiantes que habían tenido acceso al diccionario como en el que se prohibió su uso. En este trabajo, nos fijaremos primordialmente en cuatro aspectos en los que los estudiantes necesitan práctica: a) el conocimiento de palabras y resolución de polisemias, b) la contextualización de expresiones, c) las imágenes en la lengua origen y d) la precisión en las palabras de uso corriente.

Conocimiento de palabras y resolución de polisemias

A nivel elemental, el desconocimiento de palabras es susceptible de conducir a los estudiantes a buscar transferencias fonéticas incorrectas y jocosas, como es el vertir *three quarters* por "tres cuatreros". Este tipo de disparates es igualmente común entre estudiantes más cualificados como los que se cometieron en los antedichos exámenes. Así, en la frase *He leaned an elbow on the bar* traducida como "Puso un mantel sobre la barra" es evidente que el estudiante que realizó dicha traducción ignoraba el equivalente español de *elbow*, que no es "mantel" sino "codo". Semejantes errores de vocabulario son el resultado de un bajo conocimiento de inglés y se resuelven con una simple consulta del diccionario.

Sin embargo, la interpretación inexacta de palabras polisémicas es una cuestión más compleja de lo que aparece a simple vista (véase García 1981). En numerosas ocasiones, las traducciones de palabra por palabra de forma aislada, que realizan los estudiantes, les impide el entendimiento del

1. La importancia de este punto ha sido frecuentemente destacado por estudiosos de la traducción. Newmark(1988) escribe: "Can you see it [a text] in your mind? Can you visualize it? If you cannot, you have to supplement the linguistic level, the text level with the referential level ...it is all too easy to immerse yourself in language and to detach yourself from reality..." (cf. Gay 1993).

texto original y la correcta elección del vocablo con el significado apropiado en la lengua meta. Una interpretación incongruente, causada por la traducción de palabras que no se consideran dentro de la frase en su conjunto, se observa en las versiones "Dijo limpiando un vaso cuidadosamente como preparación para rellenarlo de cerveza" y "Dijo encerando un vaso cuidadosamente como preparación para llenarlo de cerveza", que proceden del inglés *Said ... polishing a glass carefully as a preparation for filling it with beer.* Uno de los errores se observa en la polisemia de *to fill* que, al transferirse al español en una colocación o combinación con *glass* o con su pronombre correspondiente, no es traducible por "rellenar" sino por "llenar". El estudiante hubiera tenido razón si la colocación con *to fill* hubiera sido *to fill a crack* "rellenar una grieta" o *to fill a hole* "rellenar un agujero". Otro de los errores está en la traducción de *to polish*, que aparece como "encerar". Es cierto que ésa puede ser la transferencia española de *to polish* en *to polish the floor* o *to polish furniture*. Ahora bien, *to polish* nunca equivale a "encerar" en español si el objeto directo es un vaso o elemento de cubertería. En esos casos, se utiliza "limpiar" o "dar brillo".

La lección que se saca de todo lo anterior es que las palabras precedentes y siguientes deben tenerse en cuenta para elegir el término apropiado en cada circunstancia. No son suficientes nuestros conocimientos de inglés o la consulta del diccionario seguida de una selección descuidada de vocablos, ya que, a veces, éstos no encajan dentro de una frase por interferencias de uso entre lenguas. Hay que tener presente- algo que olvidan los estudiantes con mucha frecuencia- que en cuestiones de equivalencias interlingüísticas, los problemas de uso y de polisemia complican el proceso de traducción en términos de progresión geométrica.

Contextualización de expresiones

En la sección anterior estudiamos la contextualización en sentido restringido o sintáctico. Ahora examinaremos la contextualización en una dimensión más amplia; es decir, cómo la transferencia de ciertas palabras y expresiones, en este caso un nombre propio, puede ser engañosa y complicarse, si el traductor no se esfuerza en aclarar, a través del contexto,

las ideas que se expresan en la lengua fuente. Aparte de denotar, los textos también connotan. Lo que un texto origen connota se puede averiguar mediante una lectura cuidadosa, a pesar de que una lectura cuidadosa no siempre resuelve todas las dudas connotativas, ya que se dan casos donde varias interpretaciones son posibles[2].

En un pasaje que parece tener lugar en un bar y del que se desprende indirectamente que un tal Mr. Murdoch, uno de los personajes, es un camarero, la expresión *McClellan Arms* en *Said Mr. Murdoch of the McClellan Arms, polishing a glass carefully in preparation for filling it with beer*, es imposible que sea el equivalente de "brazos de McClellan", "armas de McClellan", "armerías de McClellan", "fábrica de Armas McClellan", "clan de los McClellan" o "regimiento de McClellan", tal como sugerían otros tantos estudiantes. El contexto excluye todas esas opciones como humorísticas, disparatadas o incoherentes y limita el significado de la expresión *McClellan Arms*, escrita en mayúsculas, al nombre de un lugar en que se toman bebidas. Una vez sabido esto, pensamos que dos soluciones razonables, en español, son o mantener el nombre propio "McClellan Arms" sin traducir o bien incluir la palabra "bar" o "taberna" delante del nombre propio, es decir "bar McClellan Arms". Esta última opción, o sea añadiendo "bar", es una técnica que utilizan los traductores cuando se desea facilitar o aligerar la labor interpretativa del lector. Para resolver dificultades como las que hemos observado en la sección anterior y en ésta, tal como afirma Ladrón (1991:132): "[hay que] poner en juego los recursos de la inteligencia, para, a través de los indicios que el texto o el contexto suministran, llegar a adivinar el significado de esos segmentos, que sin duda se encontrará dentro de un pequeño abanico de posibles".

Imágenes en la lengua origen

La comprensión de un texto también implica completar el significado del signo lingüístico con el significado del referente o mundo real. La realidad, las imágenes del texto original deben recrearse en nuestra imaginación antes de

---

2. Sería el caso de intentar traducir al inglés la frase no contextualizada *La causa de su retraso fue un reloj queno funcionaba bien*. En realidad, sin ninguna pista adicional, resultaría difícil transferir, con exactitud, al inglés el término español *reloj*, ya que podría traducirse como "watch" o como "clock" (cf. Copceag 1982:25-26).

intentar realizar la traducción. Los escritores y los lectores asiduos de obras literarias poseen cierto don natural o han desarrollado la capacidad de poner en imágenes el significado de las palabras. Esta es una cualidad que se exige de un buen traductor.

García-Márquez (1982:9) señalaba de forma muy concisa que "traducir es la manera más profunda de leer". El entendimiento profundo de un texto es una condición necesaria para traducir competentemente. Así, en *Sparrows nest among the stone flowers carved above the chalked up door (Kilroy was here ...),* una traducción medianamente aceptable resulta imposible a no ser que se recreen las imágenes latentes en el texto con la ayuda del contexto y del nivel del referente o mundo real. Dicha frase forma parte de un fragmento en el que se describe una iglesia vieja y abandonada, que está situada en la plaza de un barrio con edificios en ruinas, plaza que suele ser frecuentada por gente joven. Aquí la mayor dificultad radica en la interpretación de la expresión *chalked up door.* Un elevado número de estudiantes realizaron una interpretación de *chalked up door* que indicaba que la lectura del original inglés había sido demasiado superficial: "los gorriones anidan entre las flores de piedra esculpidas sobre la puerta pintada", "entizada", "llena de tiza", "blanqueada", "pintada con tiza" (Kilroy estuvo aquí ...)". Uno se sorprende que junto con "tiza" y "entizar" (es decir, frotar con tiza el taco de billar) no apareciera también en alguna traducción el verbo "atizar". De hecho, todas esas versiones de *chalked up* oscurecen la realidad que expresa el texto fuente, puesto que la imagen que se desprende del original, después de una lectura cuidadosa, es la de una puerta llena de pintadas de tiza, es decir de grafitos escritos por jóvenes de la vecindad. Es más, algunas de estas inscripciones aparecen citadas por al autor, en paréntesis, al final de la frase. Por esa razón, la interpretación "Los gorriones anidan entre las flores de piedra esculpidas sobre la puerta llena de pintadas de tiza (Kilroy estuvo aquí...)" es una traducción más acertada y precisa en este caso[3].

La palabra *haystack* que aparece en uno de los textos analizados es igualmente de interés. Los estudiantes parecían tener una idea más o menos clara del valor de los dos morfemas en ese vocablo. Sabían el significado de *hay* y muchos intuían por el contexto o por sus conocimientos de inglés que *stack* era una pila o cantidad de cosas que se ponían unas sobre otras. Sin

---

3. Para el análisis de otros ejemplos parecidos, véanse las traducciones de *dent* y de *mist* en Breva (1993:46-47).

embargo, varios estudiantes aplicando principalmente la técnica de la traducción de palabras sin contextualización, no se preocuparon de visualizar la imagen que ofrecía el texto original, que era la de un montón o cantidad de heno en un campo abierto. Siendo éste el contexto, habría que pensar que el equivalente español de esta idea sería algo así como "almiar de heno", "montón de heno" o "pila de heno". A la luz de lo que acabamos de exponer, resultan bastante desconcertantes las expresiones que ofrecían algunos estudiantes: "paquetes de heno", "cajones de heno" y "recipientes de heno", expresiones que sugieren la idea de cantidad que está presente en el sentido de *stack*. Sin embargo, esas colocaciones o combinaciones de palabras son incongruentes en español y contradicen las indicaciones del texto en el sentido de que el "heno" se halla en un espacio al aire libre.

En el caso de *haystack*, cualquier diccionario nos hubiera resuelto la dificultad, aunque más experiencia y un mejor conocimiento de las técnicas de traducción habrían bastado para lograr una traducción más acertada. El ejemplo de *chalked up door* muestra que, a veces, no hay diccionarios, ni libros de gramática, ni manuales de uso que nos sirvan para conseguir una buena traducción. Se tiene que intentar comprender el texto a través de los indicios que éste ofrece. El desciframiento de esas claves es una destreza que necesita todo buen traductor y que únicamente se aprende mediante la práctica meditada y diaria de la traducción.

Precisión en las palabras de uso corriente

Algunas palabras de uso corriente son difíciles de interpretar no porque exista una dificultad inherente sino por el hecho de que su interpretación depende de un contexto más amplio, de rasgos connotativos, o de indicaciones sutiles o medio escondidas, que no son perceptibles a simple vista. Si una palabra, una expresión o una frase se presta a confusión, en el proceso de traducción, por las peculiaridades de la lengua origen, dicha confusión se puede evitar mediante la lectura del texto fuente y la interpretación de su información connotativa. Así, en el ejemplo *'I don't want the dough, but go ahead. I'll lay off for a couple of hours'*, las palabras en sí son relativamente sencillas para estudiantes de los últimos cursos de Filología Inglesa. Ahora bien, una trasferencia precisa y clara de la expresión

go ahead exige un repaso cuidadoso de los acontecimientos que tienen lugar en el relato. Después de la muerte de su jefe, uno de los miembros de una mafia intenta huir de la ciudad para evitar una muerte segura en manos de un grupo rival. Dicha persona habla con el jefe de la banda enemiga para persuadirle de que le deje marchar. La frase que intentamos traducir la dice el jefe de la mafia enemiga. Según esta información, la interpretación de *go ahead* en "-No quiero la pasta, pero adelante. Te dejaré en paz un par de horas" es algo torpe y confusa, dado que la elección de "adelante" para *go ahead* oscurece el texto español al abrir la posibilidad de otros significados, que no transmiten el sentido implícito en el texto original. Así, al ser preguntado sobre este punto, un estudiante señaló que "adelante" significaba que el personaje siguiera recogiendo dinero de entre sus amigos para poder escapar. En realidad, *go ahead* quiere decir que comience su huida lejos de la ciudad y la frase posterior *I'll lay off for a couple of hours* refuerza esta idea. En consecuencia, una solución mejor y más en consonancia con el texto es "vete tranquilo". Los diccionarios traducen *go ahead* por "adelante", pero aquí esta correspondencia debe adaptarse al significado de estas palabras en el texto fuente, evitando de este modo la posible confusión o vaguedad que introduce "adelante" en la versión española.

Un ejemplo en el que se necesita acudir a una pista medio escondida que proporciona el texto, lo encontramos unas líneas antes, en la conversación entre el mismo gángster y el jefe de la mafia rival. Este último le presiona recurriendo a la fuerza física para que confiese los pormenores del asesinato del cabecilla de su propia banda y narra los acontecimientos en primera persona *I pulled him up by the wrists [...] and growled: 'Come through'*. En ente caso, el problema fundamental está en la traducción de *growled*, que aquí no puede ser la opción casi cómica, propuesta por algunos estudiantes, de "refunfuñé", "dije refunfuñando" o "gruñí". En ese momento de la trama, hay indicios indirectos que señalan que el tono de voz ha subido en virtud de que el narrador, quien domina fríamente la situación, intenta sacarle la verdad a un hombre que desea salvar su vida. El lector perspicaz logra percibir que el tono de voz se ha hecho amenazador. Entonces, ni "refunfuñar", ni "gruñir" son equivalentes apropiados de *growled*. La frase entera podría traducirse de esta manera "Le cogí por las muñecas [...] y le dije con voz amenazadora: -Desembucha". Esta interpretación de *growled* se ajusta más a la realidad y sirve para transmitir el tono de voz que se deduce, de modo indirecto, por la violencia física que el jefe del grupo rival ejerce sobre el gángster que quiere huir de la ciudad. Hay que tener en cuenta que,

en ciertos casos, los indicios intralingüísticos y extralingüísticos que, a veces, apenas revela el autor del texto complican el proceso de traducción (cf. Lorenzo 1978:209-210 sobre este tema). Los estudiantes tienen que percatarse de que estos indicios existen y ayudan a resolver la traducción de frases, que, con sólo la utilización de nuestro conocimiento de inglés o del diccionario, resultarían vagas, inexactas o cómicas en la lengua meta.

Conclusión

Un problema generalizado entre los estudiantes de traducción es que no leen el texto fuente con el suficiente cuidado. Muchos estudiantes sólo suelen ver palabras y frases que hay que transferir a otra lengua mediante las opciones polisémicas que ofrece el diccionario. Las posibilidades de equivocarse siguiendo este método son matemáticamente infinitas. El abanico de sentidos e interpretaciones de palabras y frases en abstracto sólo se pueden reducir a su acepción exacta en una traducción si se entiende entera y profundamente el texto original (es decir, el texto, el contexto, las claves sutiles o medio escondidas que proporciona el autor[4] y otros tipos de información extralingüística).

La traducción es un arte con habilidades y técnicas específicas que se aprenden mediante la práctica incesante, la lectura constante que permite la ampliación del propio vocabulario y la observación contínua del complejo campo de los equivalentes interlingüísticos. Aunque la teoría tiene su importancia, no se puede negar que los aspectos prácticos de naturaleza intuitiva, empírica, artística y creativa de la traducción, que favorecen la resolución de dificultades de uso, vocabulario, contexto, comprensión, etc., deben desempeñar un papel significativo en la formación de los futuros traductores (cf. Vega 1993 y Mayoral et al., 1986:112 sobre el debate teoría-práctica en el campo de la traducción).

---

4. Casi la práctica totalidad del corpus de este estudio procede de textos literarios. La traducción literaria es la mejor fuente para ejemplificar las dificultades esbozadas aquí. La traducción técnico-científica, que también tiene sus propios méritos, no resultaría de tanta utilidad. Por eso, Mayoral et al. (1986;111) piensan "que [la traducción literaria] debe formar una parte importante de la formación del traductor".

Ladrón (1991) señala que toda traducción bien hecha comporta esencialmente la comprensión del texto fuente y la representación formal de este texto en la lengua meta. En este trabajo, he examinado cómo lograr una mejor comprensión de la lengua fuente mediante técnicas de resolución de polisemias, de contextualización de expresiones, de recreación de imágenes y de búsqueda de precisión en palabras corrientes. A mi juicio, los ejemplos que hemos expuesto, aunque son una parte infinitesimal del proceso de traducción, constituyen material interesante para discutirse en clase y permiten concienciar a los futuros traductores de factores que hay que tener en cuenta en toda traducción.

Bibliografía

Bartolomé Sánchez, José Luis (1984), "La traducción escolar con diccionarios", en *La traducción: arte y técnica*. (Publicaciones de la *Nueva Revista de Enseñanzas Medias*, 6), Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp.131-138.

Breva-Claramonte, Manuel (1993), "La traducción y el uso del diccionario bilingüe", en *Livius* 3, pp.41-50.

Copceag, Demetrio (1982), "Las designaciones imaginarias en el proceso de la traducción", en *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 1, pp.21-27.

García Márquez, Gabriel (1982), "Los pobres traductores buenos", en *El País*, 21 de julio, p.9.

García-Yebra, Valentín (1981), "Polisemia, ambigüedad y traducción", en *Logos semantikos. Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu (1921-1981)*, compilado por Horst Geckeler et al., vol. 3, Madrid: Editorial Gredos, pp.37-51.

Gay, Magdalena Frasie (1993), "La concepción del texto en el proceso de traducción", en *III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, 2-6 de abril de 1990. Edición a cargo de Margit Raders y Julia Sevilla, Madrid: Editorial Complutense, pp.73-76.

Ladrón de Cegama, Emilio (1991), "La traducción como ejercicio de comprensión y de reproducción textual", en *Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología* (2,3,4 de mayo de 1989). Editan Brigitte Lepinette et al., València: Universitat de València: Servei de Publicacions, pp.131-133.

Lorenzo, Emilio (1978), "Sobre el menester de la traducción", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach* (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo), vol. 3, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp.207-220.

Mayoral, Roberto; Dorothy Kelly y Natividad Gallardo (1986), "La enseñanza de la traducción", en *Pasado presente y futuro de la lingüística aplicada en España. Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Valencia 16 al 22 de abril de 1985. Edición a cargo de F. Fernández. Valencia: A.E.S.L.A. (Asociación Española de Lingüística Aplicada), Servicio de Publicaciones, Universidad de Valencia, pp.106-117.

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

Vega, Miguel Ángel (1993). "Consideraciones acerca de la funcionalidad pragmática de la traductología y de su didáctica", en *III Encuentros complutenses en torno a la traducción,* 2-6 de abril de 1990, edición a cargo de Margit Raders y Julia Sevilla, Madrid: Editorial Complutense, pp.59-71.

Livius, 11 (1998) 57-71

Últimas traducciones en lengua asturiana de textos literarios ingleses

Carlos Ealo López
Universidad de Oviedo

En los últimos tiempos, la producción de textos literarios en llingua asturiana ha visto incrementado su número de publicaciones de una manera tan fértil como sorprendente. Ni los más optimistas esperaban el espectacular crecimiento del mercado editorial de textos escritos en la lengua vernácula de Asturias. Paralelo a este inesperado crecimiento, ha proliferado (especialmente en estos últimos dos años) la oferta editorial de textos literarios traducidos de lenguas extranjeras al asturiano. Ineludible parece hacer una breve mención de traducciones[1] en *llingua asturiana* de obras como *Obabakoak*, del vasco Bernardo Atxaga (Mieres del Camín, Editora del Norte, 1995); *Poesíes Líriques*, del ruso Aleksandr Seergevich Pushkin (Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana, 1991) o *Antoloxía* del escocés Robert Burns (Uviéu, Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies, 1990) pero ineludible sería también reconocer que el mayor número de obras traducidas recientemente al asturiano toman el inglés como lengua de partida. El propósito de esta comunicación, así pues, se centrará en el análisis actual de los factores que han conducido a dicho crecimiento, sometiendo a un breve repaso las obras traducidas de lengua inglesa a lengua asturiana y publicadas en los años 1994 y 1995.

Analizaremos a continuación las causas de este imprevisible incremento en la producción literaria en llingua asturiana. ¿A qué es debido este *boom*

1. Ver Bibliografía.

editorial en una sociedad asturiana que no acostumbraba a leer prácticamente nada que estuviera escrito en su lengua vernácula? Las razones son ciertamente complejas. Como primera aproximación, Francisco Llera Ramo señala en su "Informe sobre'l consumu cultural de publicaciones en llingua asturiana", publicado en el volumen[2] *Actes de la II Xunta d'escritores y Traductores Asturianos* (Uviéu, Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies, 1991) un importante cambio en la sociedad asturiana hacia su lengua desde el primer estudio sociolingüístico llevado a cabo en 1977; según su informe, realizado en septiembre del año 1989 el nivel de comprensión lingüístico del asturiano pasó de un 18% a ser de un 45%, la actitud desfavorable hacia el asturiano se ve reducida de un 35'5% de la población a un 20'2% de ésta. Puede decirse según esta encuesta que la inadecuación entre la creciente demanda y la pobre oferta de publicaciones en asturiano (bien literatura, bien periódicos o revistas, etc.) era cada vez más evidente en 1989, año en el que Llera Ramos realizó su encuesta.

Sin embargo, será su obra *Los Asturianos y la Lengua Asturiana. Estudio Sociolingüístico para Asturias.1991* (Uviéu, Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies, 1994) la que nos aporte datos aún más significativos para el período que sometemos a estudio. En cuanto al consumo general de libros[3], nos encontramos con el dato de que hay un 47% de la población que afirma tener en su casa libros en asturiano, porcentaje que viene a coincidir aproximadamente con el del número de hablantes que utilizan regularmente este registro lingüístico, frente a un 53% que admite no poseer ningún libro en esta lengua. No parecen estos datos muy halagüeños, aunque podrían conducimos a una conclusión algo más optimista si tenemos en cuenta el dato de que en el año 1989 apenas un 30% de la población manifestaba tener en casa libros en asturiano. El repentino aumento de ese 30% en 1989 al 45% del año 1991 es cuando menos ciertamente esperanzador para esta franja del mercado editorial astur.

En el mismo informe de 1991, dentro de la oferta de libros escritos en asturiano[4], seguimos encontrándonos con aproximadamente esa mitad de la población (48'2%) que no sabe o no contesta a dicha cuestión. Sin embargo, por otro lado, un 35'7% considera la oferta de textos literarios en llingua asturiana como escasa; un tanto por ciento que debería sumarse al 14'4 que

---

2. Pp. 25-36.
3. Pp. 93-97.
4. *Ibidem*, pp. 114-116.

considera la oferta actual como insuficiente. Por lo tanto, podemos derivar de estos datos que el tanto por ciento de población hacia el que se dirige la producción literaria (sea ésta narrativa, poesía, teatro u otros géneros) escrita en asturiano alcanza el 50'1 de asturianos/as. Dentro de esta corriente emergente de recuperación lingüística, sigue manteniéndose dentro de esa otra mitad que no sabe o no contesta un irreductible 20% (al comienzo del proceso autonómico era de un 40%) que sigue demostrando un absoluto desinterés por la lengua vernácula de Asturias, un 20% éste claramente identificado con sectores sociales de carácter conservador.

Sentimos ciertamente no poder aportar un mayor número de datos en relación con la situación que actualmente ocupa la lengua asturiana ya que, por desgracia, el último estudio sociolingüístico del que disponemos es el del ya citado F. Llera Ramos del año 1991. De todas formas, es un hecho innegable que el número de textos traducidos al Asturiano ha experimentado un notabilísimo crecimiento en estos últimos años. A modo de pequeño bosquejo, puede decirse, estableciendo un brevísimo estudio diacrónico, que la cantidad de traducciones al asturiano a lo largo de su historia ha sido más bien escasa. Habríamos de remontarnos al año 1861 para encontrar el primer texto traducido a esta lengua: una traducción impresa en Londres del *Evangelio según San Mateo* de Manuel Fernández de Castro; podríamos destacar asimismo, también en la segunda mitad del siglo XIX, las traducciones de textos clásicos latinos llevadas a cabo por el poeta asturiano Xuan María Acebal como es el caso de varios poemas de Horacio, insertos ahora en la edición de sus obras completas *Obra poética* (Uviéu, Alvízoras Llibros, 1995). Volviendo de nuevo al siglo XX, y más concretamente a comienzos de la década de los setenta, época en la que comienza de nuevo la preocupación por la recuperación lingüística de la lengua de Asturias, especialmente promovida por la labor del grupo denominado *Conceyu Bable*, vuelve a retomarse de nuevo el interés por las ediciones (literarias o no) de textos escritos en asturiano. Con la creación, al comienzo de la década de los ochenta, de la Academia de la Llingua Asturiana, la difusión del libro en asturiano toma cada vez más relevancia en Asturias, gracias sobre todo a las publicaciones de carácter institucional impulsadas por la propia Academia de la Llingua, la Consejería de Cultura del Principado de Asturias y últimamente el Servicio de Política Lingüística de dicha institución. Por otra parte, surgen en la década de los noventa los ambiciosos propósitos de editoriales privadas como son Trabe, Editora del Norte, Llibros del Pexe, Alvízoras Llibros, etc., que suponen un considerabilísimo aumento del mercado

editorial actual. No puede obviarse, de todas maneras, el hecho de que la gran mayoría de estas ediciones que provienen de editoriales privadas cuentan, prácticamente siempre, con el apoyo de subvenciones por parte del gobierno del Principado sin las cuales probablemente no podrían salir al mercado. Las traducciones que componen el corpus de nuestro análisis surgen así bien por la iniciativa de dichas editoriales privadas o de la actividad editorial que siguen manteniendo las instituciones antes mencionadas, en especial la Academia de la Llingua Asturiana en su convocatoria anual de su Concurso de Traducción.

Dentro de las obras traducidas al asturiano en el período de los años 1994-1995 podemos observar que abarcan géneros tan diversos como son la poesía, el teatro o la narrativa. Analizaremos a continuación por separado la producción en las tres vertientes ya mencionadas, seleccionando varios ejemplos que considero significativos en cuanto a su traducción en *llingua asturiana*. Dentro del apartado de poesía, surgen en el mercado editorial traducciones al asturiano de obras de autores tan reconocidos hoy en día dentro del campo de la literatura inglesa como son los casos de William Shakespeare o T. S. Eliot. Comenzaré comentando la edición *Dellos Sonetos*, de William Shakespeare (Uviéu, Alvízoras Llibros, 1994) con versión asturiana y prólogo de Faustino Álvarez-Álvarez. Ante todo, hay que resaltar que ésta no es una traducción de la serie completa de los sonetos shakespearianos, sino todo lo contrario. Es el traductor de la obra el que lleva a cabo una selección, a su juicio significativa, de los sonetos con mayor peso dentro del conjunto general, basando sus criterios de selección en las notas de la edición del texto original inglés de John Dover Wilson (Cambridge, Cambridge University Press, 1966) según la siguiente serie[5]:

- Sonetos 1-17: *The Marriage Sonnets.*
- Soneto 18: *The Coming of Love.*
- Sonetos 76, 78, 79, 80, 82-86: *The Rival Poet.*
- Sonetos 87-94: *The Farewell Sonnets.*
- Sonetos 97, 98, 99, (104): *Sonnets in Absence.*
- Sonetos 100-126: no reciben nombre específico.
- Sonetos 127-154, divididos según Wilson en los siguientes temas.

5. P. 26 de *Dellos Sonetos*.

a) Sonetos 140, 139, 153, 154, 130, 127: *My Mistress' Eyes.*

b) Sonetos 144, 143, 135, 136, 131, 132, 133 y 134: *Poet, friend and Mistress.*

c) Sonetos 137, 141, 142, 149-152, 147, 148, 129 y 146: *Perjury of Eye and Heart.*

Entre las decisiones tomadas por el traductor en cuanto a la representación de las características formales del texto original, la que resulta más evidente es la del empleo del endecasílabo en lengua asturiana en un intento de reproducir el metro original inglés. Asimismo, respeta las divisiones formales del poema manteniendo el modelo shakespeariano de tres cuartetas y un pareado final; sin embargo, lo que no respeta de ningún modo el traductor es la rima (ABAB) de las tres cuartetas ni la rima (AA) del pareado que cierra cada soneto. Que el traductor de un texto poético no preserve los modelos de la rima del poema original puede ser hasta cierto punto comprensible y en muchos casos aceptable, y más aún en la, cuando menos, arriesgada empresa de traducir los sonetos de Shakespeare. Lo que no es de todo punto justificable son las abundantes pérdidas de contenido semántico que acarrea el trasvase del texto original al texto meta asturiano. Como ejemplo ilustrativo de esta última afirmación, efectuaré un breve estudio comparativo del conocido soneto 130 y su posterior versión en Asturiano:

My mistress' eyes are nothing like the sun, Coral is far more red, than her lips red, If snow be white, why then her breasts are dun: If hairs be wires, black wires grow on her head:	Nun ye'l sol el mirar de la mio fema, más encarnáu ye'l coral que los sos llabios; la nieve, blanco; prietos los sos pechos y el pelo de cobre, si alambre fuere.
I have seen roses damasked, red and white, But no such roses see I in her cheeks, And in some perfumes is there more delight, Than in the breath that from my mistress reeks.	Roses enceses vi blanques bordaes, pero nun son d'eses les sos mexelles; perfumes hai de muncho más valir, que'l fedor qu'arreciende'l so aliendu.
I love to hear her speak, yet well I know, That music hath a far more pleasing sound: I grant I never saw a goddess go, My mistress when she walks treads on the ground.	Préstame oyela por muncho que sepa que la música ye por más melosa; xuro nun saber cómo anda una diosa, pero ella entalla al andar el calcañu.
And yet by heaven I think my love as rare, As any she belied with false compare.	Albidro que'l mio amor ye así tan raru qu'a naide engañaría en comparanza

En primer lugar, encontramos que, en los versos tres y cuatro de la primera estrofa, el traductor no tiene en absoluto en cuenta las estructuras sintácticas del texto de partida lo que produce en el texto de llegada un

efecto totalmente diferente al que se pretendía en un principio. Especialmente, la traducción que hace de la palabra *wires* en el verso cuarto no se adecúa al significado que dicho término poseía en inglés moderno temprano. La definición que de esta palabra ofrece el *Oxford English Dictionary* en su entrada número 11 es la siguiente: "*Applied to hairs, or rays, as resembling shining wires*" donde también aparece como ejemplo el verso de este mismo soneto. Si confrontamos esta entrada con la número 1a, como se nos indica, encontraremos la aclaración pertinente sobre su material: "*of precious metal, specially gold, used chiefly in ornamentation*". Teniendo en cuenta el tópico renacentista que relacionaba el cabello de la amada con el dorado del oro, inferiremos que la traducción al asturiano "*y el pelo de cobre, si alambre fuere*" resulta cuando menos poco precisa.

Comentando sólo otro aspecto de este poema, la traducción en el verso 13 del término inglés *rare* como "raru" hace que perdamos la tremenda carga polisémica de la palabra inglesa, en especial en su acepción de "extraordinario" o "valioso". Destacable sería también que con esta pérdida en la polisemia del término se produce también la pérdida del contenido irónico que *rare* supone en inglés, especialmente en este soneto shakespearianio caracterizado por sus constatables contrastes irónicos.

Plausible es siempre el intento de traducción de un texto complicado como los William Shakespeare's *Sonnets* cuyas equivalencias en otra lengua diferente a la inglesa resultan poco menos que una misión imposible. En esta traducción al asturiano, debemos reconocer el enorme esfuerzo realizado por Faustino Álvarez-Álvarez al tratar de reproducir el mismo esquema métrico original en versos endecasílabos, pero quizá el empleo en asturiano del verso alejandrino hubiera permitido, bajo criterios puramente filológicos, que el contenido semántico del verso shakespeariano quedase plasmado en mayor medida. Quizá un mayor número de sílabas por verso nos hubiera permitido además un mínimo acercamiento al efecto de la rima original, aún a sabiendas de que otro elemento poético esencial en los *Sonnets* como es su esquema rítmico acentual quedaría sustancialmente alterado.

Incidiendo en el terreno poético, *La tierra ermo*, traducción al asturiano del poema *The Waste Land*, de T. S. Eliot (Uviéu, Trabe, 1994) ve la luz de la mano del poeta y traductor astur Alfonso Velázquez. Esta cuidada traducción respeta las cinco partes en las que se dividió finalmente el poema, traduciendo asimismo las notas aclaratorias al poema que el propio Eliot había incluido ya en la primera edición de 1922. El rasgo más elogiable de la traducción de A. Velázquez es la siempre difícil representación de los

distintos niveles de registro lingüístico en lengua asturiana, una lengua tradicionalmente asociada a una población de entornos rurales de registro coloquial, más acostumbrada a utilizar el castellano para expresarse en un registro más formal. Es innegable el mosaico de continuos cambios de registro que ofrece la fragmentaria obra eliotiana, aunque innegable resulte también que el asturiano se adecúe mucho más como lengua para los fragmentos que utilizan un verso más coloquial[6].

Por otra parte, puede decirse que el texto en asturiano mantiene los rasgos alienantes que caracterizan al texto original, especialmente en cuanto a la transferencia directa que realiza de las referencias intertextuales procedentes de otras lenguas aparte de la inglesa como son el alemán, el francés, el italiano, el sánscrito o el latín, exceptuando el verso final del poema que traduce como "*Xanti xanti xanti*", para mantener la equivalencia fónica con el original pero que le resta coherencia a la estrategia que emplea a lo largo de la obra. De todas formas, pocos aspectos resultan criticables en esta esmerada traducción al asturiano, de no ser por la incomprensible forma de reproducir los sonidos onomatopéyicos u otros elementos expresivos que aparecen en *The Waste Land* en lengua asturiana. Estableciendo una comparación entre los versos número 128, 203, 204, 277, 278, 290, 291, 306, 357 y 392 obtenemos los siguientes datos:

	The Waste Land	*La tierra ermo*
Verso 128	O O O O that Shakespeherian rag	Uei Uei Uei Uei esi son shakespeherian
Verso 203	Twit twit twit	Tui tui tui
Verso 204	Jug jug jug jug jug jug	Yag yag yag yag yag yag
Verso 277	Weialala leia	Weialala leia
Verso 278	Wallala leialala	Weialala leia
Verso 291	Weialala leia	Weialala leia
Verso 306	Wallala leialala	Weialala leia
Verso 357	Drip drop drip drop drop drop drop	dri dro dri dro dro dro dro
Verso 392	Co co rico co co rico	qui qui riquí qui qui riquí

Podemos, ante estos datos, decir que la traducción de los primeros cuatro elementos del verso inglés presentan en el texto asturiano una correspondencia cuya procedencia ignoramos ya que la voz "Uei" no aparece recogida por ningún lado en el apartado de Voces del *Diccionario de*

6. Un ejemplo ilustrativo de esto puede verse en los versos 140-172 de *La tierra ermo* que reflejan una conversación en un pub entre dos mujeres de baja extracción social.

los Bables de Asturias de Jesús Neira y Mª Rosario Piñeiro (Oviedo, IDEA, 1989), libro de referencia fundamental para este tipo de consultas. Además, podría añadirse que no se conoce palabra alguna en lengua asturiana que comience con el diptongo "uei-" con lo cual nuestra alienación como lectores es completa. Lo mismo sucede en los versos nº 203, 204 y 357 cuya correspondencia onomatopéyica en asturiano corre la misma suerte. Llamativa resulta también que la traducción asturiana mantenga la misma secuencia de los dos versos (277 y 291) en los cuatro versos (277, 278, 291, 306) que pueden verse en la tabla. Pertenece también a esta serie de factores inexplicables la alteración de número gramatical que sufre la traducción del verso nº308 en el que la palabra "burning" aparece en tres ocasiones y en el verso en asturiano encontramos la palabra "ardiendo" escrita en cuatro. No podemos ofrecer otra respuesta ante el estupor que nos producen estos datos que el atribuir dichas imperfecciones a un despiste del traductor o bien, en el caso de las onomatopeyas de considerarlo un intento que se acerque a la forma fónica de los versos originales como hemos mencionado ya en el comentario sobre el último verso que cierra el poema.

De todas maneras, estos no son sino factores menores que no empañan los logros de la traducción de A. Velázquez, más aún si tomamos en cuenta los resultados que ofrecen las diferentes traducciones de este poema a otras lenguas como el castellano. Es hecho sabido que la evaluación de las traducciones a diferentes lenguas de un mismo texto nunca puede regirse bajo los mismos parámetros lingüísticos y/o culturales, pero estableciendo un análisis meramente comparativo del resultado final de la traducción al asturiano con otras traducciones de *The Waste Land* al castellano -en especial la de Avantos Swan (1982)- podemos afirmar sin temor que el texto meta asturiano ofrece un conjunto de interpretaciones mucho más próximo al texto original que la citada traducción al castellano.

Pasando ya al género teatral, varias obras han sido traducidas al asturiano en estos últimos años. Este es el caso de un autor relativamente reciente como Joe Orton y su obra *What the butler saw*, traducida por Lluis Aique Iglesias como *Lo que vio'l mayordomu* (Uviéu, Academia de la Llingua, 1995). Pero las obras traducidas que mayor interés han despertado, probablemente por su dificultad, han sido las traducciones al asturiano de *Richard III* (*El rei Ricardo'l terceru*, Uviéu, Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies, 1994) y *Henry V* (*El rei Enrique'l quintu*, Uviéu, Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies, 1995), ambas firmadas por Milio

Rodríguez Cueto. Escogeremos para su comentario *El rei Ricardo'l terceru* por ser la pionera como traducción de las obras teatrales de William Shakespeare, conformando así el primer número de la colección Clásicos n'Asturiano impulsada desde la Conseyería d'Educación, Cultura, Deporte y Xuventú.

Es ésta una cuidada traducción, especialmente en cuanto al reflejo que deja del original en el texto asturiano; siendo ésta una edición bilíngüe, es una lástima que en el apartado en el que figura el texto origen de Shakespeare se encuentren abundantes errores tipográficos a lo largo de la obra. He aquí algunos ejemplos:

> Acto I, Escena 1: *We are not safe, Clarece, we are not safe.*
>
> Acto I, Escena 2: *Rest you, whiles I lament the king's corse.*
>
> Acto II, Escena 2: *With dull unwillingnes to repay a debt.*
>
> Acto III, Escena 1: *To tell us wether they will come or no!*
>
> Acto III, Escena 2: *I have this crown of mine cut from mu shoulders.*
>
> Acto III, Escena 4: *Upon my body with their hellisl charms.*
>
> Acto III, Escena 5: *And do not doubt, right noble prnces both.*
>
> Acto IV, Escena 2: *That Anne my wife is very grievou sick.*
>
> Acto IV, Escena 4: *Let them have a scope2 Though what they will impart.*
>
> Acto V, Escena 3: *Jhon Duke of Norfolk, Thomas Earl of Surrey.*

Otro aspecto en el que probablemente el traductor de esta obra no haya reparado es el de la introducción en la lengua asturiana del término "executor", que podemos considerar un calco semántico del inglés *executioner*. Quizá hubiese sido más apropiado el traducir al asturiano este término más bien como "verdugu" que como "executor", ya que éste último no tiene entre sus acepciones básicas el significado del término origen *executioner*; así pues, la palabra "executor" adopta un nuevo significado que no tenía en la lengua meta a la que traducimos. Asistimos de esta forma a

una posiblemente inconsciente contaminación del léxico asturiano con nuevos significados que no corresponden al uso habitual de la lengua por parte de su comunidad de hablantes. Una breve muestra de la aparición de estos calcos puede comprobarse, según los ejemplos ya citados, en los versos siguientes:

Acto I, Escena 2: *I will not be thy executioner.*
Nun voi a ser la executora.
Acto I, Escena 3: *But soft! Here comes my executioners.*
¡Pero a callar! Equí vienen los mios executores.

Pero no todo han de ser consideraciones negativas acerca de la traducción de Milio Rodríguez Cueto. Si hay algo en lo que realmente acierta, es en la forma de reproducir los diferentes matices que conforman el uso de las formas pronominales de la segunda persona del singular en el lenguaje de Shakespeare, esto es, las formas *thou/you* y sus derivados (thee, thy, thine, thyself/ ye, your, yourself, etc). Es sabido que la forma *you* se usaba como única forma para el plural, aunque en las formas en singular las diferencias entre *thou* y *you* dependían en gran parte del contexto en el que se utilizaran[7]. Normalmente, en tiempos de Shakespeare, el uso de *thou* tenía ciertas connotaciones de clase social, estos es, solía utilizarse en un contexto en el que el hablante se dirigía a alguien de clase inferior o de menor edad; sin embargo, sus interlocutores se veían obligados a responder a dicho tratamiento con la forma pronominal *you*, si no querían pecar de atrevimiento extremo en su discurso. Esta traducción resuelve con fortuna dicha diferenciación de registros al utilizar las formas "tú" y "vós" o, en su defecto, emplea las formas en segunda o tercera persona del singular "tas", "yes" como opuestas a "vais", recurso muy común en esta lengua y que produce un efecto similar al del la lengua origen.

Clarence: Where art thou, keeper? Give me a cup of wine.	Clarence: ¿Ónde tas, guardian? Dame un vasu vinu.
Second murderer: You shall have wine enough, my lord, anon.	Segundu asesín: Vais tener vinu abondo bien lluego, milord.
Clarence: In God's name, what art thou?	Clarence: Nel nome de Dios, ¿quién yes?
First murderer: A man, as you are.	Primer asesín: Un home, como vós.

Para concluir ya con el terreno teatral, únicamente destacar asimismo en esta edición la abundante información tanto histórica como literaria

7. Cf. Charles Barber *Early Modern English* (1976).

que el traductor nos ofrece mediante caudalosas notas al pie, las cuales son de gran ayuda para una mayor comprensión del contexto en el que la obra se hallaba originalmente inscrito. Pasando ya al campo de la narrativa, podemos afirmar que éste es junto a la poesía, aunque ésta última en menor medida, el género en el que mayor número de traducciones se han llevado a cabo en Asturias en los últimos años. Sólo es necesario una mínima ojeada a la cantidad de obras que componen la biliografía que acompaña a esta comunicación para considerar esta afirmación como un hecho objetivo, mención de aparte del elevado tanto por ciento que conforman las traducciones dedicadas al público infantil y juvenil como en el caso de las colecciones *Lleo lleo* y *Escolín*. Del creciente corpus que conforman las traducciones del género de la narrativa, he escogido para su comentario la obra del escritor escocés *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, traducida por Xuan Bello al asturiano con el título *El casu raru del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Uviéu, Trabe, 1995). Mis motivos para esta elección simplemente se han basado en la popularidad que esta obra posee para el público en general -causa por la cual decidí leer esta traducción por primera vez- aunque mayormente también en la inesperada sorpresa que pude experimentar cuando comparé el texto de Stevenson con su traducción al asturiano. Esta traducción es una de las escasas excepciones en la que el texto en asturiano no va acompañado de su "equivalente" en inglés, probablemente por razones comerciales o quizá porque la traducción de Xuan Bello, uno de los mejores poetas en lengua asturiana, no tenga otra intención aparte de la meramente divulgativa de la obra de Stevenson, algo siempre discutible pues en 1989 se había publicado ya en Asturias *La isla'l tesoru*[8], traducción de Milio Rodríguez Cueto de *Treasure Island*. La mención hecha al término "equivalente" o a la intención meramente divulgativa del texto se debe a las frecuentes inequivalencias que existen entre el texto origen y el texto meta, inequivalencias de difícil explicación en muchas ocasiones ya el texto asturiano recoge muchas veces frases o expresiones que no aparecen en parte alguna del texto en inglés. Como botón de muestra de la evidente descompensación entre estructuras sintácticas y semánticas de la traducción de Xuan Bello, podemos ver el siguiente ejemplo comparativo:

---

8. Ver Bibliografía.

Henry Jekyll's Full Statement of the Case (Penguin Books edition, 1979, p. 81)

I WAS born in the year 18-- to a large fortune, endowed besides with excellent parts, inclined by nature to industry, fond of the respect of the wise and good among my fellow-men, and thus, as might have been supposed, with every guarantee of an honourable and distinguished future.

Henry Jekyll Expón el Casu (Trabe, 1995, p.71)

Nací'l añu 18...; mios padres yeran ricos y yo, teniendo bones cualidaes, sentíame naturalmente inclináu al trabayu. D'ente tos los homes, los que más respetaba yeran los sabios y los virtuosos. Too me garantizaba un futuru honrosu y distinguíu.

Como podemos ver, no sólo no se respeta la puntuación o la distribución sintáctica del texto original (factores que podrían ser disculpables), sino que las altera sin criterio específico alguno. Otro defecto que se le puede achacar a esta traducción sería el de no saber reflejar dentro del contexto lingüístico asturiano el registro en el que aparece escrito el texto original, ya que el texto meta ofrece un registro mucho más coloquial que la obra de Stevenson, a diferencia de lo realizado por el traductor asturiano de *The Waste Land.* De todos estas consideraciones, y de otras de las que no hacemos mención, inferimos que el resultado del trabajo de Xuan Bello debería incluirse más bien dentro del terreno de la versión literaria, término más laxo y maleable que el término traducción que suscribe la portada de su libro. Como dato anecdótico, puede decirse que este mismo autor ha rectificado ciertamente en este aspecto ya que su última obra traducida *Tres aventures de Sherlock Holmes* (Uviéu, Trabe 1995) aparece encabezada por la frase "Versión asturiana de Xuan Bello".

Tras haber hecho este breve repaso a las traducciones vertidas en lengua asturiana en estos últimos dos años a través de los tres géneros tradicionales, llegamos a la modesta conclusión de que pueden considerarse una muestra significativa de la actividad editorial que se viene llevando a cabo en la ultimísima historia de la traducción en lengua asturiana. El abundante y creciente número de obras traducidas parece augurar un futuro cuando menos prometedor dentro de este campo de la actividad editorial en Asturias. Sin embargo, no podemos concluir esta comunicación sin reconocer que la preparación de algunos de los

traductores al asturiano de textos literarios ingleses no es todo lo deseable que debería ser. Si tenemos en cuenta el dato de que la gran mayoría de las editoriales únicamente publican textos de autores que hayan fallecido al menos hace setenta años para evitar el pago de derechos de autor, llegaremos a la conclusión de que la preparación de estos traductores debería centrar su preparación lingüística no únicamente desde una perspectiva sincrónica sino también prestando una cierta atención a los aspectos diacrónicos de la lengua de la que traducen. De esta forma evitarían un previsible tanto por ciento de los errores en los que incurren algunas de las traducciones que hemos visto aquí. Es comprensible que el entusiasmo inicial con el que acometen sus actividades traductoras vaya parejo a la progresiva recuperación de una lengua a la que le queda un camino, cuando menos, tan largo y trabajoso hacia el total reconocimiento como el que les resta al conjunto de sus traductores. Seamos, pues, benévolos con los pianistas. Lo hacen lo mejor que pueden y saben.

Bibliografía de últimas traducciones en lengua asturiana y otras obras de interés

Atxaga, Bernardo (1995), *Obabakoak*, Mieres del Camín: Editora del Norte.

Bach, Richard (1991), *Xuan Salvador Gaviota*, Uviéu: Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies.

Barrie, James M.(1992), *Peter Pan*, Xixón: Llibros del Pexe.

Burns, Robert (1990), *Antoloxía*, Uviéu: Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies.

Campos, Álvaro de (1989), *Estancu y otros poemes*, Uviéu: Ámbitu.

Carroll, Lewis (1989), *Alicia nel país de les maravíes*, Xixón: Llibros del Pexe.

Carroll, Lewis (1992), *L'otru llau del espeyu y lo qu'Alicia atopó allí*, Xixón: Llibros del Pexe.

Casares, Carlos (1993), *Xuguetes pa un tiempu prohibíu*, Uviéu: Trabe.

Christopher, John (1990), *Les montañes blanques*, Madrid: Alfaguara.

Doyle, Arthur Conan (1995), *Tres aventures de Sherlock Holmes*, Xixón: Llibros del Pexe.

Eliot, T. S.(1994), *La tierra ermo*, Uviéu: Trabe.

Handke, Peter (1993), *La muyer manzorda*, Uviéu: Trabe.

Llamazares, Julio (1993), *Lluna de llobos*, Mieres: Editora del Norte.

Llera Ramo, Francisco J. (1991), "Informe sobre'l consumu cultural de publicaciones en llingua asturiana", in *Actes de la II Xunta d'escritores y traductores asturianos. Lliteratura asturiana y consumu editorial*, Uviéu: Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies.

Llera Ramo, Francisco J. (1994), *Los asturianos y la lengua asturiana. Estudio sociolingüístico para Asturias. 1991*, Uviéu: Serviciu de Publicaciones de Principáu d'Asturies.

Méndez Ferrín, Xosé Lluis (1993), *Doce cuentos*, Uviéu: Trabe.

Moyano, Daniel (1993), *Un sudaca na Corte y otros relatos*, Xixón: Llibros del Pexe.

Neira, Jesús & Piñeiro, Mª Rosario (1989), *Diccionario de los bables de Asturias*, Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

Orton, Joe (1995), *Lo que vio'l mayordomu*, Uviéu: Academia de la Llingua.

Orwell, George (1995), *Cá los animales*, Uviéu: Academia de la Llingua.

Papini, Giovanni (1993), *El día non devueltu*, Xixón: Llibros del Pexe.

Pushkin, Aleksandr Sergeevich (1991), *Poesíes Llíriques*, Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.

Rivas, Manuel (1993), *Un millón de vaques*, Mieres del Camín: Editora del Norte.

Shakespeare, William (1994), *Dellos Sonetos*, Uviéu: Alvízoras Llibros.

Shakespeare, William (1994), *El rei Ricardo'l terceru*, Uviéu: Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies.

Shakespeare, William (1995), *El rei Enrique'l quintu*, Uviéu: Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies.

Stevenson, Robert Louis (1993), *La isla'l tesoru*, Xixón: Llibros del Pexe.

Stevenson, Robert Louis (1995), *El casu raru del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Uviéu: Trabe.

Toro Santos, Xesús de (1993), *Land Rover*, Mieres: Editora del Norte.

Ungaretti, Giuseppe (1993), *Ventidós poemes*, Uviéu: Ámbitu.

Verne, Jules (1992), *L'eternu Adán*, Uviéu: Academia de la Llingua.

Wells, H. G.(1993), *La máquina del tiempu*, Xixón: Llibros del Pexe.

Wilde, Oscar (1990), *La pantasma de Canterville. El crime de Lord Arthur Savile*, Xixón: Llibros del Pexe.

Livius, 11(1998) 73-88

¿Por qué no se estudia la ironía en los manuales de traducción? Propuestas para su inclusión

Mª Manuela Fernández Sánchez
Universidad de Granada

Parece inevitable que el investigador del fenómeno irónico comience su reflexión particular sobre el mismo haciendo referencia, no sin cierto malestar, a la diversidad de empleos corrientes del término ironía. Sin dejar de reconocer las posibles perspectivas desde las que se puede estudiar el conjunto de fenómenos que llamamos irónicos, hay que admitir que la aplicación indiscriminada del término a realidades muy diferentes añade nuevos problemas a la ya difícil tarea de definir y delimitar la compleja naturaleza del concepto.

Por otra parte, el interés crítico despertado por la ironía en el ámbito lingüístico y en la teoría literaria confirma la extraordinaria vigencia del fenómeno irónico en la investigación contemporánea, así como la prueba de que la reflexión sigue abierta en torno a un tema que desde su origen ha suscitado muchas confusiones. En efecto, desde el principio el fenómeno irónico se ha resistido al encasillamiento y a la clasificación presentando, en sus más acertadas formulaciones, una naturaleza dual, como actitud intelectual y modo de comportamiento, por un lado, y como recurso estilístico, por otro. Esta distinción no siempre se ha mantenido en la complicada evolución histórica del concepto, pero sí ha llegado hasta nuestros días. Y así se habla de la dimensión argumentativa y filosófica de la ironía. En el primer caso se agrupan una serie de significados

específicos[1] caracterizados por su función persuasiva en la argumentación, por su ambigüedad o por los fines devaluadores que persiguen. Suelen aparecer en unidades localizadas de dimensiones reducidas y corresponden a la concepción tradicional de la ironía como tropo; además, en la lengua hablada van acompañados de una serie de fenómenos prosódicos y mimo-gestuales que ayudan al oyente en el reconocimiento de la ironía verbal. En el segundo caso, la concepción filosófico-moral se relaciona con la ironía intelectual socrática y, a partir de ella, con las distintas manifestaciones de distanciamiento y relatividad que puede adoptar la actitud de reconocimiento de uno mismo y de la naturaleza de la condición humana; es el tipo de ironía que encuentra su razón de ser en la obra literaria, superando los límites de unos determinados recursos estilísticos para alcanzar de pleno la totalidad del texto.

Estas consideraciones generales pretenden ilustrar la complejidad del concepto y la amplitud del fenómeno irónico, así como justificar mi propia aportación al tema. De hecho, ha sido la investigación en torno a la ironía lingüística a lo largo de los últimos cinco años el punto de partida para ulteriores investigaciones en el campo de los Estudios de Traducción. Desde este punto de vista las reflexiones que siguen nacen de la voluntad, y de la necesidad, de describir y explicar el funcionamiento de las manifestaciones irónicas en cuanto modos de significar dentro del marco de análisis de los estudios teóricos sobre la traducción. No entramos, por lo tanto, en esta ocasión, en el ámbito didáctico, aunque sí expondremos nuestra opinión acerca de su tratamiento en una enseñanza de la traducción centrada en el estudiante tal como la desarrollan los especialistas de la nueva didáctica de la traducción. Y es que nos parece una labor necesaria puesto que no conocemos ninguna presentación general del problema en los trabajos teóricos sobre la traducción que defina el fenómeno irónico de manera completa y operativa, de modo que permita integrarlo en el marco teórico de los Estudios de Traducción. Este sería el primer paso para formular de manera general las dificultades que se plantean en la traducción del modo de discurso irónico. Ahora bien, esta presentación del problema tendrá que hacerse teniendo en cuenta el nivel de análisis en el que nos situamos, lo que determinará el trabajo de descripción y explicación, si se trata de un estudio teórico, o el carácter orientador y aplicado de uno didáctico. De otro modo corremos el riesgo de reproducir el estado de

1. En la entrada ironía de la Enciclopedia Universal Ilustrada (Madrid: Espasa-Calpe, 1926, p.1989) se recogen las variantes siguientes: antífrasis, asteísmo, carientismo, clenasmo, diasirmo, sarcasmo y mímesis.

confusión que rodea a la teoría de la traducción, como rama teórica de la disciplina con unos objetivos propios, y a la didáctica de la traducción, una de sus ramas aplicadas[2].

Nuestro trabajo se organiza de la siguiente manera. En primer lugar, intentaremos responder a la pregunta que da título al mismo sobre la ausencia de la ironía como objeto de estudio en los modernos manuales de traducción. A continuación, señalaremos el tipo de tratamiento del fenómeno irónico que nos parece más adecuado en el ámbito didáctico de la traducción. Finalmente, presentaremos una propuesta de inclusión del fenómeno irónico como problema real que merece ser estudiado por el investigador de la traducción dentro de un marco de análisis teórico-descriptivo en el que destacaremos las regularidades que puedan sistematizarse así como los posibles límites en la expresión de la equivalencia.

¿Por qué no se estudia la ironía en los manuales de traducción?

La pregunta así formulada obedece a la intención de destacar el hecho de que se prescinda, frecuentemente, de la ironía en cuanto problema del traductor en las obras de carácter formativo, con aspiraciones a convertirse en manuales de referencia, para los interesados en el fenómeno traductor como son los llamados *Manual de Traducción*, *Traductología*, *A Textbook of Translation*, *A Coursebook on Translation*, *The Translator's Handbook...*, *Guide...*, *Manuel de version...*, etc.

Somos conscientes de la heterogeneidad de los trabajos que componen estas obras de referencia[3]; si prestamos atención únicamente a aquellos escritos en los últimos diez o quince años es posible encontrar junto a manuales cuyo objetivo es la organización de un contenido pedagógico como instrumento de formación al servicio de futuros traductores, de docentes y de profesionales de la traducción [Newmark (1981), Lefevere (1992), Peña y Hernández Guerrero (1994), Tricás Preckler (1995)], otros basados en una concepción literalista de la traducción en forma de selecciones de textos dirigidos a estudiantes de distintas licenciaturas en las

2. Estado de confusión señalado por los más competentes especialistas. Recientemente por A. Hurtado (1995).

3. En este sentido puede consultarse J. Delisle (1992).

que el conocimiento de lenguas extranjeras juega un papel importante [Rajaud y Brunetti (1992)]. Los manuales del primer tipo, los que se presentan con la finalidad de ser útiles al traductor, suelen estudiar, con mayor o menor detenimiento, los problemas "tradicionales" del hecho traductor como metáforas, nombres propios, juegos de palabras, etc. De hecho, es en este tipo de manuales donde suele aparecer alguna referencia a la ironía, aunque de manera poco sistemática [Newmark (1981), Lefevere (1992)].

En los manuales de carácter teórico, la ironía no ha despertado mucho interés salvo algunas excepciones. Aun así, en estos casos, el estudio de la ironía aparece restringido a la dimensión intertextual [Hatim y Mason (1990)], a un marco teórico en concreto [Gutt (1991)], o de manera abstracta, al servicio de una teoría muy personal de la traducción [Robinson (1991)].

Si la situación deja mucho que desear en el ámbito teórico respecto al tratamiento confuso que reciben los aspectos teóricos, metodológicos y didácticos del hecho traductor, en el ámbito didáctico, donde casi todo está por hacer, apenas se ha esbozado el problema. Desde nuestro punto de vista, es en el marco de la nueva didáctica de la traducción [Delisle (1993), A. Hurtado (1995)] donde determinados aspectos del funcionamiento de la ironía deben ser tratados como la combinación lingüística entre lenguas pertenecientes al área de cultura occidental o a otras áreas; las convenciones sociales relacionadas con el uso de la cortesía lingüística; la existencia o no de distintos marcadores de ironía según las lenguas, etc.

Sólo en un marco didáctico en el que la enseñanza se centre en las necesidades y características de los estudiantes, según la combinación lingüística de los mismos y las exigencias del mercado de trabajo, se podrán elaborar estrategias pedagógicas relacionadas con los problemas de traducción del modo de discurso irónico.

Propuesta de inclusión

Desde el punto de vista del teórico de la traducción, el interés que tiene una descripción global del fenómeno irónico es considerable. Si como es sabido el polimorfismo del mismo, así como sus relaciones con otras

modalidades como la sátira y la parodia, dificultan la comprensión del fenómeno y el reconocimiento de sus distintas actualizaciones, una descripción de este tipo le permitirá delimitar la naturaleza del objeto que estudia y la identificación de un denominador común del modo de discurso irónico.

Para llegar a esta fase no le servirán de mucho las definiciones tradicionales, puesto que el fenómeno irónico no se limita a un recurso retórico, sino que es un modo de discurso específico con capacidad de manifestarse en sofisticadas estructuras literarias y filosóficas. En este sentido, será preferible incorporar los resultados de las modernas investigaciones sobre el tema que apuntan al conjunto de condiciones necesarias que toda manifestación irónica ha de reunir para ser calificada como tal. Ésta será nuestra primera tarea antes de proponer una clasificación de las ironías de acuerdo con un denominador común.

Condiciones que toda ironía debe satisfacer.

Según Ballart (1994:31), autor de uno de los trabajos más completos e interesantes sobre la modalidad irónica que conocemos, toda ironía reúne las siguientes características:

(1) un dominio o campo de observación

(2) un contraste de valores argumentativos

(3) un determinado grado de disimulación

(4) una estructura comunicativa específica

(5) una coloración afectiva

(6) una significación estética

Así pues, el reconocimiento y caracterización de la ironía se encuentra en la respuesta que demos a estas preguntas:

1. Localización especial y extensión de la ironía:

1.a. ¿De dónde procede la ironía? ¿Es el resultado de un uso irónico del lenguaje (ironía instrumental) o es el resultado de un

conjunto de hechos, acciones o situaciones de significado disonante (ironía observable)?

1.b. Ámbito de aparición: nivel prosódico en la lengua hablada; parte aseverada de la proposición; presuposiciones e inferencias del discurso.

2. Contraste de valores argumentativos: ¿A qué nivel se sitúa el contraste? ¿En el propio texto, entre el texto y su contexto, entre el texto y otros textos?

3. Grados de simulación y medios a los que recurre el ironista para encubrir su actuación:

3.a. Desde la burla fina y disimulada hasta la abierta y ofensiva, conocida como sarcasmo.

3.b. Procedimientos retóricos, estrategias literarias, recursos dramáticos.

4. Estructura comunicativa: ¿Cuál es la relación entre los diferentes elementos de la situación comunicativa: entre A1, el locutor que tiene un discurso irónico destinado al receptor, A2, para burlarse de un tercero A3, la víctima? Estos tres actantes pueden coincidir total o parcialmente: autoironía (A1=A3), la víctima es el receptor (A2=A3), el interés recae en la percepción del contraste (ironía de situación).

5. ¿Qué sentimientos moviliza en el receptor? Juego intelectual en la ironía sutil y volteriana; piedad en la burla tierna cervantina; complicidad afectiva al reforzar la cohesión del grupo ante una amenaza exterior o una actitud no compartida; sentimiento trágico; compromiso en la ironía militante o sátira.

6. Significación de la ironía: valoración e interpretación de la ironía en relación con el conjunto de la situación comunicativa o en la interpretación global del texto.

Clasificación de las ironías según el contraste entre valores argumentativos.

El rasgo de contraste entre valores argumentativos nos permitirá explicar las características de cada manifestación irónica según el tipo de conflicto que desencadene.

Distinguimos tres grandes grupos:

I. Ironías que no superan los límites del texto o de la situación comunicativa compartida físicamente por los interlocutores.

II. Ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo.

III. Ironías de contraste entre el texto y otros textos, entre el discurso y otros discursos.

Consideraciones generales sobre la traducción de la ironía.

I. Ironías que no superan los límites del texto o de la situación comunicativa:

En este grupo hacemos las siguiente subdivisiones:

I.a. Ironías de contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido.

I.b. Ironías de contraste en la forma de la expresión.

I.c. Ironías de contraste en la forma del contenido.

I.a Ironías de contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido.

El conflicto se encuentra entre lo que se dice y lo que, por convención, sentido común o razonamiento lógico, sería adecuado decir. Son las ironías más cotidianas y presentan una gran variedad de formas entre las que destacamos aquellas que reflejan una actitud irónica ante un estado de cosas o ante una tercera persona, no presente en la situación comunicativa; se caracterizan por la falta de adecuación con la realidad que describen, aumentan o reducen el grado en el que las cosas son de una cierta manera, suelen incluir términos axiológicos positivamente marcados, hipérboles o litotes. Son ironías que se interpretan fundamentalmente gracias a los conocimientos que comparten los interlocutores con respecto al contexto extralingüístico. Forman parte de este grupo la mayoría de las ironías conversacionales lexicalizadas: ¡Es genial! ¡Me encanta!, y las denominaciones por antífrasis: ¡Es una lumbrera! ¡Es una perla! ¡Es cosa fina!

Son ironías que no suelen presentar problemas difíciles de traducción. Según el alcance de la visión errónea de la realidad que puede ir desde una simple antífrasis hasta impregnar el conjunto del texto, la preocupación mayor del traductor será mantener la coloración afectiva en el enjuiciamiento de la realidad que suele caracterizarlas.

Ejemplo 1

Las universidades son para el verano (EL PAÍS, julio 1989)

No cesa en la canícula el ansia de aprender de nuestro pueblo; nueve meses al año no son suficientes para saciar el ansia de cultura y de conocimiento de los españoles que, conscientes del reto europeo, se esmeran en su preparación física e intelectual para competir en igualdad de condiciones con sus hermanos continentales e insulares.

En otros casos, dentro del mismo grupo, el emisor (hablante, narrador o yo poético) finge ignorancia, necedad o distorsiona la argumentación poniendo en evidencia la naturaleza defensiva de la ironía. Consideremos el siguiente ejemplo:

Ejemplo 2

El laberinto griego (M. Vázquez Montalbán, Planeta, Barcelona, 1991, p. 99)

Salieron del laberinto a la calle donde insistía el protagonismo de los gatos y las ratas. La modelo abrió la puerta del almacén vecino a Skala y se adentraron en un ámbito que parecía haber sido depósito de material de la construcción. Se acercó a la tapia lateral izquierda y señaló el escalonamiento de restos de baldosas.

- Subiendo por aquí llegáis al borde del muro y es fácil saltar al otro lado, porque también allí hay restos abandonados.

Tal vez al señor le cueste más. Señalaba a Carvalho y la ironía llegó tarde para desagriar la respuesta del detective.

- *Aún no me ceden el asiento en los autobuses.*

- No quería molestarle.

En casos como éste en el que la reconstrucción irónica se basa en suposiciones o comportamientos de naturaleza cultural, no formulados explícitamente, por ser compartidos por los hablantes de una misma

comunidad lingüística, el traductor puede encontrar serios problemas de traducción si la distancia cultural entre los dos sistemas implicados es importante. Es sabido que en estas situaciones el traductor, tras evaluar lo que hay de conocido o familiar para los lectores meta, tendrá que valorar la aportación de la ironía al texto (mecanismo conversacional que contribuye a la caracterización del personaje) para conseguir un razonable equilibrio entre la información que hace explícita y el mantenimiento de ciertas expectativas que aseguren el interés del lector.

Por último, dentro de este primer grupo hay que señalar los casos en los que el emisor presenta un personaje que adopta el papel de *alazón* desacreditándose a sí mismo. Los ejemplos de narradores no fidedignos son una buena ilustración para el desarrollo de este tipo de ironías. Véase el narrador-protagonista de *O mandarim* de Eça de Queirós, cuyas opiniones y juicios nos hacen dudar desde el primer momento:

Ejemplo 3

O mandarim (Eça de Queirós, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992, p. 83)

Sou um positivo. Só aspirava ao racional, ao tangível, ao que já fora alcançado por outros no meu bairro, ao que é acessível ao bacharel. E ia-me resignando, como quem a uma *table d'hôte* mastiga a bucha de pão seco à espera que lhe chegue o prato rico da *Charlotte russe*. As felicidades haviam de vir: e para as apressar eu fazia tudo o que devia como português e como constitucional: - pedi-as todas as noites a Nossa Senhora das Dores, e comprava décimos da lotaria.

Por lo que respecta a la transferencia, la equivalencia del tono textual suele ser su principal característica.

I.b. Ironías de contraste en la forma de la expresión:

Son ironías que descansan en un conflicto estilístico entre dos o más registros disonantes entre sí; suelen localizarse en contextos restringidos. En este caso, las dificultades de la transferencia se centran en la existencia, o no, de un contexto social equiparable en los dos sistemas.

Ejemplo 4

La fée carabine (D. Pennac, Gallimard, París, 1987, p. 189-190)

- Vous vous appelez Édith Ponthard-Delmaire, vous avez 27 ans, vous avez été arrêtée il y a cinq ans pour usage et trafic de stupéfiants. Exact?

Édith écoutait ce jeune inspecteur frisé lui parler d'une voix aussi chaude que le vieux pull dans lequel il semblait être né. Oui elle s'appelait bien Édith Ponthard-Delmaire, fille en rupture de l'architecte Ponthard Delmaire et de la grande Laurence Ponthard Delmaire dont le corps avait été Chanel, en son temps, puis Courrèges, mais jamais un corps de maman, quoique mère. Oui c'était vrai, Édith s' était fait arrêter fourguant de la drogue non pas à la porte d'un CET de banlieu, mais à celle du lycée Henri IV, parce qu'il n'y avait aucune raison, selon elle, pour que les fils de riches jouissent moins que les fils de pauvres.

Édith eut un sourire éclatant à l'adresse du jeune inspecteur, ce fameux sourire de gamine qui ferait d'elle, un jour, une vieille dame délicieusement indigne.

- C'est exact, mais c'est de l'histoire ancienne.

Pastor lui rendit le sourire, dans une version rêveuse.

- Vous avez fait quelques semaines de prison, puis six mois de désintoxication dans une clinique de Lausanne.

Oui, le gros Ponthard Delmaire étant ce qu'il était, sa respectabilité ne supportant pas d'accros il avait réussi à faire sortir sa fille de taule pour l'envoyer dans une clinique suisse d'une grande discrétion.

- En effet, une clinique blanche comme l'heroïne la plus pure.

La précision d'Édith fit rire l'inspecteur. Un vrai rire spontané, très enfant. L'inspecteur trouvait cette brune aux yeux si clairs d'une beauté vraiment vivante. L'inspecteur croisa des mains étonnamment délicates sur son vieux pantalon de velours. Il demanda:

- Puis-je vous parler de vous, mademoiselle?

- Faites, dit la jeune fille, faites, c' est mon sujet favori.

Otro problema que puede plantear la transferencia de algunas ironías de este grupo reside, más que en la equivalencia de una determinada variante

social, en el mantenimiento del contraste entre un tono trivial y otro más abstracto o en la transición, a veces sutil, de un tono a otro.

Ejemplo 5

Balada de Caín (Manuel Vicent, Destino, Barcelona, 1986)

Recuerdo la primera vez que oí pronunciar el nombre de Nueva York. Fue en una playa de sal, a orillas del Mar Muerto. Caían bombas. Un soldado me dijo:

- ¿Sabes, muchacho? Allá por donde se pone el sol existe un reino que desbordaría tu imaginación si habitaras en él.

- ¿Me hablas de un nuevo paraíso?

- Sí.

- He visto ya demasiados paraísos en la tierra - le contesté -. En realidad soy un especialista en este tipo de jardinería.

- Allí no existen jardines. Todas las flores son de sangre y las rosas se abren bajo tierra y exhalan un perfume negro a través de las alcantarillas.

- ¿Y también se cultiva el amor en aquel paraje?

- En Nueva York, el amor se consume en la punta de todos los cigarrillos.

- Has dicho Nueva York.

- Sí.

- Es el sonido más hermoso que he oído en mucho tiempo. ¿Qué se puede hacer allí?

- Vestirse de pavo real, introducir el alma en un helado de fresa, asesinar a un semejante por disciplina o placer, crear música, morder las pantorrillas a una princesa, ponerse unas zapatillas y correr por el culo de saco de la historia, tomar vitaminas, contemplar el desfile de mutantes por la Quinta Avenida, inventar cada día un nuevo deseo de vivir, olvidarse del cielo, investigar en cualquier clase de soledad.

- Podría ser fascinante. ¿Debo pagar algo para viajar hasta ese reino?

- Sólo hay que rellenar un breve formulario con tus aspiraciones. Cuanto más inasequibles sean éstas con mayor rapidez te darán el visado.

- Me llamo Caín.

- No bromees, muchacho - exclamó el soldado - ¿eres Caín, el auténtico?

- Así es. ¿Te parece extraordinario?

- Siempre es agradable tropezarse con un famoso. Si es verdad que eres Caín, entonces, amigo, Nueva York es tu sitio. En esa ciudad se venera mucho a los héroes.

I.c. Contraste en la forma del contenido:

Son ironías que ponen de manifiesto la contradicción entre dos acciones o acontecimientos de signo muy diferente. La ironía dramática y la de acontecimientos son las características de este grupo. La primera se relaciona con el conocimiento limitado o erróneo de un personaje frente a la visión, más amplia, del observador irónico, en este caso, el lector o el espectador. Los ejemplos de personajes con una mirada ingenua sobre la realidad llenan las páginas de la literatura contemporánea. Las estrategias narrativas son numerosas por lo que habría que considerar cada caso en particular.

La ironía de acontecimientos se refiere al desenlace imprevisto de algún suceso o situación frente a las expectativas creadas. La ironía descansa en la relación entre el estado de cosas que se da en la realidad y lo que el hablante cree que debería suceder o darse en la misma. No pensamos que existan problemas generales en la transferencia de este tipo de ironías.

Ejemplo 6

Grandeza (El PAÍS, 25-8-89)

Toda la belleza que el hombre es capaz de imaginar puede circunscribirse a seis marcas sobre otros tantos números, del 1 al 49, ambos inclusive. De esta suerte, las ensoñaciones más inaccesibles están unidas al prosaico ejercicio de estilo de rellenar un boleto antes de los jueves. Dicho de otra manera, la grandeza del ser humano depende de la miseria del azar.

II. Ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo:

Son características de este grupo las llamadas ironías *románticas*, en las que la proyección del autor en el texto rompe las convenciones de la

verosimilitud literaria. Entre las técnicas narrativas mediante las que se interrumpe el curso de la acción para introducir comentarios dirigidos al lector o para reflexionar sobre el destino de los personajes, merece atención especial, por lo que respecta a la transferencia, la relación entre el autor y el lector que puede situarse en una escala de mayor a menor formalidad (tenor), con repercusiones evidentes en el texto y susceptibles de modificación para los nuevos lectores: selección de pronombres, elementos léxicos, sustitución de referente como medida de cohesión, estrategia discursiva, etc.

III. Ironías de contraste entre el texto y otros textos, entre el discurso y otros discursos:

Son características de este último grupo las ironías de cita y las ironías de técnica paródica. Constituyen el tipo de ironías que hacen aún más evidente el complejo trabajo de interpretación que la comunicación irónica exige del interlocutor.

Veamos cada caso por separado. Tal como sostuvimos en un trabajo anterior (Fernández Sánchez 1993:252 y ss.), la ironía de cita es una forma particular de la connotación autonímica, es un procedimiento discursivo que funciona por connotación. Cuando un hablante hace uso de la palabra y las palabras que emplea son señaladas o reconocidas como las palabras de otro, esta mención connotada remite a un acto de enunciación anterior donde estas palabras han podido ser utilizadas. Hablar con las palabras de otro está estrechamente relacionado con un "yo no hablo así", "no son mis palabras"; de ahí, el empleo tan frecuente de la ironía de cita que le permite al hablante decir y no decir, adherirse y distanciarse del enunciado. La ironía nace precisamente de este movimiento de cohesión y distancia del hablante respecto de su enunciado. Por lo que se refiere a la señalización de este tipo de ironías, dado que las marcas de mención no deben ser demasiado explícitas para que se mantenga el efecto irónico, la ironía de cita se presenta normalmente en la lengua hablada sin comentario o glosa metalingüística que así la identifique, aunque la entonación es reveladora de la actitud de distanciamiento del hablante; en la lengua escrita, las comillas son las marcas más frecuentes de este tipo de ironía. En cualquier caso, la mención que acompaña el uso que se hace de las palabras, se reconoce e interpreta gracias al conjunto de conocimientos comunes que comparten los interlocutores. Y es aquí donde pueden existir problemas reales en la transferencia, ya que el receptor meta no siempre comparte esta información que permite la referencia intertextual. De nuevo, será la mayor o

menor distancia cultural entre los dos sistemas implicados, así como la valoración de la ironía de cita en relación con el texto y su dimensión semiótica, es decir, dentro de un sistema significativo que se relacione con otros sistemas significativos, lo que determinará la decisión del traductor. En palabras de Hatim y Mason (1990:137), quienes han estudiado el tema con detenimiento y lucidez: "no intertextual reference can be transfered into another language on the strength of its informational purport alone. In fact, intentionality normally outranks information content as it is the basis of the general semiotic description of a given reference".

Ahora bien, pese a la claridad y fundamento de estas consideraciones teóricas, las dificultades de transferencia de las referencias intertextuales pueden llegar a ser bastante importantes de acuerdo con el grado de sofisticación de la cita. Veamos sólo un ejemplo en el que la ironía descansa en la manera de decir que integra al hablante en la comunidad lingüística, es decir la que se caracteriza por el uso de proverbios y lugares comunes conocidos por los miembros de una comunidad lingüística. En el texto que presentamos el lector portugués identifica la ironía gracias al conocimiento de la enunciación popular 'comer queijo' (tener mala memoria) y al hecho de que haya sido utilizada en un contexto que el hablante irónico considera apropiado a las circunstancias. En una posible traducción habría que considerar la contribución de la cita proverbial a la coherencia del texto que permite la amplificación de la cita tras la ironía propiamente dicha.

Ejemplo 7

O Hóspede de Job (J. Cardoso Pires, apud. Mendes Silva, Português Contemporâneo. Antologia e Compêndio Didáctico, ICALP, Lisboa, 1982, p. 32.)

- Ora, muito bem, mocinha. - O sargento alinhou meia dúzia de fotografias sobre o tampo da secretária.- Conheces algum destes fulanos?

O gordo de boina à espanhola veio colocar-se junto de Leandro, estudando a rapariga, enquanto ela passava, um por um os retratos. Deitado para trás na cadeira, o sargento desfrutava o espectáculo. No fim de tudo sorriu:

- Não conheces ninguém, não é assim?

- Não senhor.

- Pois é. Tens fraca memória, coitadinha. - O sargento virou-se para o gordo: - *Come muito queijo*, compreende o senhor? E é pena. Uma mocinha

como ela até parece mal ser tão esquecida. Lá em casa não te dão ovos, menina?

Por lo que respecta a las ironías que recurren a la modalidad paródica el valor de contraste se consigue porque: "al poner subrepticiamente en contacto la obra con otro texto cuya identidad el lector debe inferir en la anécdota, tono o estilo de aquello que lee, plantea un deliberado conflicto entre ambas escrituras, casi siempre con una resolución cómica -y un instrumento de sentido- a favor del texto parodiante" (Ballart 1994:353).

Las ironías de técnica paródica se basan en el contraste, con mayor o menor deformación, entre el modelo y la parodia. Esto quiere decir que el lector debe tener los conocimientos artísticos o literarios suficientes como para reconocer el texto parodiado y valorar así el contraste provocado. Si como es bien sabido, en el interior de un único sistema esta condición no siempre se cumple, no sería lógico atribuirle este conjunto de conocimientos a los lectores meta. De ahí que en muchas ocasiones, en las que no se comparte la tradición literaria o artística de los dos sistemas implicados, el problema de la transferencia sea muy difícil de superar.

La parodia es una modalidad discursiva y literaria que se caracteriza por su intención intertextual; las ironías de técnica paródica llevan a la dimensión intertextual el contraste entre dos estilos artísticos, o dos convenciones literarias, ridiculizando así alguno de los componentes de una obra o de un género literarios, o también pueden reflejar en ese nivel intertextual, la imitación deformadora de dos tonos, dos registros no necesariamente literarios. En cualquier caso se trata de una modalidad compleja que activa una serie de conocimientos, no sólo literarios, que superan los límites textuales. Por eso la resolución de los problemas de traducción que plantea la parodia no depende exclusivamente del traductor: "The successful translation of parody is, however, largely out of the translator's hands." (Lefevere 1992:44).

Concluimos así estas consideraciones generales, de carácter indicativo, que nos han permitido acercarnos, esperamos que con más rigor y, sin duda, de manera más ordenada, a las dificultades de traducción del modo del discurso irónico. A partir de lo expuesto hasta aquí creemos que es posible llegar a conclusiones más firmes en la investigación teórica, siempre que contemos con estudios descriptivos que nos faciliten datos sobre los diferentes campos de actuación de la ironía: el funcionamiento de la ironía en los distintos géneros literarios y su incidencia en el proceso de transferencia, por ejemplo. Asimismo la caracterización de la ironía como

modo de discurso que puede marcar, o impregnar en su totalidad, un texto o un discurso; y la clasificación de las ironías en torno al rasgo de contraste argumentativo deja libre el camino para su posterior aplicación al ámbito didáctico.

Bibliografía

Ballart, P. (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno,* Barcelona: Quaderns Crema.

Delisle, J. (1992), "Les manuels de traduction: essai de classification", *TTR*, 5, 1, pp. 17-47.

Delisle, J. (1993), *La traduction raisonnée,* Ottawa: Les Presses de l' Université d'Ottawa.

Fernández Sánchez, Mª M. (1993), *De la ironía en la conversación. El principio de pertinencia aplicado al análisis de un corpus en francés,* Granada: Universidad de Granada.

Gutt, E. A. (1991), *Translation and Relevance: Cognition and Context,* Oxford: Basil Blackwell.

Hatim, B. y Mason, I. (1990), *Discourse and the Translator,* Londres-Nueva York: Longman.

Hurtado Albir, A. (1995), "La didáctica de la traducción", en Édith Le Bel (Ed.), *Le masque et la plume. Traducir: reflexiones, experiencias y prácticas,* Sevilla: Universidad de Sevilla.

Lefevere, A. (1992), *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context,* Nueva York: The Modern Language Association of America.

Newmark, P. (1988), *A Textbook of Translation,* Nueva York-Londres: Prentice Hall.

Peña, S. y Hernández Guerrero, Mª J. (1994), *Traductología,* Málaga: Universidad de Málaga.

Rajaud, V. y Brunetti, M. (1992), *Traducir. Initiation à la pratique de la traduction,* París: Dunod.

Robinson, D. (1991), *The Translator's Turn,* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Tricás Preckler, M. (1995), *Manual de traducción,* Barcelona: Gedisa.

Livius, 11 (1998) 89-97

Las traducciones de la colección *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero* (1866-1869)*

Antonio Marco García
Universidad Pompeu Fabra

En la Historia de las Literaturas, el fenómeno de la traducción ha facilitado el conocimiento de determinadas obras, que reflejaban el gusto estético de una época, en otro tiempo; y, también, ha permitido el enriquecimiento de una cultura con la recepción de creaciones escritas originalmente en otra lengua. Las traducciones han actuado, como afirma Claudio Guillén, "como una forma de comunicación ternaria que abraza segmentos diferentes en el tiempo y en el espacio"[1].

La presencia de la literatura europea en España ha sido constante a lo largo del tiempo; aquí se han traducido gran número de obras extranjeras, y han sido publicadas tanto en volúmenes impresos, como en versiones líricas, y en las representaciones escénicas. Estos son los caminos más convencionales en la difusión de obras literarias[2]. También

---

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación PB 94-1034, financiado por la DGICYT del Ministerio de Educación y Ciencia, cuyo investigador principal es el Dr. Francisco Lafarga.

1. Claudio Guillén (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura comparada*, Barcelona: Crítica; p.345.

2. Jean-François Botrel (1988), *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914)*, Madrid: Casa de Velázquez. Y del mismo autor (1993), *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

las revistas culturales y las colecciones monográficas han facilitado el conocimiento de muchos autores europeos en la vida cultural española. La literatura europea, y en concreto el género teatral[3], ha sido valorada, en su recepción, como un caudal que enriquecía la propia cultura.

Una época favorable fue el último tercio del siglo XIX, cuando en España, la burguesía se convertía en una clase social con un gran poder adquisitivo que, en su afán de prosperidad, otorgaba un papel importante a la cultura; mientras, se vivía una época de crisis, de cambios políticos y sociales: el fin del reinado de Isabel II, la revolución burguesa de 1868, y la Constitución de 1869 con la regencia del general Serrano. Para cumplir las necesidades literarias de este público, en la sociedad española había despuntado la labor de diversas empresas culturales que publicaban periódicos, revistas, y colecciones que reflejaban, formal y estéticamente, la cultura europea. Imprentas y editoriales de Madrid (Victoriano Suárez, Perlado, Páez y Cía., Daniel Jorro, Rodríguez Serra, Rivadeneyra, Fernando Fe, o Hernando), de Valencia (Mariano Cabrerizo, Sampere), y de Barcelona (Montaner y Simón, Salvador Manero, Bergnes de las Casas, Juan Gili, o Espasa) innovaban las técnicas de composición, tipografía y comercio del libro, como en el resto de Europa. Hipólito Escolar afirma que:

> El libro sufrió a lo largo del siglo XIX una gran transformación paralela a los cambios sociales, como sucedió en el resto de Europa, y fue dejando de ser un instrumento al servicio de las clases superiores para buscar la satisfacción de las necesidades de sectores más amplios e incluso de personas humildes, con escasos recursos económicos y pobre formación intelectual.
>
> [...]
>
> El libro español incorporó las grandes novedades traídas por el industrialismo y la mecanización que, al abaratar los costes, facilitaron su adquisición a grupos sociales más amplios"[4].

---

3. Francisco Lafarga (1986-1987), "Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español", *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 5, p.219-230. Y María José Conde Guerri (1989), "La traducción en las colecciones dramáticas (1910-1936)", en *Fidus interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción* (Julio-César Santoyo, ed.), León: Universidad de León, vol. II, p.315-320.

4. Hipólito Escolar (1993), *Historia universal del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez; p.579 y 580.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, las editoriales de Barcelona disputaron a las de Madrid el liderazgo en las actividades de este sector. Les apoyaba la burguesía catalana, que demostraba tener una gran efervescencia económica y un claro espíritu europeísta; realidades a las que se unía un renovado interés por la cultura, como lo testimonia H. Escolar:

> A finales del siglo la producción de Barcelona se aproximó a la de Madrid, quizá porque la burguesía catalana, que había mejorado su situación económica, se despertó gran interés por las cuestiones culturales. Los empresarios de artes gráficas se preocuparon de importar las nuevas técnicas y produjeron libros muy bellos porque, además, acogieron las nuevas tendencias artísticas"[5].

En Barcelona, entre los años 1866 y 1869, la editorial de Salvador Manero publica una colección dramática con el título de: *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*[6]. Era una nueva aportación en el campo literario español, como la *Biblioteca selecta, portátil y económica* (43 volúmenes), *La novela contemporánea ilustrada*, *Teatro Nuevo Español* (6 volúmenes)[7], *Biblioteca clásica española* (37 volúmenes), o la *Biblioteca de Autores Españoles* editada por Rivadeneyra.

En tres años se publicaron los ocho volúmenes que formaban la colección de *Teatro selecto*, con una edición de calidad, en 4º mayor, encuadernados en tela, según el estilo de este tiempo y el gusto de la nueva clase social. Se trataba de una recopilación de originales y traducciones españolas, obras significativas de grandes dramaturgos españoles y extranjeros. De nuevo, el teatro español, francés, inglés, alemán, italiano y eslavo, recuperaban su valor en la España romántica de la segunda mitad del siglo XIX.

---

5. *Ibídem*, p.587.

6. La referencia completa es: *Teatro selecto antiguo y moderno nacional y extranjero/ coleccionado e ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas, y biografías de los principales autores [...] Edición correcta, exornada con retratos y viñetas alusivas al teatro*, Barcelona: Establecimiento Tipográfico Editorial de Salvador Manero, Rambla de Sta. Mónica, 2.-Ronda, 146. 1866-69. Los tomos I, II, III, IV y VIII fueron a cargo de Francisco José Orellana; del V, VI y VII se encargó Cayetano Vidal y Valenciano.

7. Francisco Lafarga (1989), "Sobre el Teatro Nuevo Español (1800-1801): ¿español?" en *Fidus interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción* (Julio-César Santoyo, ed.), León: Universidad de León, vol. II, p.23-32. Y del mismo autor (1993), "Una colección dramática entre dos siglos: el *Teatro Nuevo Español* (1800-1801)", en *EntreSiglos* 2 (Ermanno Caldera y Ronaldo Froldi ed.), Roma: Bulzoni, p.183-194.

El título de la colección explicitaba el criterio en la valoración de estas obras, con los términos *antiguo*, *moderno*, *nacional*, y *extranjero*. Se optó por dos oposiciones: *antiguo* versus *moderno*, en la que se actualizaba la polémica francesa "sobre los antiguos y los modernos", recuperada por Manuel Milá y Fontanals en su estudio "Sobre el teatro antiguo español", publicado en *El Vapor*, en 1837. Estos dos conceptos comportaban un valor netamente temporal, y no estético (que sería la utilización de *clásico* en lugar de *antiguo*). Y *nacional* versus *extranjero*, por la diferencia lingüística, geográfica y cultural, en la que interviene la traducción "como un componente del sistema histórico literario"[8]. En estas dos parejas de adjetivos se actualizaban los criterios de tiempo (*antiguo* y *moderno*) y de lengua (*nacional* y *extranjero*).

La división de los tomos dependía de los cuatro adjetivos, utilizados como binomios, en las portadas: los volúmenes I, II y III correspondían al teatro *antiguo español*, de los siglos XVI y XVII; el IV, al teatro *antiguo extranjero*, de los siglos XVI y XVII, en inglés y en lenguas eslavas; el V, al teatro *antiguo extranjero*, de los siglos XVII y XVIII, en francés; el VI, al teatro *moderno extranjero*, del siglo XIX, en francés; el VII, al teatro *moderno extranjero*, del siglo XIX, en alemán e italiano; y el VIII, al teatro *moderno español*, de los siglos XVIII y XIX.

Los editores de la colección *Teatro selecto* se responsabilizaron, respectivamente, de unos determinados volúmenes: Francisco José Orellana[9] se ocupó de los tomos I, II, III, VIII (teatro *antiguo español*) y IV (teatro *antiguo extranjero*, inglés y eslavo); y Cayetano Vidal y Valenciano[10], del V, VI y VII (teatro *antiguo extranjero*, francés; *moderno extranjero*, francés; y *moderno extranjero* alemán e italiano). Ellos seleccionaron los autores, los títulos originales, las traducciones, y

---

8. Claudio Guillén, *ob. cit.*, p.357

9. Francisco José Orellana (1820-1891) llegó a ser una gran autoridad en cuestiones económicas, con la defensa de la doctrina proteccionista que propugnaban Madoz y Prim. Desempeñó diversos puestos directivos en empresas periodísticas, en las cuales colaboró como articulista ("El Bien Público", "La Nación", "El Eco de la Producción"). Escribió novelas históricas y de folletín, poesías, y obras sobre temas políticos, históricos y de economía. Federico Rahola y Pedro Estasén (1892), *Francisco José Orellana, literato y economista*, Barcelona.

10. Cayetano Vidal y Valenciano (1834-1893). Ocupó la Cátedra de Geografía histórica de España en la Universidad de Barcelona; fue miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua, y miembro de la R. A. de la Historia, de la R. A. de Bellas Artes de San Fernando, y de la R. A. de Buenas Letras de Barcelona. Destacó por sus investigaciones en el campo de la lexicología y estilística castellanas y escribió estudios de crítica literaria e histórica. Cultivó la novela de costumbres catalanas, y colaboró en diversas publicaciones periódicas nacionales y extranjeras.

añadieron unas introducciones o notas sobre la vida y la producción literaria de los autores, muy al gusto estético del Romanticismo.

Entre los años 1868 y 1869 se editaron los cuatro volúmenes (del IV al VII) que correspondían a las traducciones españolas de dramas europeos. En las respectivas introducciones, ambos responsables no hacen ninguna referencia a las traducciones ni a los traductores, con la excepción de una nota de Francisco José Orellana quien, en "las Notas al teatro inglés" del volumen IV, declara que:

> En esta colección hemos tenido que limitarnos a dar a conocer un corto número de autores y de obras, escogiéndolas entre los diferentes géneros que se han cultivado en Inglaterra. En casi todas se observa un corte especial, una complicación de intrigas y cierto desenfado que marca el sello de su originalidad. Los más de los poetas ingleses quieren imitar a Shakespeare, pero es en vano: la espontaneidad, y más aún la profundidad de las concepciones de este grande hombre se escapan a los esfuerzos de la observación y del arte. De él y de otros autores hubiéramos querido traducir mayor número de producciones dramáticas; pero es preciso decir una verdad, aunque sea dolorosa: el público español, en general, no cuenta entre sus virtudes la perseverancia, y es necesario siempre sacrificar algo al deseo de no cansarle[11].

De las 234 obras que componen la colección de *Teatro selecto*, 111 son traducciones (el 47,4%), una regular proporción respecto a las piezas dramáticas españolas (el 52,6%). Las traducciones son el resultado de una cuidada selección en la que se valoró el prestigio de los autores y la importancia de las obras originales, la trascendencia que estas creaciones habían tenido, y el gusto teatral impuesto por la moda romántica. Del cómputo total de traducciones, 61, son obras de teatro francés (el 55%); 19, de teatro inglés (el 17%); 13, del alemán (el 11,7); 11, del italiano (el 10%); 4, de teatro polaco (el 3,6%); y 3, del ruso (el 2,7). De este examen meramente cuantitativo se deduce una conclusión que, no por más conocida, deja de ser menos interesante: la transcendencia del teatro francés como principal proveedor extranjero de obras propias a la escena española.

---

11. Francisco José Orellana (1968), "Notas al teatro inglés. Observaciones preliminares", *Teatro selecto*, Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Salvador Manero, tomo IV, p.835b.

Dado el número de títulos elegidos, del teatro francés[12] sobresalen autores como Pierre Corneille, Jean Racine, Molière, P.A.C. de Beaumarchais, Casimir Delavigne, Eugène Scribe y Alexandre Dumas. Las otras aportaciones europeas reflejan unos porcentajes más proporcionados entre ellos. Por orden de importancia: el teatro inglés[13], el alemán[14] y el italiano[15], de los que, respectivamente, destacan autores como William Shakespeare, Johann Wolfang Goethe, Friedrich Schiller y Vittorio Alfieri. Con una presencia muy reducida, aparecen dramaturgos del teatro polaco y ruso.

Los títulos corresponden a obras de los grandes géneros teatrales: comedia, tragedia y drama. En la selección de unos autores, de una determinada temática, y de unas obras y no otras, demuestra que en el gusto de los editores se reflejaba la moda dramática del Romanticismo, señalada por Áurea Fernández:

> La corriente romántica representará desde principios del siglo XIX un giro cultural importante: el romanticismo se desprende de las fuentes clásicas de la cultura para volcarse hacia fuentes más modernas, conversión que se traducirá concretamente por la referencia a las literaturas alemana e inglesa (Schiller, Shakespeare y Walter Scott)[16].

Sin pretender realizar un detallado estudio de los títulos elegidos, que reflejan una moda, ni de los géneros teatrales predominantes, ni de los

---

12. Ver los estudios de Francisco Lafarga (1988), "Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses" en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan ed., 1988, p.227-237, y (1996), "La investigación sobre traducciones teatrales en el s.XVIII: estado actual y perspectivas", en *El teatro español del siglo XVIII* (Josep M. Sala, ed.), Lleida: Universitat de Lleida, p.573-587. Roberto Dengler (1995), "El teatro francés en traducción como transmisor del ideario burgués (1830-1850)", en *Mundos ibérico* y *Mundos francófonos*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, p.97-109. Antonio Marco García, "Traducciones de teatro clásico francés en la colección Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero (1866-1869)", en *Actas del Congreso Internacional sobre Teatro Clásico en Traducción*, Murcia: Universidad de Murcia (en prensa).

13. Me remito a la comunicación (1996), "Traducciones de teatro inglés: la colección *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero (1866-1869)*", presentada en *II Congreso sobre Trasvases culturales. Literatura, cine y traducción*, Vitoria: Universidad del País Vasco.

14. Irene Vallejo González (1995), "El teatro alemán en los escenarios españoles (1800-1818)", en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo: Instituto Feijoo de estudios del siglo XVIII, vol. II, p.407-416.

15. Giuseppe Carlo Rossi (1967), "Metastasio, Goldoni, Alfieri y los jesuitas españoles en Italia", en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid: Gredos, p.248-301.

16. Áurea Fernández Rodríguez (1995), "La recepción del teatro traducido", en *Estudios de Investigación franco-española*, 15, p.62.

traductores, ni de las traducciones, ni de éstas como resultado textual, es preciso señalar que en dieciséis (el 14,4%) no aparece el nombre del traductor; tres (el 2,7%) están firmadas por iniciales: *La metromanía* de Alexis Piron, por "Y. de L."; *El opresor de su familia* de Alexandre Duval, por "J.E.C."; y *Las vísperas sicilianas* de Casimir Delavigne, por "A.F.G."; y dos (el 1,8%) por seudónimos: *Británico* de Jean Racine, firmada por "Saturio Iguren", el anagrama de Juan de Trigueros; y *El avaro* de Molière, con el seudónimo "Orchard-Old" que, posiblemente, corresponda a Víctor García de la Huerta. Las noventa restantes (el 81,1%) están firmadas por personalidades de muy diversos campos del saber: de la creación literaria (Leandro Fernández de Moratín, Manuel Bretón de los Herreros, Mariano José de Larra, Juan Eugenio Hartzenbusch, José Marchena, o Teodoro Llorente), de la política, la cultura, y el periodismo (Víctor Balaguer, Marcial Busquets, Antonio Llabería y Magarola, Francisco Altés [y Gurena], o José [López de] Sedano), y muchos que, si bien gozaron de cierto prestigio en su tiempo, su fama no transcendió.

La gran mayoría de las traducciones (104, el 93,7%) aparecen como tales ("traducida al español"), y sólo en siete (el 6,3%) se detalla la forma de traducir y su fuente de procedencia: el *Hamlet* de Shakespeare, que se debe a una "traducción con notas de Leandro Fernández de Moratín"; *La escuela de los maridos* de Molière, que aparece como "arreglada por Leandro Fernández de Moratín"; en *El misántropo* de Molière, se especifica que es "traducción sobre el arreglo de José Sedano"; en *El médico a palos* de Molière, se afirma que es "traducción teniendo a la vista la de Moratín"; y tres obras de Goethe (*Goetz de Berlichingen, Egmont* , y *Torcuato Tasso*) aparecen como "versión directa y literal de J. Fernández Matheu". Sólo en estas tres últimas se declara parcialmente una fuente de procedencia, que es, a la vez, española. Al no aparecer referencias de posibles versiones intermedias, puede llevar a la conclusión de que se trata de una colección de traducciones directas, o con precedentes intermedios españoles; y nada más lejos de la realidad.

En la selección de las traducciones de *Teatro selecto*, se mezclan las que pertenecen al siglo XVIII, que en el siglo siguiente ya poseían un considerable prestigio dada la calidad literaria de su texto o la fama del literato (L. Fernández de Moratín, J. Marchena); con traducciones del siglo XIX, que son fruto de la dedicación de reconocidos literatos (M. Bretón de los Herreros, M. J. de Larra, J. E. Hartzenbusch, T. Llorente) o de personalidades de fama transitoria. Simultáneamente, se recuperaban

traducciones prestigiosas, se publicaban "versiones" de otras traducciones, y veían la luz traducciones de autores dedicados a este campo (Marcial Busquets, Francisco Nacente, Antonio Llabería y Magarola, Víctor Vela del Camino, Francisco Altés, Víctor Balaguer), con las de escritores que, puntualmente, se dedicaron a esta labor (Gregorio Amado Larrosa, José Joaquín Ribó, Antonio Reniu y Caué, Domingo Navas Spínola, Luis Cantejos).

Esta claridad es sólo aparente y, por ende, engañosa; la necesidad de estudios sobre las procedencias de las traducciones teatrales[17], sobre la circulación de los textos, las versiones intermedias, y el resultado de traducciones dramáticas, y el análisis detallado de cada título, permitiría aclarar las respectivas fuentes de procedencia, las fases intermedias, su divulgación, y la problemática que conllevaban las traducciones[18]. En la colección de *Teatro selecto*, excepto las piezas italianas, que en general se traducían directamente pero con títulos muy diferentes, la gran mayoría de las traducciones de dramas ingleses, polacos y rusos debieron seguir el mismo proceso, u otro muy similar, al que señala Schneider, para las alemanas:

> Con toda probabilidad (*La sacerdotisa del Sol* y *Los españoles en el Perú*, dos dramas de Kotzebue publicados en *Teatro selecto*) fueron traducidos con los demás del *Théâtre allemand* de los *Chefs d'oeuvres des théâtres étrangers*, París, 1822, 25 tomos (T/4941). Por lo menos es cierto que se tradujeron estos dos dramas así: la traducción española sigue a la francesa de los *Chefs d'oeuvres* cuidadosamente en cuanto es posible; sólo se equivoca en ciertos pormenores porque ignora el traductor español el texto alemán[19].

De nuevo, la importancia de la cultura francesa resulta evidente; pero, ahora, como proveedora de traducciones intermedias del teatro europeo a la escena española. A través de versiones francesas, muchas piezas dramáticas europeas (inglesas, eslavas, etc.) llegaron a España.

---

17. Francisco Lafarga (1983-1988), *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2 vols., y de Piero Menarini et al. (1982), *El teatro romántico español (1830-1850)*, Bolonia: Atesa.

18. Piero Menarini (1982), "El problema de las traducciones en el teatro romántico español", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, pp.751-759.

19. Franz Schneider (1927), "Kotzebue en España", en *Modern Philology*, XXV, p.193.

En los volúmenes de la colección *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, los editores responsables ofrecieron un amplio repertorio de traducciones de teatro europeo. Con este trabajo demostraban la existencia de otro posible camino en el proceso de difusión y de recepción de la dramaturgia europea en la cultura española del momento. Por el gran número de títulos franceses seleccionados, frente a los ingleses, alemanes, italianos, y eslavos, se deduce la transcendencia del teatro francés como principal proveedor extranjero de piezas propias a la escena española.

Las traducciones seleccionadas son obras del siglo XVIII y del XIX; algunas se deben a prestigiosos literatos, y otras a personalidades medianas. En general, no se señalan las fuentes precisas, y sólo en unas pocas se apunta, parcialmente, una procedencia, que, además, es española. No se puede afirmar que se trate de una colección de traducciones directas, sino de textos resultantes de otras versiones. Y sí resulta evidente la importancia de la cultura francesa como proveedora de versiones intermedias de piezas teatrales europeas (excepto las italianas) a la escena española.

En la selección de títulos y autores, y en la preferencia por unas traducciones y no por otras, se demuestra que el criterio de selección de Francisco José Orellana y Cayetano Vidal y Valenciano se debía a la moda teatral que imperaba en el Romanticismo.

La crítica teatral española de este tiempo apreciaba la calidad de una traducción y el perfil intelectual del traductor[20], y buscaba otras vías para "liberarse del peso del romanticismo que, formal y temáticamente, dominaba la escena"[21]. Pero, paradójicamente, la realidad era muy distinta: entre los años 1866 y 1869 todavía perduraba el gusto romántico en la sensibilidad y en las costumbres de la sociedad burguesa de este momento[22], como se aprecia en los títulos y las traducciones pertenecientes a la colección *Teatro selecto, antiguo, moderno, nacional y extranjero*.

---

20. Esperanza Cobos Castro (1995), "Teatro y traducción en el siglo XIX: el papel evaluador de la crítica teatral", en *Estudios de investigació franco-española*, 12, p.11-52.

21. Idea de Francisco Ruiz Ramón (1990), "El teatro", en *Historia de la Literatura española*, Madrid: Cátedra, vol. II, cap. XII, 6, p.1021.

22. Jesús Rubio Jiménez (1988), "El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)", en *Historia del teatro en España* (José María Díez Borque, dir.), Madrid: Taurus, p.625 y ss.

Livius, 11 (1998) 99-111

De la traducción al original: *Las Autobiografías* de Nabokov comparadas

N. Novosilzov
Universidad Autónoma de Barcelona

En el prólogo del libro *Druguíe Berega* (*Otras orillas*) de Vladimir Nabokov publicado en 1954 en Estados Unidos[1], el autor refiere la curiosa historia de su génesis. Es, en su origen, una autobiografía que en 1951 había llegado al lector de habla inglesa, en una época en que Nabokov llevaba ya diez años escribiendo en inglés. Toda su obra anterior, durante aproximadamente unos quince años, había sido escrita en ruso y, se puede decir, que ya tenía un público lector asiduo en la emigración. Para este público decidió traducir personalmente sus memorias que abarcaban el primer período de su vida en Rusia y su posterior exilio en Europa.

Al iniciar esta labor y al releer el libro en inglés se dio cuenta de lo fútil que sería este empeño. Dice que la lengua inglesa le había obligado a violentar el flujo normal de su memoria: "El libro *Conclusive Evidence* tardó en escribirse (1946-1950) y fue una labor muy penosa ya que mi memoria estaba sintonizada con la lengua rusa, musicalmente imprecisa, y se me imponía otro instrumento: el inglés, circunstanciado y sólido"[2]. Optó por escribir de nuevo sus memorias manteniendo la secuencia y el orden que le había impuesto Mnemosina. Es posible, que también le imponía otro modo de escribir este *otro* lector para el que trabajaba en

1. Nabokov, V. (1954), *Druguíe Beregá,* New York: Ed. Chejov.
2. *Ibidem*, p.8.

esta ocasión, aun sin considerar el hecho de que escribiera en ruso. En todo caso, esta y otras cuestiones relacionadas con la interacción de las dos memorias -la rusa y la inglesa- quedarán mas claras al comparar los textos en cuestión. Realmente se puede hablar de interacción, es decir, de cierta acción ejercida por una sobre la otra y viceversa, porque las distintas ediciones y títulos de la obra a lo largo de los años han ido nutriéndose una de la otra. Así, la primera edición de la autobiografía se llamó *Conclusive Evidence*, a partir de la cual, originó la obra en ruso *Druguíe Beregá* (*Otras orillas*); la siguiente edición en inglés se llamó *Speak, Memory* y, posteriormente, sufrió revisiones que se basaban en el material del libro ruso.

Hasta el año 1940 en el que se trasladó de Europa a Estados Unidos, Vladimir Nabokov había sido un escritor ruso de la emigración cuyas obras, si bien eran muy apreciadas por su público en el exilio, se publicaban en tiradas reducidas en Berlín o en París, dos centros importantes desde el punto de vista de la vida cultural rusa fuera de Rusia. Residió en ambas ciudades después de terminar sus estudios en la Universidad de Cambridge en Inglaterra como becario extranjero. Es en Estados Unidos donde empieza a escribir en inglés, siendo su primera obra *The Real Life of Sebastian Knight*, en la cual, años más tarde vería unas "deficiencias insufribles" según sus palabras. Más agudo pudo haber sido su sufrimiento al traicionarle a Mnemosina que le susurraba en su lengua materna cuando se sentaba a evocar el pasado y al plasmarlo en una lengua ajena. Aquello que pertenecía a Rusia, a su propia vida bañada en la música de su lengua tenía que convertirlo en otra música. Nabokov, como la mayoría de la gente perteneciente a la nobleza rusa o a la *intelligentsia*, dominaba varias lenguas extranjeras porque tuvo en los años de su niñez o adolescencia tutores de distintas nacionalidades. En su familia, es cierto, predominaban los tutores de nacionalidad inglesa. Por lo tanto, en sus años de estudio en Cambridge vivió con toda naturalidad el ambiente inglés, aunque sin llegar a asimilarse del todo. No obstante, su dominio del inglés y la familiaridad con el ambiente no le evitarían, años mas tarde, el trauma que supuso iniciar una nueva vida literaria. A lo largo de mas de quince años había ido creando su propio estilo en ruso, su lenguaje individual de poeta y de prosista, al que tuvo que renunciar, posiblemente, con el fin de llegar a más lectores o incluso para poder sobrevivir como escritor. Anteriormente, había vivido en Europa en un estado constante de semi-penuria, trasladándose de una

pensión modesta a otra junto con su familia. No se descarta que su valiente decisión fuese mas que una aventura artística, un acto desesperado para intentar poner término a su precaria situación económica. No creo que haya hecho confesiones sinceras sobre este enigma para nosotros, porque este no era su estilo y porque era incapaz de actuar en una entrevista -según sus propias palabras- con un aire relajado o al menos, una máscara de sinceridad que requieren tales ocasiones.

No es sorprendente que encontrase justamente en una de sus obras más íntimas y personales las faltas e inconsistencias que tanto le chocarían en el momento en que se predisponía a verterla al ruso: "Las deficiencias eran tan grandes, tan abominable la visión de alguna que otra frase, tantas eran las lagunas y las aclaraciones innecesarias que una traducción exacta a la lengua rusa no sería mas que una caricatura de Mnemosina"[3]. Y, tal vez, la actitud del escritor se hacía mas categórica cuando imaginaba al lector al que se le destinaba la obra. Medias palabras le bastarían al lector ruso que conocía o intuía la realidad de Nabokov, su Rusia de la infancia y el ambiente que rodeaba la vida en San Petersburgo o en las casas de campo. Al lector inglés, sin embargo, habitante de Boston, Nueva York o Londres necesariamente había que acercarle por todos los medios aquella realidad, hacerle comprensibles las alusiones y crearle el marco adecuado para, por ejemplo, referirle las costumbres y tradiciones de la época y del lugar.

Si, por un lado, pudiera parecer que Nabokov revela cierto sentimentalismo con respecto a Rusia en esta obra en concreto, su tono general es el de un cosmopolita, perfecto conocedor de distintos ambientes y culturas y no se le puede tachar de patriotero ni folklórico en su tratamiento de las memorias. Se podría decir, y esa es mi opinión personal, que si bien Nabokov pertenece como escritor a la tradición rusa que viene desde Pushkin (como punto de partida convencional y suponiendo que todo lo valioso de las épocas precedentes Pushkin lo había sintetizado), por su carácter y espíritu se le podría calificar de híbrido europeo en cuya obra predomina la actitud alejada de los ingleses. Hay un mayor pudor en él, un afán de disimular las confesiones a *alma abierta* de los rusos que, por otro lado, no les parecían embarazosas ni a Tolstoy ni a Dostoyevski. En todo caso, si él llega a

---

3. *Druguie Berega*, prólogo, p.8.

caer en este tipo de mecanismo, recurre al procedimiento de presentarlo en una luz irónica, como si lo viera desde fuera -aún tratándose de si mismo-, e incluso desde la segura distancia que da el tiempo. Los críticos rusos de los años 30 y 40, refiriéndose a su obra en lengua rusa, a menudo lo calificaban de *inhumano* y egocéntrico, porque echaban de menos *el amor al hombre* tan característico de la literatura rusa clásica. En este aspecto solían subrayar el carácter *no ruso* de su obra (M. Osorguin, G. Adamovich, ambos en 1934).

Podemos suponer que la tarea de reescribir las memorias tenía como razón o móvil principal, por un lado, el deseo de mejorar el texto (como dice Borges, no existe el texto definitivo) y por otro lado, el de adecuarlo al público al que iba dirigido. Se produjo, de esta manera, una situación que se podría calificar de *inversa* a la que se enfrenta normalmente el traductor. Si consideramos como lengua propia de Nabokov el ruso, es, en cierto modo, un proceso de creación de obra original a partir de una traducción. Los dos textos, el inglés y el ruso, confrontados palmo a palmo tal vez nos revelen el peculiar proceso de traslado al que se sometió la memoria y la pluma del escritor, de un compartimento a otro de sus dos facetas de literato.

Me propongo aquí, sin extenderme demasiado, hacer una comparación, en líneas generales, de dos versiones de las memorias de V. Nabokov: la obra en ruso *Druguíe Beregá*, traducción del libro publicado en 1951 *Conclusive Evidence: a Memoir* y la traducción al español del inglés *Speak, Memory* publicado en 1963 por Plaza y Janes en Barcelona con el título *¡Habla, memoria!* Según los datos de que dispongo, este título en inglés es el que se dio a la obra en su siguiente edición. La edición revisada que incluía material del texto ruso se publicó en 1967 con el título *Speak, Memory: an Autobiography Revisited*, por tanto, la española corresponde también a la versión que dio origen a las memorias en ruso.

Para una mayor claridad y con el fin de mantener la secuencia del texto en el libro, presentaré fragmentos que no coinciden o que se omiten del todo en la versión en castellano o en la versión en ruso. La columna a la izquierda corresponderá a la versión española y la derecha, donde figurará el comentario, a la versión rusa.

"(...) es una creencia que gustosamente comparto con el salvaje más ostentosamente pintarrajeado." (Cap. I,1, p.10).	"Estaba dispuesto a compartir la creencia con el último *shaman*..." (p.10). Este es el nombre que se le da a los brujos-curanderos de Siberia.
Hace una comparación: "...(algo parecido a tratar de hallar acrósticos baconianos en las obras de Shakespeare)..." (p.10-11).	No existe. La referencia es comprensible para el lector de habla inglesa.
"(...) un segundo bautismo (siguiendo procedimientos más divinos que el baño ortodoxo griego soportado 39 meses antes)..." (p.11).	El segundo bautismo le hace recordar el primero en el que el poco diestro sacerdote casi ahoga al niño al sumergirlo en la pila bautismal según el rito ortodoxo. Nombra al sacerdote por su nombre de pila y apellido (p.11).
"Tenía una barba castaña muy espesa y ojos azules." (Cap.I, 4, p.19).	"Tenía una cara *tolstoyana* de nariz ancha..." (p.20).
No existe.	"El era, ...rojo..." y más adelante: "Me conquistaba con las maravillas de la caligrafía..." (p.21). Se refiere a su nuevo tutor que había escogido su padre de talante liberal y que era criticado por sus tías (rojo).
"Cuando en el mes de julio del año 1906 el zar, inconstitucionalmente, disolvió el Parlamento, cierto número de sus miembros, mi padre entre ellos, celebraron una reunión rebelde en Viborg, y publicaron un manifiesto en el que se conminaba al pueblo a levantarse contra el régimen" (p.19).	No hay tal explicación. Dice: "Un año y medio después del levantamiento de Viborg, mi padre pasó tres meses en Kresti en una celda cómoda..." (p.21). Era claro para los rusos a qué hecho histórico se refería y lo que era Kresti.

Omite la mención de topónimos. No dice que "reconstruye el camino como su propia circulación de sangre".	Habla sobre el camino desde la casa de campo al pueblo más cercano y menciona los nombres de cada punto en el trayecto, con un evidente deleite en el paladar, como si los fuera nombrando en voz alta (p.22).
Habla sobre los colores que le evocan las letras *latinas*. Lo llama el fenómeno de *audition coloreé* (p.24).	Habla sobre los colores que le evocan las letras cirílicas sin darle una denominación técnica al fenómeno (p.26).
Corta descripción de su incapacidad para percibir la música.	Dice que sus padres tenían *un oído absoluto* para la música y que él, sin embargo, no era capaz de apreciarla. Todo esto último se infiere de su caracterización de los instrumentos musicales en la que los *animaliza*: anacondas, trompas de elefante, etc. ¡Es un fragmento genial! (p.28).
"Mi madre hacía todo lo posible..." (p.26).	"Mi tierna y siempre alegre madre..." (p.28).
No aparece.	"¡Cómo amaba (yo) las sortijas y los brazaletes en sus manos!" (p.28).
"...de cuatro pies de longitud" (p.29).	"...cerca de dos *arshines* de largo" – unidad de medida rusa, más o menos de uso arcaico o puramente rural (p.31).
Omitido.	"...(que no deben confundirse con la familia de comerciantes famosos de Moscú del mismo apellido)..." (p.31). Se refiere a los parientes de su madre.

"...de la misma manera que las personas dotadas de una extraordinaria persistencia de la cerebración diurna pueden percibir en el sueño mas profundo, y en algún lugar que está mas allá de las angustias de cualquier complicada y necia pesadilla, la ordenada realidad del despertar" (p.30).	En el texto ruso, la "realidad del despertar" es "la realidad de lo real del pasado y del futuro" (p.32). Se trasluce aquí, tal vez, su preocupación por un pasado perdido, su constante afán de mantener intacta la memoria.
"...y también la obsoleta cancha de tenis... y que había sido escenario de alegres partidos en los años ochenta y noventa..." (p.31).	"...y la antigua cancha de tenis, acaso de los tiempos de Karenina..." (p.34).
No da ninguna descripción de la manera de vestir de su madre, ni habla sobre los campesinos. (p.31).	El partido de tenis de la familia va marcado con un tono diferente en la versión rusa: su madre viste "una blusa ligera y falda estrecha de piqué" y "los campesinos de paso son testigos asombrados y respetuosos de la agilidad de sus señores..." (p.34).
"Uno de los mayores placeres en verano era..." (p.31).	"Su (de su madre) pasatiempo preferido en verano era..." (p.35). La especial atención que da a la madre no es apta para el lector anglosajón.
Omitido.	Habla de la vieja nodriza: "...pero no bebía como solía hacerlo Arina Rodionovna..." (p.37). La compara con la nodriza de Pushkin.

"Más tarde alguien nos regaló otro cachorro cuyos abuelos habían pertenecido al doctor Anton Chejov, llamados Quina y Brom. Este último cachorro (una de mis pocas conexiones con la literatura rusa mas popular)..." (p.37).	En ruso es "el nieto o biznieto de Quina y Bromo de Chejov", al que no llama "doctor". La conexión es con la literatura clásica y no "mas popular" ya que habla de los "clásicos rusos". Se pierde la gracia de los nombres de los perros de Chejov porque el traductor no cae en la cuenta que les pusieron nombres de productos químicos (Quina y Bromo o Bromuro) (p.41).
Omitido.	Comenta los recuerdos de infancia de su madre cuando en cierta ocasión Aivazovski, pintor de marinas, contó como había visto a Pushkin y a su mujer. Aprovecha para decir que ese pintor era muy mediocre y que Alexander Benois (otro pintor ruso de la época), cuando visitaba su casa se tapaba los ojos al pasar delante de los cuadros de Aivazovski y de otros pintores –Perovski y Albert Benois, hermano de Alexander. En cambio, en el gabinete de la madre del autor había cuadros de Alexander Benois que "eran realmente preciosos" (p. 45). Es evidente que tales opiniones del autor presentaban escaso interés para el lector inglés, pero podían deleitar al ruso.

"Mi antigua (desde 1917) querella con la dictadura soviética no tiene relación alguna con asuntos de propiedad. Mi desprecio para el emigré que *odia a los rojos* porque le *robaron* su dinero y sus tierras no puede ser mas absoluto. La nostalgia que he estado acariciando durante todos estos años no es el dolor por los billetes de banco perdidos sino una hipertrofiada conciencia de infancia perdida" (p. 50).	Explica que en la versión americana y británica de este libro destina un pasaje al extranjero que tiene una noción puramente soviética sobre el pasado ruso fruto de su eficaz propaganda. Y también se dirige a aquel lector que cree *entender* al autor por haber perdido una fortuna. Explica su postura (p. 61).
No existe.	Recuerda su nostalgia por el hogar en Rusia cuando, de niño, pasaba temporadas fuera del país:"...mi alma reventaba, al igual que lo hace ahora. ¡Explicadme, psicólogos bufones, este penetrante ensayo de nostalgia!" (p.65).
No existe.	Comenta que en casa pronunciaban la palabra "inglés" en ruso a la manera clásica, con acento en la primera sílaba (p. 67).
Relata la afición que tenía toda la familia a las cosas inglesas, desde jabones a americanas. Menciona la bañera plegable de goma, pero no cuenta su epopeya europea.	La bañera plegable inglesa fue su salvación en los largos años de peregrinación de una pensión a otra en la emigración, donde la suciedad de los cuartos de baño franceses sólo podía ser superada por los cuartos de baño alemanes (p.67).

"Aprendí a leer el inglés antes que el ruso" (p.55).	"Una cierta aprensión en la pronunciación del ruso coloquial en mi resulta desagradable... forma de hablar que conservo hasta hoy día..." Le mereció un reproche por parte de un biólogo ruso conocido que le acusó de haber olvidado la lengua (p.68).
No existe.	El ritual con el que su madre le llevaba a acostarse cada noche: lo arrastraba hasta la escalera y luego se iniciaba el juego de la subida de los escalones (p. 73).

Hemos hecho un recorrido por, aproximadamente, una tercera parte del libro *Druguie Beregá* y su correspondiente parte de *¡Habla, memoria!* para verificar qué tipos de contenido hacen que unas versión se diferencie de la otra. Como se puede ver en las columnas de comparación, las omisiones y diferencias no afectan a grandes fragmentos del texto. Los contenidos, salvo pequeña anécdota como la del pintor Aivazovski en los recuerdos de la madre del autor (p.45), son esencialmente los mismos en ambos textos. No se rompe el conjunto orgánico del original, si consideramos que el original es el texto inglés, al verterlo al ruso. Hay la misma cualidad de *organicidad* (si se me permite hacer un calco del ruso) en el Nabokov de las memorias en inglés, que en el Nabokov-Sirin ruso. No en vano, los críticos rusos en el exilio que se ocuparon de Sirin, el seudónimo de Nabokov en su primera etapa literaria, habían coincidido prácticamente en su mayoría en admirarle por "su don orgánico de composición"[4], además de destacar otras características de su talento. Hay que señalar, sin embargo, que el reconocimiento general de la categoría de su obra por parte de los críticos más destacados de la emigración rusa (Jodasevich, Adamovich, Terapiano, G. Ivanov, Andreev, etc.) no llegó prácticamente hasta 1937, año en que había publicado su última obra de envergadura en ruso *Dar* (*El don*)[5]. Antes de marcharse de Europa en 1940 publicó todavía una serie de relatos y parte de una novela en proceso de creación *Solus rex*.

---

4. Struve, G. (1984), *Russkaia literatura v izgnanii* (*La literatura rusa en el exilio*), París: YMCA-Press, p.283.

5. La crítica rusa en la Unión Soviética no llegó a conocerlo oficialmente antes de 1986, año en que se publicó por primera vez una obra de Nabokov *La defensa* en una revista de ajedrez soviética.

En un momento en que dialoga con Mnemosina, dice el escritor que ella misma es la que impone el orden, la sucesión de las imágenes que le llegan del pasado. Este mundo de imágenes no puede ser mas que uno; lo que puede variar y varía es la medida en que el lector es admitido en la intimidad del autor. En este sentido, abre mucho mas las puertas a la exploración del alma para el lector ruso. A juzgar por los fragmentos en que se producen divergencias de texto -comparados más arriba en paralelo- se puede observar el retraimiento de Nabokov al tratar ciertos temas que, como él supone, pueden ser interpretados de una manera odiosa para él por los americanos o los lectores en inglés en general. Se trata de la tierna y siempre cariñosa memoria que guarda de su madre de la época de su infancia, a la que le da rienda suelta en el texto ruso y la que queda, en cambio, disimulada o disfrazada en el texto inglés. Se salvaguarda lanzando irónicos comentarios contra los seguidores de Freud y anticipándose a la posible interpretación que los lectores puedan dar a algún pasaje de sus recuerdos. He aquí uno de estos comentarios que aparece sólo en la versión rusa: "Me horroriza pensar cómo interpretaría el cretino seguidor de Freud estos delicados juegos de imaginación de la infancia" (p.73). Es la frase final de una secuencia en la que describe el rito que había inventado su madre para llevar a Nabokov-niño a la cama al acabar el día.

La mención de su madre es siempre mucho mas íntima en el texto ruso: "Mi tierna y alegre madre" (p.28). Nos insinúa una constante presencia de ella en sus vivencias infantiles (la manera de vestir en el partido de tenis, su afición a buscar setas) y nos ofrece de vez en cuando como puntos de referencia visibles, oraciones exclamativas en las que el autor se admira o suspira en alto por la imagen de su madre que ha logrado evocar: "¡Cómo amaba las sortijas y los brazaletes en la mano y brazos de mi madre!" (p.28). Los tres ejemplos mencionados no aparecen en el texto inglés.

Otro elemento diferenciador de las dos versiones es el tratamiento que se da a lo que podríamos llamar el segundo círculo del entorno del individuo. Si nos referimos al entorno más íntimo como primer círculo, el segundo es el que incluye a los personajes que rodean al individuo, los objetos, espacios, hábitos y costumbres que guarda la familia. A esta esfera pertenecen las referencias al bautismo (la madre pronta a salvar a la criatura que está a punto de ahogar el poco hábil sacerdote p.11); el tutor *rojo*, causa de que se escandalizaran las tías, así como su mágica

caligrafía que fascinaba al niño (la caligrafía en aquella época tenía mucha importancia y, sobre todo, antes de que se produjera la reforma del alfabeto cirílico en 1918, p.21); la predilección que tenía la familia Nabokov por los objetos de uso cotidiano ingleses, entre los cuales tuvo un lugar especial la bañera plegable de goma que acompañaría a Nabokov durante muchos años de su vida (p.67); y, por último, el lugar que ocupó la lengua rusa en la infancia del escritor y que, pese a que su padre intentara reparar la poca dedicación a su estudio que se le había exigido al niño, le mereció años más tarde un reproche por parte de un ruso que evidentemente admiraba: "Hay que ver como ha olvidado el ruso, amigo mío" (p.68). Todo lo anterior apenas se menciona en el texto inglés o se omite del todo.

El siguiente círculo, más amplio que el anterior del entorno inmediato, recoge lo cultural, lo político o referente a la realidad histórica que vive Rusia. En este podemos incluir, por orden de aparición en el texto, las siguientes muestras: la mención del *shaman*, brujo curandero en ciertas regiones de Siberia (p.10); la caracterización del tutor con cara al estilo de Tolstoy, imagen harto conocida por todos los rusos (p.20); la referencia al Manifiesto de Viborg como causa del encarcelamiento del padre del autor (p.21); la vieja pista de tenis de la época de Anna Karenina, como si de un personaje real se tratara (p.34); la comparación que hace de la vieja nodriza de su madre con la de Pushkin, llamándola simplemente por su nombre y patronímico (p.37); la ironía de atribuir su conexión con los clásicos rusos a través de los descendientes de los perros de Chejov, perros salchicha (Dachshund) muy de moda en aquella época y que no podían faltar en ninguna foto familiar (p.41); la historia que le había relatado su madre sobre el pintor Aivazovski, pretexto para manifestar su opinión acerca de los pintores rusos más conocidos (p.45). En el texto inglés estos temas estarían muy alejados del interés y los conocimientos del lector.

Una vez comparados los textos del original (en inglés) y el de la versión en ruso, se puede considerar que de hecho es una traducción y no una novela reescrita a partir de un guión, aunque en una carta de agosto de 1954 dirigida a Katharine White Nabokov le diga que "estuve inmerso en un trabajo de lo más arduo -una versión rusa y recomposición de Conclusive Evidence". Es fiel a sí mismo como escritor y traductor, pero es perfectamente consciente del lector al que van dirigidas estas palabras.

Bibliografía

Nabokov, V. (1969), *Speak, Memory*, Penguin Books.

Nabokov, V. (1954), *Druguíe Beregá*, (*Otras orillas*), New York: Ed. Chejov.

Nabokov, V. (1963), *¡Habla memoria!*, Barcelona: Plaza y Janés

Nabokov, V. (1988), *Habla, memoria*, Barcelona: Anagrama.

Stuve, G. (1984), *Russkaia literatura v izgnanii*, (*La literatura rusa en el exilio*), París: YMCA-Press.

Mijailov, O. (1993), (Ed.), *Literatura russkogo zarubezhia*, (*La literatura rusa en el extranjero*), Moscú: Ed. Nasledie.

Poltoratski, N. (1972), (Ed), *Russkaia literatura v emigratsii*, (*La literatura rusa en la emigración*), Univ. of Pittsburgh.

Kazak, W. (1988), *Entsiklopedicheskii slovar russkoi literatury*, (*Diccionario enciclopédico de literatura rusa*), London: Overseas Publ.

Fold, A. (1977), *Nabokov: His Life in Part*, New York: Viking Press.

Vladimir Nabokov: Selected Letters, 1940-1977, ed. by D. Nabokov, Weidenfeld and Nicolson, London, 1989.

Livius, 11 (1998) 113-121

Waiting for Godot y Endgame: Samuel Beckett ilustra la traducción

Javier Ortiz García
Universidad Alfonso X el Sabio

Tradicionalmente utilizamos dos epítetos para medir la calidad de las traducciones teatrales: *fiel* y *buena*. El primero se aplica para tasar cuán adecuadamente ha seguido el traductor el sentido o el espíritu del dramaturgo. Por el contrario, *buena* se utiliza como término genérico para valorar tanto lo que esa fidelidad nos cuesta en términos dramáticos, como la fluidez del idioma; es decir, el valor inherente que adquiere como obra en el contexto teatral. Como una especie de apunte semi-intelectual, estos términos nos permiten elegir entre diversas traducciones, quejarnos de la escasez de buenos trabajos o elogiar las escasas que nos parecen *buenas*.

Buena y fiel. Fiel y buena. A pesar de su ambigüedad, estos dos términos pueden facilitarnos vagamente la tarea de la comparación. Por ejemplo, el término *fiel* se utiliza tan a menudo para describir cierta inclinación a la literalidad en la traducción (traducción palabra por palabra), como para sugerir una lealtad primordial al espíritu de la obra. El término *buena* no es menos equivocado que *literal*: las combinaciones y permutaciones de valores que puede llegar a adquirir son incontables.

Tampoco nos aclaran estos términos mucho en cuanto a las proposiciones y metáforas que controlan el trabajo del traductor. Es curioso que incluso en su sentido más primario la traducción lleva un fuerte componente de fe. Pero más allá de una intuición alusiva, la

fidelidad sólo nos pone sobre aviso de la tarea del traductor que requiere de alguna manera una adhesión rigurosa a algo no especificado y, quizá, tampoco específico.

Nuestra matriz lingüística nos niega la oportunidad de considerar los medios a través de los cuales el idioma crea el efecto dramático. Desgraciadamente, para algunos de nosotros la traducción es la única cuestión que nos fuerza a considerar el modo en que las obras teatrales adquieren significado a través del lenguaje. Nuestras opiniones sobre la naturaleza del lenguaje y su funcionamiento implican, por necesidad, creencias en teorías mucho mayores sobre la naturaleza del lenguaje y su función en el teatro, por lo que nuestras ideas sobre la traducción son como sextantes con los que marcamos nuestra posición en un horizonte muy amplio. Es sólo el respeto que nos merece la traducción (volver a soñar el significado de una obra en un segundo idioma) la causa que nos lleva, al menos, a considerar el sueño original.

En su artículo "How free is too free", Eric Bentley se ocupa de la trillada noción de *fidelidad* y, al defender su propia obra, intenta encuadrarla en una teoría de la traducción. El tipo de fe del Antiguo Testamento que él establece como modelo es precisamente el dogma paradójico que Kierkegaard demanda en su Guerrero de la Fe. Al presentar al traductor como "un mortal enfrentado a una tarea cuasi-divina" (Bentley, 1996:5) (1), Bentley está construyendo un marco a través del cual podemos ver al traductor volcado en sus diccionarios y casi justificando sus posibles errores al diseccionar la sintaxis del trabajo del maestro. Aunque mantengo con Bentley una fe quijotesca en la traducción que busca trasponer textos dramáticos en nuestro propio idioma, nuestro orgullo desmesurado nos lleva al límite de nuestras posibilidades, porque la traducción como tal está en muchos casos implícitamente más allá de nuestra capacidad:

> La traducción perfecta sólo la puede hacer Dios - porque sólo Él conoce los dos idiomas a la perfección y sólo El tiene el don divino de expresar lo mismo en los dos idiomas; es decir, que solamente algo dicho por El en un idioma significará lo mismo para el lector/espectador de otro diferente (Bentley, 1986:5).

Al comienzo (el traductor) debe aparecer omnisciente y todopoderoso, controlando los dos idiomas y los dos públicos en cuestión; debe ser Alfa y Omega, la A y la Z simultáneamente. Además debe tener el poder de

destruir y reconstruir civilizaciones, ya que para traducir debe estar preparado para llevar a cabo dos milagros de transformación. No sólo se deben transformar los idiomas, sino que además los estados mentales, espirituales y emocionales de la sociedad para la que la obra se traduce deben aparecer exactamente igual que en los de la sociedad en la que el trabajo apareció en su origen. Sólo en caso de que este doble movimiento se consiga, la nueva versión será entendida con la misma precisión por los dos públicos. Bajo estas premisas, no quedaría otro remedio que aceptar el hecho de que la traducción sólo podría ocurrir por un acto divino. ¿O no? Porque si nos preguntamos escépticamente si el mismísimo Dios podría escribir una obra tan enraizada en su cultura que ni siquiera El podría traducirla, habría que responder afirmativamente. Y Bentley admite que existen problemas a la hora de traducir (temporales o socio-políticos, por ejemplo) que requerirían milagros análogos a los divinos.

Debido a nuestra inevitable imperfección, Bentley aduce que "un humano no puede hacer una traducción perfecta ya que un idioma no ofrece los equivalentes estéticos exactos a los de otro idioma" (Bentley, 1986: 7). Al enfatizar el valor de la palabra *estético* y su consecuente definición de la *dimensión estética* como "todo aquello que surte algún efecto" (Bentley, 1986: 7) Bentley nos lleva a una revisión del modelo de traducción, a fin de hacerlo más accesible al mundo real. Al limitar el alcance del traductor al significado denotativo del texto, Bentley intenta escapar al problema del significado connotativo; al reducir nuestra responsabilidad incluyendo sólo la transcripción del *efecto*, trata de llegar al problema del idioma. Esta distinción es crucial para comprender por qué el esbozo de Bentley sobre una teoría de la traducción es erróneo.

Cuando afirma que lo que el traductor quiere capturar es un "efecto deseado" está asumiendo que todas las obras - en todo momento - están constituidas de efectos deseados para los que el autor encontró objetivos connotativos en su propio idioma. Desde este punto de vista, los escritores no entenderían el idioma como el resto de nosotros; más bien, sus impulsos literarios aparecerían como fantasías moldeadoras, como formas abstractas que se convierten en idioma en el acto de transcribirlos al papel. La labor del traductor es, pues, la misma que la del escritor; llegar a conocer esas formas y reproducirlas en palabras.

Incluso en el caso de que aceptáramos este improbable escenario aparecerían una serie de supuestos igualmente difíciles de admitir. Entre

ellos quizá sea el más importante la creencia de que el *original* es enteramente la creación consciente de su autor; es decir, que el escritor conocía cada uno de los *efectos deseados* y laboriosamente estableció cómo acoplarlos al idioma. Muy al contrario, Bentley se vería forzado a creer (en contra de su voluntad, creo yo) que ni la intención subconsciente del escritor ni la naturaleza y estructura del idioma en el que escribe pueden tener una relación con la *dimensión estética* de la obra de arte.

Por último, la idea de *efecto deseado* requiere un gran énfasis en la producción del resultado. "Haz que el público se ría; que llore; que se sienta bien ... pero hazles algo" (Bentley, 1986: 9), dice Bentley. Esta mentalidad de *show-business* insiste en que no sólo perdemos sentido poético en la traducción, sino que también abandonamos su propósito por completo. Además, implica que el comercio esencial sobre el escenario se basa en el intercambio de un dinero por unas comodidades que incluyen todo, pero que no se pueden interpretar ni analizar. Al insistir en una relación cerrada entre *significante* y *significado*, Bentley establece una teoría de la traducción que niega el mismo arte teatral; las buenas obras teatrales nos dejan sumergidos en ellas, no se nos echan encima.

El problema central de su teoría de la traducción es la localización del significado del texto según las intenciones del autor. La fe ciega de Bentley en la capacidad del escritor para conocer sus intenciones contradice aquélla más profunda en el idioma mismo y en su capacidad creadora. Como cualquier otro género literario, los textos dramáticos no son ideas platónicas meramente transcritas en papel; ni siquiera su significado existe fuera del idioma en el que fue escrito. Como ya hemos visto antes, pensar así es un error. La verdadera complejidad de los problemas inherentes a la traducción sólo afloran cuando comprendemos que las estructuras de los idiomas forman parte de la escritura.

Siguiendo con este mismo contexto, se pueden comparar los dos idiomas en cuestión con los dos ladrones entre los que el traductor es crucificado. Da la impresión que un idioma es un ladrón que, en contra de nuestra voluntad, se escapa con todas nuestras intenciones. Al tiempo que tratamos de pasar el botín de uno a otro, los ladrones parece que trabajan al unísono: mientras prestamos atención a uno de ellos, el otro nos deja sin blanca. A pesar de que nosotros los traductores estamos dispuestos a entregarnos por el bien de la traducción, nuestros esfuerzos son baldíos y, sin un modelo de salvación, los tres nos extenuamos. ¿Es posible, pues, la traducción?

Probablemente Samuel Beckett es el escritor y el traductor más cercano a la posición divina que Bentley describe. Creció siendo el inglés su lengua materna, aunque después de sus primeros escritos prosaicos, eligió escribir la mayoría de sus obras en francés. Además, desde muy temprano en su carrera emprendió las traducciones de sus propios libros. Conocía los dos idiomas tan perfectamente como podamos imaginar y, por supuesto, comprendía sus propias intenciones de las que era consciente y, presumiblemente, mantenía los mismos ideales al traducir una de sus obras que cuando escribía el original.

Sin embargo, sus obras son diferentes en muchos aspectos en su versión inglesa. En primer lugar, siempre son más cortas. Por ejemplo, en *Waiting for Godot* Beckett eliminó dos secuencias musicales relativamente largas. La versión francesa de *Endgame* nos ofrece bastante más información sobre el chico al que Clov espía por la ventana que la traducción inglesa. La versión inglesa, más desoladora, se niega a ofrecernos esperanzas de futuro.

Por lo general, las traducciones de Beckett son incluso más escuetas, más rigurosas en cuanto a la economía estilística que las versiones en francés. Cuando en *Endgame* Hamm le pide a Clov "unas palabras" para concluir, éste le responde con una canción en tono sarcástico en la versión francesa; al traducir el texto, Beckett reduce el aspecto de vodevil y pone en boca de Clov su última e inexpresiva intervención. El aspecto más cómico, más disoluto del francés desaparece en el acto de la traducción; cualquier atisbo de regocijo que los personajes pudieran tener en sus representaciones francesas aparece erosionado y casi envenenado en inglés.

¿Por qué ocurren estos cambios? ¿Qué le lleva a Beckett a manosear escritos que ya de por sí son obras maestras? ¿Por qué se molesta incluso en traducir sus propios libros? Parte de las respuestas a estas preguntas radica en la propia naturaleza del proyecto de Beckett y en la razón por la que dejó de escribir en inglés: "El verdadero propósito por el que empecé a escribir en francés fue para empobrecer mi estilo un poco más" dijo Beckett en una entrevista. Un aspecto de este empobrecimiento al que alude Beckett es el menor vocabulario del francés: "en francés es más fácil escribir sin poseer un buen estilo" dijo en la misma entrevista.

Sus ataques al estilo tienen sus primeras manifestaciones en la superposición de un mundo de vodevil en un paisaje agreste. La

naturaleza absurda del music-hall en sus obras satiriza todas las pretensiones artísticas, intelectuales y morales. Tal seriedad queda rebajada por el profundo escepticismo satírico de Beckett. Pero ese escepticismo pronto se transforma y las mismas herramientas de la farsa se convierten en los propios recelos del artista. Un segundo y más riguroso asalto al estilo se produce cuando se torna sobre sí mismo: al dudar de su propio material, disminuyen gradualmente las elecciones que baraja. Su insistencia en debilitarse a sí mismo (aduciendo el efecto de empobrecimiento que el francés ejercía sobre él) fuerzan sus reducidas opciones a una brillante economía estilística. En el desarrollo de *Endgame* podemos ver que desde el borrador original de dos actos (al final de los cuales Clov se marcha) a la más sombría y triste versión de un solo acto en francés, hasta la última versión inglesa se puede observar con claridad la línea trazada por Beckett en sus reescrituras. *Endgame* nace como una tragicomedia para pasar a convertirse en la traducción del propio dramaturgo en uno de los dramas sarcásticos (aunque divertido) más tristes escritos en inglés.

Ya hemos mencionado que una de las razones fundamentales por las que Beckett escribía en francés era el (relativamente) reducido vocabulario de ese idioma. Comparado con el inglés, sin embargo, las versiones inglesas de las obras de Beckett están escritas con un repertorio incluso menor. Por ejemplo, en *Endgame* la palabra *finished* aparece como equivalente de varios verbos franceses. Tiene esa palabra en la versión inglesa un efecto de eco, una especie de valor onomatopéyico que expresa certidumbre sobre lo que va a suceder al final de la obra. Cuando Beckett se obliga a traducir sus obras, se encuentra con la posibilidad de introducir en ellas una "debilidad estilística" incluso más severa. Me atrevería a decir que sus obras no se completan hasta que las traduce al inglés. Es curioso señalar que Beckett ni siquiera volvió a corregir las versiones francesas de sus obras después de escritas ni intentó reeditarlas; simplemente las dejó como borradores.

Mi principal argumento es que las traducciones al inglés formaban una parte integral del desarrollo total de la obra de Beckett. Si él comenzó a escribir en francés para *empobrecerse* literariamente, la traducción de sus propias obras le ofrecía una oportunidad de auto-negación todavía mayor; lógicamente, ésta le ofrecía una mejor economía estilística. Beckett aprueba la *pérdida* que nosotros asumimos que ocurre en el proceso de la

traducción, porque él entiende que no tiene por qué ser una pérdida *per se*. Si él sale debilitado, la obra por el contrario aparece fortalecida.

Hasta cierto punto Beckett se encuentra en aparente equilibrio entre dos idiomas, posición habitual del traductor. El dramaturgo irlandés es capaz de mostrar una percepción simultánea de dos idiomas que domina, de tener consciencia de los dos mientras escribe. El idioma en el que escribe siempre está, pues, perseguido por el que no aparece. A pesar de que cuida la traducción en algunos aspectos (Voltaire es Berkeley en palabras de Lucky) deja intacta una referencia significativa a la Torre Eiffel. En la versión francesa de *Endgame*, Nagg utiliza en tono zalamero *Milord* en vez de *Monsier*. Como Ruby Cohn ha señalado, puede que todos los nombres de *Endgame* giren en torno a la palabra *nail*. *Nell* se vería relacionado con el inglés, *Clov* con el francés (*clov*), *Hamm* con el latín *(hamus)* y *Nagg* aparecería como abreviatura del alemán *Nagel*. La única persona con nombre propio sería *Mother Peg*.

Estas referencias espectrales que aparecen y desaparecen por todo el campo lingüístico demuestran que la traducción es algo infinitamente más complicado de lo que Bentley pretende. Al traducir una obra literaria, a menudo afloran significados adicionales; ahí donde el original parece restringir el significado, la traducción puede, fortuita y ocasionalmente, abrir el texto, desvelando secretos desconocidos en una primera lectura.

Quizá hayamos guiado mal nuestra *fidelidad* en este caso, pero si nos aliamos con el ladrón que debe morir, estamos negando la posibilidad de una vida duradera al que deberíamos salvar. Debemos ser fieles con la nueva obra que estamos escribiendo, no con la antigua que languidece tras una pila de diccionarios.

Está claro que Beckett es un caso excepcional que traduce su propia obra y que posee la licencia absoluta de reescribirla si así lo desea. Además, su brillante trabajo como traductor nos sugiere una nueva iconografía para la traducción. El paradigma de Beckett puede llegar a funcionar como un imperativo categórico kantiano: su libertad se postula a sí misma como una *ley universal*. Liberados de la recta autoridad que nos hace la tarea casi imposible, nos encontramos ante la posibilidad de hacer nuestras propias elecciones éticas. Después de Beckett nos encontramos con nuestras propias alternativas éticas y estéticas al servicio, eso sí, del texto. Dice Ronald Barthes al respecto: "Un texto está hecho de múltiples escrituras, pero hay un solo lugar adonde se dirigen todas esas

multiplicidades, y ese lugar es el lector y no, como en muchas ocasiones se ha dicho, el autor" (Barthes, 1967:86). Para diseñar aquí un esbozo de una teoría de la traducción que toma al lector o, en nuestro caso, al traductor, como punto de referencia de la producción del significado, sigo a los críticos postmodernos como Barthes.

Bentley ve el significado como algo fundamentalmente estático, como una parte de la esencia del trabajo que reside en las intenciones del autor. Yo pefiero argumentar una teoría del significado esencialmente teatral es decir, un significado que ocurre espontánea e implacablemente más que un efecto deseado y buscado de antemano. Donde Bentley encuentra la traducción como una pérdida inexcusable, yo veo una fértil interacción con la obra, una conversación orquestada entre los dos idiomas.

Porque, en último término, la traducción es interpretación, es la culminación de la crítica literaria. Al igual que cualquier lectura de una obra, la traducción es necesariamente una reescritura; en consecuencia, la traducción es una condición, no una opción o una tarea. No existen formas platónicas de la obra que nos exigan una fe ciega en ellas. Lo que sí existe es un texto que uno decide traducir y que ha de ser respetado. Las traducciones fuertes en el sentido de que se sobreponen a otras no pueden tolerar la indolencia. Al igual que una lectura crítica de una obra de teatro desbanca a cualquier otra lectura más débil, así las traducciones más fuertes prevalecen sobre las demás. La libertad en la traducción por la que abogo, irónicamente alineado con Bentley (que escribió su artículo para defenderse de las acusaciones de ser demasiado libre en algunas ocasiones), demanda que el texto original imponga nuestra atención. Estoy de acuerdo con Bentley en lo que beneficia a la práctica de la traducción; nunca se debe dejar sin traducir lo más difícil o lo que es *políticamente incorrecto*. Pero la razón de la no omisión de las partes más difíciles o de lo que no nos guste no es que viole o distorsione las intenciones del original, sino que más bien se debe a la fe que tenemos en el trabajo que estamos realizando y al deseo que tenemos de crear un texto nuevo tan poderoso o más que el que estamos leyendo simultáneamente.

Bibliografía

Barthes, Ronald (1967), *Elements of Semiology,* London: Cape.

Beckett, Samuel (1952), *En Attendant Godot,* París: Les Editions de Minuit.

Beckett, Samuel (1958), *Endgame. A Play in One Act,* New York: Grove Press, Inc.

Beckett, Samuel (1957), *Fin de Partie,* Paris: Les Editions de Minuit.

Beckett, Samuel (1954), *Waiting for Godot,* New York: Grove Press, Inc.

Bentley, Eric (1986), *"How Free Is to Be Free?", Theater*, 18, pp. 4-11.

Cohn, Ruby (1960), *"Endgame: The Gospel according to Sam Beckett", Accent*, XX, pp.223-34.

Livius, 11 (1998) 123-142

Livio Andronico y su traducción de "*la/s Odisea/s*" (frs. 1-10 Morel)

Vicente Picón García
Universidad Autónoma de Madrid

Según sabemos por Suetonio, Livio Andronico, igual que Ennio, leía e interpretaba[1] a sus discípulos obras de autores griegos o explicaba las que él mismo había compuesto en Latín. Entre éstas se citan ocho tragedias auténticas (*Achilles, Aiax Mastigophorus, Equos Troianus, Hermiona, Andromeda, Tereo, Aegistus, Danae*), una posiblemente espúrea (*Ino*), dos comedias (*Ly/udius, Gladiolus*) y un himno a Juno Regina. Además, realizó la traducción completa de la *Odisea* como ha demostado Verrusio[2], con el título de *Odyssea*[3], en versos saturnios[4] y como un *carmen continuum*, aunque algunos defienden que la dividió en libros siguiendo la Odisea de Homero, pero sin argumentos suficientes[5].

---

1. Suetonio, *De grammaticis*, 1: *interpretabatur*. Para la noción de *interpretatio*, cf. A. Traina, *Vortit barbare*, Roma, 1970, pp.30 y ss.
2. M. Verrusio (1977), *Livio Andronico e la sua traduzione dell'Odissea Omerica*, Roma, pp.66 y ss.
3. Sc. Mariotti (1952), *Livio Andronico e la sua traduzione artistica. Saggio critico ed edizione dei frammenti dell'Odyssea, Milano*, p.30. Hay una nueva edición de 1985, que cito 1985. Mantengo las transcripciones del original distintas de ésta (*Odyssea*) que ofrecen los estudiosos en los títulos de sus trabajos o en el cuerpo de ellos.
4. Para el verso saturnio, cf. F. Leo, "Der saturnische Vers", en *Abhdlg. Göttig. Wiss. Ges.*, N.F. VIII, 5, 1905, pp. 1-79; B. Luiselli, *Il verso saturnio*, Roma, 1967.
5. Mariotti, *ob. cit.*, pp.75-83. Los argumentos que da (1985, pp.55-59) en contra de la división en libros parecen definitivos.

Conservamos 45 fragmentos de ella[6], de los cuales 8 son considerados dudosos y de colocación incierta, aunque el número no está cerrado, pues posiblemente haya que añadir a ellos algunos de los primeros. Además, 4 de los aludidos, según algunos eruditos, pertenecerían a una segunda traducción de la Odisea del mismo Livio, llamada *Odyssea noua*, realizada con mayor libertad que la primera y compuesta en hexámetros[7].

Pues bien, a pesar de su reducido número, estos fragmentos por sí mismos, y por la abundante información que se ha acumulado sobre ellos gracias a la paciente tarea filológica de numerosos editores y estudiosos[8], poseen suficiente entidad como para darnos una idea bastante clara de las características de esta traducción de Livio. Ofrezco aquí el estudio de los diez que presenté en las *Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción* celebradas en León[9].

El primer fr. *Virum mihi Camena, insece uersutum* transmitido por Gelio[10] es la traducción del verso primero de la Odisea ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα πολύτροπον, en el que el poeta pide la inspiración a la Musa. La traducción la hace Livio al pie de la letra, reflejando en ella un paralelismo sorprendente con el modelo en el léxico, salvo en el vocativo *Camena*: A ἄνδρα corresponde *uirum*, con el sentido próximo a héroe, más que al general que subyace en el término *homo*[11], como se confirma por las traducciones de Cicerón[12]. Al dativo μοι corresponde *mihi*. Πολύτροπον, formado sobre τρέπω, tiene su paralelo en *uersutum*, formado sobre *uerto*. Respecto a πολύτροπον se ha discutido desde la antigüedad su sentido, atribuyéndole generalmente dos matices distintos: "multiforme/ingenioso" o "que ha viajado mucho/largamente errante".

---

6. Según la edición de W. Morel, que seguimos, *Fragmenta Poetarum Latinorum*, Teubneri, 1975 (=1972).
7. Mariotti, *ob. cit.*, pp.75-81 y 83; S. Timpanaro, "Note a Livio Andronico, Ennio, Varrone, Virgilio", *Annali Scuola Normale Superiore di Pisa*, S. II, 18, 1949, pp.186-190. La cita de Prisciano (fr. 6 Morel) se referiría a la *noua*.
8. Aparte de los ya citados Traina, Verrusio, Mariotti y Morel, cf. H. del Ville Mirmont, *Études sur l'ancienne poésie latine*, París, 1903, pp.94-139; P. Lejay, *Histoire de la litterature latine des origines à Plaute*, Boivin, 1923, pp.205-227; F. H. Wargmington, *Remains of Old Latin*, II, 1936, pp.24-43; F. Leo, *Geschischte der römischen Literatur*, I, Berlín, 1913; Fränkel, "*Liuius Andronicus*", *RE., suppl.* V, 1931, cols. 598-607; I. Borrelli, *L'Odyssia di Livio Andronico*, Roma, 1951; A. Ronconi, *Interpreti latini di Omero*, Torino, 1973, pp.11-19; G. Broccia, *Ricerche su Livio Andronico Epico*, Padova, 1974; R. Perna, *Livio Andronico poeta de Puglia*, Bari, 1978; U. Carratello, *Livio Andronico*, Roma, pp.11-36.
9. Por circunstancias extrañas no fue incluida en las Actas de dichas Jornadas. Quede constancia de mi agradecimiento al Consejo de Redacción de *Liuius* por su publicación en el presente número.
10. Aulo Gelio, XVII, 9,5: *Offendi in bibliotheca Patrensi librum uerae uetustatis Liuii Andronici, qui inscriptus est Oduvsseia, in quo erat uersus primus cum hoc uerbo (inseque) sine u littera.*
11. Cf. Ernout-Meillet, *DELL*, París, 1967, y L. Quicherat, *Thesaurus poeticus linguae latinae*, París, 1875, *s. v. uir.*
12. Horacio, *Ars*, 141-2; *Ep*, I, 2, 19 y ss.

Villers demostró en un artículo en 1976[13] que con él se recogían tres disposiciones del espíritu que caracterizaron antiguamente a Ulises: "constancia" ante el infortunio, "inteligencia" equiparable a la de Zeus, y "flexibilidad/habilidad" para variar sus argumentos o discursos, siendo este último sentido el que se impone desde Homero. El correspondiente latino *uersutus* significa etimológicamente "que sabe dar vueltas/volver sobre sí/reflexionar", de donde se deriva el significado de "hábil/astuto"[14], que fue el que recogió Livio, a tenor de la evolución apuntada, no el peyorativo que también poseía, según Festo[15].

El imperativo griego ἔννεπε lo traduce Livio por *insece*, una forma arcaica equivalente a *inseque*, rehecha precisamente sobre *inseco* (de *insequo,* con pérdida de la labiovelar)[16], y que tiene forma y etimología común con ἔννεπε y un sentido parejo al de "hablar de" o "recitar". Se ha hecho notar que con *insece* Livio no sólo ha querido traducir el imperativo presente ἔννεπε, sino que incluso ha intentado reproducir el eolismo homérico en su forma arcaica y derivada[17]. Para Ronconi la fidelidad de Livio al texto como gramático se revelaría en la búsqueda de la correspondencia exacta para cada palabra incluso a nivel formal, intentando reflejar en este caso la asonancia entre el griego e[nnepe y el latín *insece*[18].

El cambio más significativo en el fragmento es el de la traducción de Μοῦσα por *Camena*. Es sabido que las Musas eran para los griegos las cantoras divinas y las diosas del canto, mientras que a las Camenas en su origen los romanos las identificaban con las Ninfas de las fuentes y las inspiradoras de la sabiduría, relacionándolas con la Ninfa Egeria[19]. Los gramáticos, por su parte, asociaron etimológicamente *Camenae*[20] con *carmen* "canto", haciendo proceder ambos términos de *cano*[21]. Así pues, una vez establecidas estas relaciones, la conexión entre *Camena* y Musa, al ser ésta también la diosa del canto, es cuasi-necesaria, tal como se

---

13. R. Villers, "*Durus Ulixes*", *REL*, 54, 1976, pp. 214 y ss.
14. Cicerón, *Nat.*, 3, 10, 25.
15. P. Festo, 511, 8 (Linds).
16. Ernout-Meillet, s. v. *insece*; Frisk, *GEW* y Chantraine, *DELG*, s. v. ἔννεπε.
17. Perna, *ob. cit.*, 56, n.30.
18. Ronconi, *ob. cit.*, p.14; Mariotti, *ob. cit.*, p.37.
19. P. Grimal (1984), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, p.84; Aust, "*Camenae*", *RE*, III, 1899, col. 1427; Marcial, VI, p.47.
20. Quizá la forma antigua sería *Casmenae*: cf. Verg. *Aen.*, XI, 543.
21. Varrón, *LL.*, *7, 27.*

desprende de las palabras de Festo (*Camenae Musae a carminibus sunt dictae* "las Musas son llamadas Camenas por su *carmina*")[22] y de las de Macrobio, quien intenta justificar la traducción de Musas por Camenas aduciendo también la relación etimológica que establecían los etruscos entre la denominación de éstas y el término *canenae*, que hacían derivar del verbo *cano*: *Etrusci Musas...Camenas quasi canenas a canendo dixerunt*[23].

Ernout considera esta equivalencia tosca (*grosière*). Traina cree, a su vez, que en esta identificación etimológica se parte "del nombre más que de la función de la divinidad" y que no es posible saber "si Livio sentía en *Camena* la raíz de *cano,* como la sintieron después los gramáticos, o si esta etimología popular se derivaba propiamente de la identificación liviana de las Musas y de las Camenas[24]; sin embargo, parece que se puede admitir, frente a Traina, que dicha conexión etimológica respondía a un sentimiento vigente entre los romanos de que el nombre se adecuaba a la función que se atribuía a estas divinidades, pues "las proféticas Camenas, que eran divinidades de las fuentes como las Musas, se avenían bien al verso de los *Fauni* y de los *Vates*, es decir, al verso de la antigua poesía oracular"[25], de manera que serían ellas las antiguas divinidades inspiradoras de los *carmina* en ritmo saturnio, como los de Príamo y Neleo, que cantaban los antiguos aedos romanos, identificados seguramente con los *Vates* de Ennio[26]. Así pues, Livio invoca en su poema a la *Camena* inspiradora de los *Vates*, romanos, igual que Homero invocaba en el suyo a la Musa, la inspiradora de los antiguos aedos griegos, realizando así una traducción fiel, con base etimológica como gramático que es, y teniendo en cuenta la formación sociocultural de sus destinatarios que tal vez no entendían bien el significado de Musa, al menos los poco helenizados.

La sintaxis es idéntica en la traducción de Livio y en el original, e idéntico también el orden de palabras; pero Livio ha sabido utilizar a la perfección la técnica de la alusión formal para reflejar al máximo el sentido poético del modelo, adecuándolo al carácter y sentido de su propia lengua. Para ello se ha servido de los recursos retóricos que conocía,

---

22. P. Festo, 38 (Linds).
23. Macrobio, *Somn. Scip.*, 2, 3, 4.
24. Traina, *ob. cit.*, p.12.
25. Carratello, *ob. cit., p.*94 y n.10.
26. A. Rostagni (1946), *Storia della Letteratura latina*, Torino, I, pp.54 y ss.

influenciado por Isócrates y Antímaco de Colofón[27]. Consigue la unidad total de sentido del verso engarzando las dos palabras extremas mediante la concordancia (*uirum-uersutum*) y destacando dicha conexión mediante la aliteración (*uir-/uer-)* y el homoioteleuton *(-rum/-tum).* En el centro, en cambio, acumula la sintaxis afectiva, juntando las dos palabras que caracterizan a ésta, el vocativo de la nominal y el imperativo de la verbal, destacando la diferencia fónica y formal del modelo (*Camena/Musa)* frente a la homofonía y correspondencia morfosintáctica con él (cf. *insece/* ἔννεπε).

Que se trate de procedimientos buscados conscientemente, lo confirma el hecho de que Livio utiliza en otros fragmentos aliteraciones similares a éstas, como en *Trag.,* fr. 2-3:

Nam ut Pergama
accensa et praeda per participes aequaliter
partita est.

o fr. 5-6 (aludiendo a los delfines):

ludens ad cantum classem lustratur[28]

y busca homofonías con el original, aunque sean aproximativas, como *Morta/*Μοῖρα, *dacrima/*δάκρυμα, *daps/*δαίς, etc[29].

Estos dos recursos y la dislocación mencionada sustantivo-adjetivo (o la inversa, adjetivo-sustantivo) tendrán fuerte resonancia en la tradición posterior de la poesía latina[30].

El fr. 2 *Pater noster,Saturni filie*[31], citado por Prisciano como ejemplo de vocativo *filie*, "Padre nuestro, hijo de Saturno", es la traducción de ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὕπατε κρειόντων "padre nuestro, hijo de Crono, el más noble de los caudillos", invocación solemne dirigida por Atenea a Zeus (cf. *Od.*, I,45; I,81 y XXV, 473). Lo conservamos gracias a Gelio, que lo cita para testimoniar la formación del vocativo *filie*, un arcaísmo (o vulgarismo acuñado como arcaísmo) que, como otros, conferiría

27. Mariotti, *ob. cit.*, pp.35-41; Perna, *ob. cit.*, pp.54-55 y n.28.

28. En el fragmento primero citado existe una aliteración persistente en bilabial sorda; en el segundo, una aliteración lateral-gutural en quiasmo.

29. Para más detalle, cf. Mariotti, 1985, pp.29 y ss.

30. Cf. E. Bignone (1946), *Storia della Letteratura Latina*, Firenze, p.185.

31. Citado por Prisciano como ejemplo de vocativo *filie:* cf. Prisciano, *ap. G.L*, II, 305,8: *"O filie"* et *"o fili". Livius Andronicus in Odissia.*

solemnidad y magnificencia, como se ha admitido desde Fränkel[32] sin discusión.

La traducción del fragmento es una abreviación respecto del original, si, como supone Perna, Livio no tradujo ὕπατε κρειόντων[33]; pero al mismo tiempo supone una ampliación ya que Κρονίδη lo traduce por *Saturni filie*, lo que conlleva dos innovaciones importantes: la utilización de un patronímico analítico para traducir el sintético Κρονίδη, y la sustitución de Κρόνος por *Saturnus* (la traducción *ad uerbum* sería *Cronii filie*). Esta sustitución no se debe posiblemente a una sola razón, sino a varias: a) el deseo de conferir más solemnidad épica a la frase, para lo que contribuiría su presentación con una entidad fónica mayor (dos palabras por una) y la utilización del arcaismo *filie*; b) la necesidad de trasponer el Olimpo griego por el romano, y en concreto el Cronos griego por el *Saturnus* romano, puesto que aquél no sería aún bien conocido en Roma por ciudadanos poco helenizados; c) la falta o desconocimiento de sufijos específicos latinos apropiados para expresar la función patronímica, como parece desprenderse del hecho de que más tarde Accio latiniza el término griego Κρονίδα utilizando el sufijo *-ios* (*Cronius*) y que se generaliza el uso de *Saturnius* como forma sintética del patronímico analitico *Saturni filius*[34].

El fr. 3 *Mea puera, quid uerbi ex tuo ore supra fugit*[35] "Hija mía, ¿qué palabra huyó fuera/lejos, del fondo de tu boca?" es traducción de un pasaje de la Odisea como el del verso I,64, donde, ante las quejas de Atenea a Zeus por los avatares que sufre Ulises, aquél le contesta τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων "Hija mía, ¿qué palabra se te escapó del vallar de los dientes?"[36]. El fragmento lo cita Prisciano para

32. Fränkel, *RE*, col. 603 y ss.; Mariotti, *ob. cit.*, pp.103-4; Perna, *ob. cit.*, pp.54-55 y n.28; E. Bignone, *ob. cit.*, p.185.

33. Perna, *ob. cit.*, p.58.

34. Cf. Virgilio, *Aen.*, 12, 156: *Saturnia Iuno*; Ovidio, *Met.*, 8, 703: *Saturnii* referido a los hijos de Saturno.

35. El fragmento, considerado siempre entre los primeros de la Odisea de Livio, ha sido colocado por Mariotti 1985 entre los de *sede incerta* con el nº20, en lugar del 2, en que lo había puesto en la primera edición. La nueva distribución que hace la basa, según anticipa en el prólogo (p.11), en un *addendum* de L. Havet a su *De Saturnio Latinorum uersu* que había sido olvidado por todos, incluido él mismo. La colocación de los diez primeros fragmentos de Morel y la nueva de Mariotti 1985 se corresponde así: 1=1; 2=19; 3=20; 4=21; 5=22; 6=Ps. Andr.1; 7=23; 8=2; 9=29; 10=3.

36. El fragmento, que recoge un verso formular de Homero, aparece también en otros lugares con estas mismas palabras, aludiendo a los mismos personajes que el verso citado (cf. *Od.*, V, 22), o a personajes distintos (*Od.*, XXIII,70: Euriclea a Penélope); con el vocativo τέκνον εμὸν en género masculino referido a un hombre (*Od.*, XIX, 492: Euriclea a Ulises) y con otros nombres propios en vocativo sustituyendo a éste (*Od.*, III, 230: Τηλέμαχε *Od.*, XXI,168: Λειῶδες). De ahí las dudas que han surgido sobre la seguridad de la relación del fr. 3 citado con *Od.*, I,64 (cf *infra* n.50).

documentar la formación del femenino *puera* (de *puer*) frente a *puella*[37]. Carisio da otro con dos variantes distintas: la forma *puer* con infección femenina y *audio* por *fugit*[38] que es probablemente una glosa, como veremos, motivada en la consideración de la frase desde el lado de Zeus como oyente. Los editores posteriores dan aún más variantes: Korsch propuso sustituir *supra fugit* por *aufugit;* Havet *superat* por *supra*; Hermann *subterfugit* por *supra fugit*; Müller suprimió *supra*, considerando que se habría originado en el glosema *s[scilicet]puera*, aceptado en cambio por Warmington y Baehrens como término independiente de *fugit,* al que encabalgan en el verso siguiente; Fleckeisen, Leo y Morel propusieron *supera*[39].

Mirmont pensó que la palabra *fugit* era una glosa de un gramático, suponiendo que, así como el poeta latino no se había atrevido a dar el equivalente latino de la expresión ἕρκος ὀδόντων, tampoco habría intentado traducir φύγεν. Por eso propuso leer *superat*, como Havet, atribuyendo al verbo el sentido, que poseía en la lengua antigua, caído en desuso en la época clásica, de "trepar" o "franquear escalando"[40]. La distancia entre la traducción de Livio y el texto de Homero aceptando esta variante es muy grande: *superat* equivale a las tres palabras φύγεν ἕρκος ὀδόντων, sin que se entienda bien por lo demás qué es lo que se franquea. Para Lejay, que también admite *superat*, la presencia conjunta en el texto del doble acusativo, del pronombre σε y de la metáfora de la barrera de los dientes (si es una metáfora) sería un escollo embarazoso para Livio; y, sin explicar más, atribuye a *superat* un sentido enérgico (*toutefois* <u>*superat*</u> est énergique: "Quelle parole sortie de ta bouche a sauté l´obstacle?"), agregando que Livio ha traducido el texto griego sin caer en el ridículo, en la medida que podía hacerlo[41].

Leo dio a *supera* el sentido de "hacia lo alto" (*in die Höhe*)[42]. En cambio, Fränkel negó ese sentido, interpretando *supera fugit* como un

---

37. Prisciano, *ap. G.L.*,II,230,27: *"puer, pueri", cuius femineum puera dicebant antiquissimi...Liuius in Odyssia: "mea puera, quid uerbi ex tuo ore supra fugit?"*

38. Carisio, *ap. G.L.*, I, 84, 5: *"puer" et in feminino sexu antiqui dicebant ut Graeci* ὁ παῖς καὶ ἡ παῖς *ut in Odyssia uetere, quod est antiquissimum carmen: "mea puer, quid uerbi ex tuo ore audio?*

39. Th. Korsch (1886), *De uersu Saturnio*, Mosquae, p.128; L. Havet (1880), *De Saturnio Latinorum uersu*, Paris, p.426; G. Hermann (1816), *Elementa doctrinae metricae, Lipsiae*; L. Muller (1885), *Der Saturnische Vers und seine Denkmäler*, Leipzig, p. 124; A. Fleckeisen (1864), *Kritische Miscellen*, Leipzig, p.13.

40. Mirmont, *ob. cit.*, p.97.

41. Lejay, *ob. cit.*, p.210.

42. Leo, *Geschichte*, I, p.74.

equivalente del griego ὑπερεξέφυγε τοῦ στόματος. "*Supera*", dice, "no puede significar hacia la altura, sino que significa que aquella palabra salta la valla y cruza la frontera de adentro hacia fuera: *ex ore supera fugit* se puede traducir por ὑπερεξέφυγε τοῦ στόματος[43]. Traina propone este fragmento de Livio como uno de los que mejor revelan la romanización de la forma y, en concreto, como modelo de supresión de una metáfora, alegando como causa de ello la imposibilidad de imitarla: "Se ha juzgado", dice, "la traducción latina más descolorida que el texto griego. Y así es; pero, si el punto de llegada es diverso, el de partida es idéntico: se trataba de evitar una metáfora inimitable y jamás imitada en Latín, ni siquiera por Ennio ni Virgilio (aunque sí se ha traducido luego explícitamente)[44]. Por tanto, al no ser fácilmente sustituible la imagen, Livio la ha suprimido (*supera fugit* sería sólo un residuo de ella): aquí la labor de interpretación ha acabado en una *trivialización del texto*[45]. Ronconi ve en Livio un gramático y considera que éste glosa el sintagma ἕρκος ὀδόντων con la palabra *os*, anulando la perífrasis griega; se opone a la interpretación que hace Fränkel de *supera* como una "especie de resto o bosquejo de ἕρκος con el que sugeriría que la palabra pasa por encima del obstáculo de los dientes", pues con esta interpretación, según él, "el lector tendría que adivinar, si no tiene delante el texto griego, por encima de qué cosa huye la palabra"; de ahí que apuesta por el significado, propuesto por Leo para *supera* de "huir hacia lo alto" y lo apoya, aduciendo como argumento el hecho de que con el epíteto πτερόεντα Homero confiere a las palabras la consideración de "aladas", de forma que se las puede imaginar como volando por el aire. El poeta tendría *in mente* este mismo sentido presente en otros pasajes y se dejaría contaminar por él[46].

Wackernagel vio una relación estrecha entre las dos metáforas que según él subyacen en el verso: la relativa al acto de hablar en la expresión ἔπεα πτερόεντα, que suscitaría la imagen del pájaro en vuelo, y la de la "red para los pájaros" en el sintagma ἕρκος ὀδόντων [47]. Durante, sin embargo, ha demostrado después que πτερόεις en Homero "jamás se refiere a los pájaros", sino que aparece siempre atribuido a la flecha

---

43. Fränkel (1932), "Griechische Bildung in altrömischen Epen. 1. Livius Andronicus als Übersetzer, *Hermes*, p.304.

44. Al menos en Apuleyo se constata dicha asociación entre las palabras aladas y el vallar de los dientes: cf. *Plat.*, 1, 14; *Flor.*, 15.

45. Traina, *ob. cit.*, pp.20-21.

46. Ronconi, *ob. cit.*, pp.14-15.

47. W. Wackernagel (1874), *Kleinere Schriften*, III, Leipzig, pp.178-181.

provista de plumas para hacer más certera su trayectoria, lo que obliga a revisar el origen y el ámbito de la metáfora, pues si en πτερόεντα no se puede ver la imagen del pájaro alado, tampoco en ἕρκος ὀδόντων cabe la imagen de la "red para los pájaros"[48]. Broccia, por su parte, ha considerado que el origen de la metáfora podía residir en el "parangón que se hace con un recinto -empalizada o muro-, que delimita y cierra un espacio en el campo o en el interior de un edificio", como es por lo demás el sentido primario y prevalente de ἕρκος como *uerbum proprium* en los poemas homéricos[49]; pero constata que hay un solo pasaje no formular en Homero donde la noción de barrera en ἕρκος ὀδόντων es explícita y actual, mientras que en todos los demás casos sería una metáfora "muerta", de manera que la secuencia completa ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων no significaría otra cosa que "¿qué es lo que has dicho, por cierto?", o poco más[50]. Se habría llegado así ya en Homero a una "depotenciación de la metáfora y a una generalización" de dicha expresión, mientras que Livio habría "recualificado" el texto de Homero en su traducción, si se admite, como hace el propio Broccia, la interpretación de Fränkel antes reseñada en el sentido de que la palabra huye el obstáculo representado por el claustro de los dientes. La traducción, pues, sería así más plástica y más significativa que el propio modelo provisto por Homero. El fenómeno, por extraño que parezca, radica en la psicología y en la mecánica con que actúa el traductor, según Broccia. Livio como traductor se coloca ante el poema en distinta posición que el aedo y el auditor de entonces que, ateniéndose al conjunto del poema, no vería en la frase más que una llamada de atención: analiza y desmonta todas las expresiones, para intentar comprenderlas y reproducir y reflejar los valores específicos de cada uno de sus elementos, siguiendo la ley del buen traductor de aferrarse lo más posible al dictado del texto original[51].

La interpretación de Broccia es realmente sugerente, pero, como en la de Fränkel, también deja al lector que "adivine el obstáculo sobre el que huye la palabra", que lo considera sobreentendido bajo el término *supera*. Parece, pues, que se intenta hacer ver por todos los medios que Livio ha

---

48. M. Durante (1958), "*ΕΠΕΑ ΠΤΕΡΟΕΝΤΑ* ", *Rend. Acc. Lincei*, S VIII, 13, pp.6 y ss.
49. Broccia, *ob. cit.*, p.87 y nota 26.
50. *Ibidem*, p.89.
51. Para la interpretación detallada del fragmento, véase Broccia, *ob. cit.*, pp.85-89.

reflejado sólo una parte de la metáfora existente en el modelo y que se debe suponer ineludiblemente por el lector un obstáculo omitido por él.

Me parece que la traducción de Livio se entiende mejor en su conjunto con la siguiente hipótesis que me arriesgo a proponer: la estructura especial de la frase con que traduce Livio el verso de Homero hace pensar que no ha pretendido otra cosa sino latinizar el modelo homérico, reflejando el sentido con la mayor sencillez, pero con elementos de sabor netamente latinos. Veámoslo.

Ya se advierte esta idea en la traducción de las dos primeras palabras griegas: el sintagma adj. + sust. ποῖον ἔπος lo transforma Livio en un adjetivo interrogativo indefinido neutro + un genitivo partitivo *quid uerbi.* ¿Porqué no ha recurrido a la expresión *quale uerbum* ("qué clase de palabra?"), que sería también correcta[52] y traduciría bien el ponderativo cualitativo ποῖον? Sin duda, porque el sintagma *quid uerbi*, apto también para expresar la cualidad de una forma más general e indefinida, resultaba más elegante y más latino, a juzgar por la expansión que ha tenido este giro, fomentado por la utilización frecuente que han hecho de él los poetas[53].

En la frase del modelo hay un doble acusativo del todo y de la parte σέ+ ἕρκος (ὀδόντων), muy en consonancia con la lengua épica griega, pero complicado con una metáfora originada en un componente de la boca, los dientes formando arco, que se expresa mediante dos palabras, el acusativo de parte ἕρκος más el genitivo descriptivo ὀδόντων. La complicación es evidente y el giro extraño en latín, de ahí incluso su nombre de acusativo a la griega. Livio ha simplificado la frase convirtiendo el acusativo del pronombre personal en un posesivo *tuum* que afecta al otro acusativo de parte (los dientes formando un arco: ἕρκος ὀδόντων = una parte de la boca), que mediante una metonimia ha traducido por el todo que lo contiene, *os* (= στόμα)[54], acuñando así el sintagma *os tuum*, en ablativo con *ex* para indicar la procedencia. El proceso sería así: "te huye a ti, el cerco de los dientes (=la boca)> huye desde el interior de tu boca".

---

52. Cf. Cic; *Fin.*, 2, 27: *Qualis ista philosophia est?*
53. Ernout-Thomas (1964), *Syntaxe Latine*, París, p.50.
54. Hay que pensar sin duda en una traducción consciente del original recurriendo a la metonimia más que en una simple glosa como piensa Ronconi (cf. *supra*).

Al contrastar el texto griego y la traducción de Livio da la impresión que éste ha traducido todos los elementos de la frase de Homero salvo dos justamente, los del sintagma ἕρκος ὀδόντων; pero es una pura impresión, porque ha vertido también éstos al latín a su modo, sustituyendo los dos lexemas descriptivos "dientes" y "recinto" (un parte de la boca) por uno solo constituido por el todo, *os*. En cambio, frente a esta reducción generalizadora, Livio ha introducido dos elementos inexistentes en el original, uno, la preposición *ex,* que indica el punto de partida de la acción comunicativa (desde el interior de la boca), y otro, el adverbio *supra* "hacia arriba", que apunta hacia el receptor: el gramático habría entendido que el εποσ (palabra o discurso) salido de la boca de Atenea había transcendido hasta llegar a los oídos de Zeus (de ahí la lectura o glosa de Carisio: *audio*), que pregunta sorprendido por el tono (cf. Ποιον) que le ha dado la diosa, angustiada por sus labios, angustiado por los avatares de Ulises[55]. En todo caso, no parece necesario suponer, como se ha hecho casi sistemáticamente, que haya que sobreentender un obstáculo para entender la frase, ni pensar en el resto de la metáfora griega, pues, a juzgar por la lectura o glosa de Carisio, Livio ha reducido la frase a un simple apunte del proceso de comunicación latente en el pasaje.

El fr. 4 *argenteo polubro aureo eclutro*[56] "en una jofaina de plata, con un aguamanil dorado" es traducción de *Od.*, I,136-7 χέρνιβα δ' ἀμφίπολος προχόῳ ἐπέχευε φέρουσα καλῇ χρυσείῃ ὑπὲρ ἀργυρέοιο λέβετος "una esclava llevando agua lustral con un bello aguamanil dorado lo derramó sobre un vaso de plata", pasaje que se encuentra dentro de lo que constituye las descripciones de banquetes de la Odisea, incluido en este caso en la descripción estereotipada de la acogida del huésped. Es una traducción *ad uerbum*, en la que se corresponden las palabras semasiológicamente ἀργυρέοιο λέβετος *argenteo polibro* y προχόῳ χρυσείῃ *aureo eclutro*, salvo esta última, que es la única palabra griega

55. G. B. Perini ha vuelto a estudiar el fragmento y las dos transmisiones de Prisciano y Carisio (cf. "Livio Andronnico, *Od* fr. 3 Morel", *Nemosyum Studi in onore di Alfredo Chivelli*, Bologna, 1989, pp.11-77) proponiendo la posible reconstrucción de ellos con la lectura de *suprafugit* y *audio* respectivamente, en encabalgamiento (Prisc.: *mea puera, quid uerbi ex tuo ore / suprafugit*; Caris.: *Mea puera quid uerbi ex tuo ore / (fugio)*), y aceptando también la posibilidad, apuntada ya por U. Knoche (*Gnomon*, 4, 1928, p.694), de que las dos citas se refieran a dos o tres lugares distintos del poema (pp.14-15). La segunda hipótesis se puede admitir, pero no la primera que supone la aceptación del compuesto *suprafugit*. La función adverbial está en la base de todos los prefijos, pero *supra* no supera esa fase adverbial a lo largo de la latinidad clásica ni se registra como preverbio hasta el segundo Livio. Por tanto es sumamente improbable que figure como tal ya en los albores de la latinidad, siendo así que los prefijos de estructura disilábica, con la excepción de *inter* y el homónimo *super* y *circum* son tardíos e incluso poco productivos. Asi lo entiende B. García Hernández, quien no incluye *supra* entre los prefijos en su *Semántica estructural y lexemática del verbo,* Barcelona, 1980.

56. Aducido por el gramático Nonio, 544, 20: "*Polybrum*" ... *nos truellum uocamus. Liuius-*

(ἔκλουτρος) de uso raro en la Odisea, pues en Homero el "cántaro o aguamanil" se indica con el término πρόχοος[57]. El verso es otro ejemplo del arte alusivo formal de Livio, que ha puesto en evidencia el ritmo cuatripartito del saturnio, señalado en la distribución de las palabras y acentuado por las llamadas de la aliteración y homoioteleuton *ar- au-, -teo -reo* y la asonancia *polibro-eclutro*.

El fr. 5 *tuque mihi narrato omnia disertim*[58] "tú nárrame todas las cosas claramente" es la traducción de una expresión formular en la que se pide una explicación: se suele identificar con *Od.*, I,169 ἀλλ ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον "pero, ea, dime esto y exponlo detalladamente". La traducción es un modelo de exactitud, a pesar de que se dan tres fenómenos que parecen contradecirlo: la abreviación ἐιπὲ καὶ κατάλεξον en *narrato*, la sustitución de τόδε por *omnia* y el cambio de ἀλλ ἄγε en *tuque*. Su contenido se suele considerar como una apelación a la veracidad del narrador ("pero, ea, dime y explícame sinceramente"), o de manera similar[59], pero no debe entenderse así. 'Ατρεκέως es un vocablo compuesto de α privativa + τρέκος emparentado con el sk. *tarku-*, gr. a[trakto" ("rueca/uso"), lat. *torqueo<trekw<terkw*, y por tanto, "no torneado/no torcido"[60]. Respecto a su valor contextual, del análisis de las 17 veces que aparece en Homero en versos-súplica y 12 en versos-respuesta, con leves variantes, se deduce que el verso ἀλλ ἄγε... κατάλεξον, donde aparece, introduce una pluralidad de preguntas puesta en forma directa o indirecta que la persona interpelada evade anticipando al menos a la respuesta el verso τοὶ γὰρ ἐγώ τοι ταῦτα μάλ ἀτρεκέως καταλέξω, que indica que la contestación será ordenada y exhaustiva[61]. El sentido de ἀτρεκέως no es, pues, el de "algo verdadero", sino que con él se alude a una exposición lineal, ordenada, continua y completa. Καταλέγω, por su parte, tampoco significa un mero "decir", sino que su etimología apunta hacia una exposición enumerativa y detallada[62]. Además, se ha pensado que esta expresion ἀτρεκέως καταλέγειν, dado que ἀτρεκέως se relaciona con

57. Carratello, *ob. cit.*, p.120 y n.65.

58. Transmitido por Nonio, 502, 20, a propósito del término *disertim*: *"Disertim"... plane, palam... Liuius-*

59 Broccia, *ob. cit.*, pp.91-103.

60. Frisk, *GEW*, I, s. v. ἀτρεκέως y ἄτρεκτος; Chantraine, *DEIG*, s. v. ἀτρεκής.

61. Broccia, *ob. cit.*, p.93.

62. Καταλέγω posee sentido "aritmético" (cf. Liddell-Scott-Jones, *GEL*, s. v. καταλέγω) confiriendo a la frase en que aparece una idea de globalidad: cf. H. Ebelin, *Lexicon Homericum*, I, s. v. ἀτρεκέως.

ἄτρακτος, que significa "huso", estaría basada en la imagen del telar y la hilatura, muy desarrollada entre las metáforas de la épica antigua[63].

Livio traduce ἀτρεκέως mediante el adverbio *disertim*, al que Nonio glosa con *palam, plane*. Su equivalencia con aquél es clara. *Disertus* se halla emparentado con *dissero*, como se deduce de Varrón: "como el hortelano siembra aquí y allá (*disserit)* en sus suelos cosas de distinta especie, quien actúa así en el discurso/lenguaje es elocuente (*disertus*). Y *dissero* es un compuesto de *sero* cuyo significado fundamental es "entretejer" (derivado del originario "alinear/plantar/poner en fila"), de donde procede *series, praesertim y sermo*[64]. La noción de *disertus* coincide pues con la de ἀτρεκέως, sólo que originada en una imagen distinta, la del labrador que alinea sus plantaciones, etc. *Narrato*, por su parte, se corresponde con κατάλεξον en el modo, en su valor lexical contextual indicando una exposición enumerativa (cf. *rem enarrato omnem ordine*) y en el sentido etimológico, pues aunque ha llegado a banalizarse en un simple "decir", su valor originario es causativo "hacer conocer" de *(g)nar(u)ro*, para lo cual cuanto más detallada sea la exposición, mejor[65].

Respecto a las otras expresiones, *tuque* se corresponde bien con ἀλλ᾽ ἄγε."Αγε posee valor exhortativo y ἀλλά un matiz oposicional o de simple refuerzo de frase. Ese valor exhortativo se recoge con la expresión explícita del personal *tu*, reforzado por el *que*, respecto al cual se puede suponer, pues no sabemos el contexto, el valor oposicional, al menos el que suele existir entre pregunta y respuesta.

Para la correspondencia *omnia* = τόδε es válida la interpretación de Ronconi, que ve en ella la contaminación de otra variante de la fórmula en *Od.*, XXIV,123, donde se lee πάντα[66]; o la que se desprende de la interpretación del pasaje apuntada: τόδε sería proléptico y colectivo introduciendo una pluralidad de preguntas, por lo que su traducción por πάντα es correcta. En definitiva, Livio ha traducido con exquisitez, ateniéndose a las connotaciones técnicas del original, pero latinizándolo de nuevo. La imagen del telar se ha sustituido por la del labriego, en consonancia con la *rusticitas romana,* aunque la imagen del tejido se

---

63. M. Durante (1960), "Ricerche sulla preistoria della lingua poetica greca", *Rend. Accad. Lincei,* Serie VIII, 15, pp.36-244.

64. Ernout-Meillet, s. v. *sermo* y *sero.*

65. *Ibidem*, s. v. *gnarus*

66. Ronconi, *ob. cit.*, p.15.

utilizará también, pero con connotaciones más sabias y del gusto helenístico, como lo hace Ovidio para aludir a los procedimientos artísticos seguidos en la exposición de las metamorfosis[67]. Por otra parte, la idea numérica latente en καταλέγω Livio la sustituye por otra alusiva al conocimiento.

El fr. 6 *quae haec daps est, qui festus dies?*[68] "¿qué banquete es éste? ¿qué día de fiesta?" es traducción de *Od.*, I,225 τίς δαίς, τίς ὅμιλος ὅδ' ἔπλετο; "¿Qué muchedumbre (tumulto) es ésta?", donde Atenea pregunta extrañada por el banquete que se celebra en casa de Ulises. La traducción es casi literal. *Daps* traduce δαίς, no con su valor originario religioso con el sentido de "sacrificio" o comida ritual que sigue al sacrificio, sino con un sentido más general y más profano de "banquete/festín", mientras que *dies festus* especifica el sentido más general de ὅμιλος confiriéndole un matiz religioso[69]. Livio busca la identificación formal conectando etimológicamente *daps* con δαίς pero sustituye la anáfora τίς... τίς por el políptoton *quae, qui* (en lugar de *quis*) y rompe el orden de palabras: no coloca el verbo al final de la segunda frase o al menos en ella, como suele ser habitual en la secuencia de dos frases paralelas, construyendo éstas de este modo: *quae haec daps, qui festu(s) dies est...?*, sino que adelanta el verbo *est* a la primera. Y es tanto más extraño por cuanto con dicha disposición podría haber reflejado mejor el orden del modelo. La explicación se debe, sin duda, a razones métricas. En efecto, este fragmento se incluye por algunos en la *Odissea noua*, pues se ajusta al esquema métrico del hexámetro, de manera que si se retrasa el verbo *est* al final (cf. *supra*) no cabría métricamente, ya que *tu(s) dies est* provee un anapesto más una sílaba larga.

El fr. 7 *matrem <proci> procitum plurimi uenerunt*[70] "a mi madre a pretenderla muchísimos vinieron" es traducción de *Od.*, I, 245 ὅσσοι γὰρ νήσοισιν ἐπικρατέουσιν ἄριστοι... τόσσοι μητέρ' ἐμὴν μνῶνται "cuantos príncipes son señores en las islas... otros tantos pretenden a mi madre", donde Telémaco responde a Atenea sobre los pretendientes que cortejan a su madre. La traducción se aparta mucho del original. En griego hay una serie de oraciones sucesivas en presente, unidas elegantemente

---

67. B. Gentili (1977), *Storia della Letteratura Latina*, Roma-Bari, p.258.

68. Transmitido por Prisciano, G.L., II, 321, 6, como ejemplo del nominativo *daps* no usado en época clásica: *Nominatiuus "daps" in usu frequenti non est, quem Liuius Andronicus in I Odissia ponit-*

69. Ernout-Meillet, *DELL*, s. v. *daps* y *dies festus*; Chantraine, *DEG*, s. v. δαίς y ὅμιλος.

70. Transmitido por Paulo, *ex Festu*, 282, 3, como ejemplo de *procieo*, inusual en época clásica:*"procitum", cum prima syllaba corripitur, significat petitum. Liuius-*

mediante los correlativos ὅσσοι... τόσσοι. En latín hay un solo verbo en pasado *uenerunt* y un superlativo *plurimi* con el que Livio intentó recoger posiblemente el valor del correlativo τόσσοι. Se trata de una simplificación sintáctica "descarnada"[71] del texto homérico que avoca a una generalización del contenido, eliminando matices realmente interesantes: que el asalto a Penélope para pretender su amor se produce desde el exterior de la patria, concretamente desde las islas Duliquio, Samo y Zacinto, y desde la propia Itaca; y que ese asalto se realiza por todos los que ostentan el poder en esos lugares. De este modo el cuantificador *plurimi* "muchísimos", no "todos", no puede reflejar en modo alguno la universalidad que subyace en la correlación ὅσσοι... τόσσοι. Se reflejan aquí bien algunos rasgos y consecuencias de la técnica seguida por el traductor. Ha eliminado matices, ideas y particulares para sintetizar y simplificar, lo que le ha obligado en el nivel lingüístico a suprimir frases, sustituyendo los términos correlativos que los sustentan por uno más absoluto y generalizador, alejándose del original.

El segundo rasgo o fenómeno importante observado en la traducción es la sustitución del verbo simple μνῶνται por el perfecto perifrástico *uenerunt procitum*. Ronconi explica este cambio como fruto de una contaminación: "El poeta latino", dice, "establecería esta relación, νάομαι es a μνητήρ (pretender-pretendiente) como *procieo* es a *procus* (pedir-pretendiente), dando al verbo latino un sentido que es más específico que el de *petere* con el que Festo lo glosa (cf. **posco/precor*)[72].

El fr. 8 *<aut> in Pylum deueniens (<deuenies>) <aut> ibi omentans*[73] "yendo (<irás>) a Pilos, o permaneciendo aquí" es traducción de *Od.*, II, 317, donde Telémaco asegura a Antínoo que va a vengarse de él y de los otros pretendientes arrojándoles las Parcas fatales "bien yendo a Pilos, bien aquí en esta población...ς ἠὲ Πύλονδ' ἐλθὼν ἠ αὐτοῦ τῷδ' ἐνὶ δήμῳ, o de *Od.*, I, 284, donde Atenea incita a Telémaco a que vaya a enterarse dónde está su padre, diciéndole: "primero ve a Pilos e interroga al divino Néstor" πρῶτα μὲν ἐς Πύλον ἐλθὲ καὶ εἴρεο Νέστορα δῖον. Si la matriz es *Od.*, II,317, Livio sustituyó el participio de un verbo simple ἐλθὼν por el del verbo compuesto *deueniens* "arribando", con un sentido perfectivo que matiza el general de aquél, y amplió el segundo miembro de la disyuntiva

71. Perna, *ob. cit.*, p.57.

72. Ronconi, *ob. cit.*, p.16.

73. Cf. Festo, *G.L.*, 218, 14: *"Ommentans" Liuius in Odyssea cum ait-- significat obmanens sed ea significatione qua saepe fieri dicitur; id enim est mantare.*

con otro participio del verbo compuesto *ommentans*[74] de sabor arcaico, y tradujo erróneamente αὐτοῦ τῷδ' ἐνὶ δήμῳ por *ibi* en lugar de *hic* . Esto, entre otros motivos, movió a Leo a proponer como modelo el verso I, 284, respecto al cual se entiende la variante *deuenies (futuro)* como traducción de ἐλθέ, pero no el segundo miembro *aut ibi ommentans*, que supone en todo caso una ampliación introducida por Livio, injustificable en este caso.

Al fr. 9 *tumque remos iussit religare struppis* "y entonces mandó atar los remos con correas", que conservamos por una cita de S. Isidoro[75], se le considera como una traducción fiel, pero alejada del modelo, para poder facilitar mejor la comprensión. La matriz más aceptada es la propuesta por Morel, como traducción de *Od.*, II, 422 (= XV,287) Τηλέμαχος δ' ἑτάροισιν ἐποτρύνας ἐκέλευσε ὅπλων ἅπτεσθαι, donde aquél, sentado junto a Atenea, una vez dispuesta y cargada la nave, da la orden de izar las velas: "Telémaco, por su parte, exhortando a sus compañeros, ordenó echar mano a las jarcias". En la traducción hay correspondencia en los verbos principales (*iussit* - ἐκέλευσε) con los que se expresa la orden de Telémaco, pero nada más. *Struppus* es una variante fonética de *stroppus,* que según Ateyo Filólogo se identificaría con el griego στρόφιον, una especie de insignia sacerdotal: con él se designaría la corona que se lleva sobre la cabeza; y en la lengua común significaría "correa"[76]."Οπλα es un término más general que indica "armas, instrumentos" y, sólo secundariamente en determinados contextos, "cordajes" o "amarras". El sintagma ὅπλων ἅπτεσθαι en conjunto también es muy genérico, aludiendo a los preparativos generales para poner a punto la nave, no a la operación específica de atar los remos a los escálamos[77], significado que según Tolkiehn[78] lo expresaría Homero en los versos siguientes: "pusiéronse todos a ello, / en la hueca carlinga encajaron el mástil de abeto, / que afirmado quedó al anudar los estayes, e izaron / con las drizas de cuero trenzado la cándida vela" [79]. De ahí que Tolkiehn propuso como matriz *Od.*, VIII, 37-38: δησάμενοι δ' εὖ πάντες ἐπὶ κληῖσιν ἐρετμὰ ἔκβετ' "cuando

74. Quizá para buscar una correspondencia total a la disyuntiva griega ἢὲ....ἢ con la correlación de dos participios *aut deueniens aut ommentans* inexistentes en el original.

75. Isidoro, *Orig.*, XIX, 4, 9: *Struppi uincula loro uel lino facta, quibus remi ad scalmos alligantur* ("cordajes de cuero o de lino con los que los remos se atan a los escálamos"). *De quibus Liuius: "Tumque...*

76. Para más detalle, cf. Walde-Hofmann, *LEW*, II, 3, s. v. *stroppus*.

77. Perna, *ob.cit.*, pp.59-60

78. J. Tolkiehn (1896), *"De Livii Andrinici Odyssia et de Cn. Matii Iliade Latina", Festschrift O. Schade*, Königsberg, p.289.

79. J. M. Pabón (1986) *Odisea*, Madrid.

todos hayan apretado bien los remos a los bancos". De ser éste el modelo, no se ve en él la alusión a *struppis*, pues con κληῖσιν se refiere el poeta a los bancos de los remeros, ni tampoco la orden directa expresada en forma personal en el texto latino (cf. *iussit*), ya que Homero la expresa en participio, arropado desde luego por las órdenes precedentes y siguientes en forma personal (cf. v. 34, 35 y 37). Mirmont, Mariotti y otros proponen como modelo *Od.*, IV, 782 (= *Od.*, VIII,53)[80] ἠρτύναντο δ' ἐρετμὰ τροποῖς ἐν δερματίνοισι "ajustaron los remos a los estrobos de piel", pues piensan que hay más correspondencias del texto latino con el griego (*struppis* traduce τροποῖς ἐν δερματίνοισι y *remos religare* ἠρτύναντο ἐρετμά); pero en éste no existe la orden que refleja Livio con el verbo *iussit*, sino que se relata simplemente el hecho. Broccia piensa que la fuente de Livio no ha podido ser más que *Od.*, II, 422 u *Od.*, IV, 782, pues son los dos únicos versos confrontables realmente con el fr. 9.; pero tras analizar los contextos de los dos pasajes homéricos y observar cómo la matriz *Od.*, VIII, 53 va precedida de los versos 37 y 38 (el tercer modelo propuesto por Tolkiehn, cf. *supra),* donde el poeta alude al hecho técnico "di assicurare i remi agli scalmi" (p.38), considera que Livio, teniendo esto presente (y quizá, digo yo, habiendo hecho él lo mismo en su traducción en el pasaje correspondiente perdido), ya no siente la necesidad de aludir a esa acción, dándola por supuesta y dejándose contaminar por el contexto próximo[81]. Livio pues, según él, traduciría así su modelo con libertad, reelaborándolo e interpretándolo de acuerdo con los componentes presentes en él. Es un extremo que se nos escapa por la escasez de fragmentos, pero que hay que tener muy en cuenta. "Il frammento è", dice Broccia[82], "un istruttivo esempio del modo di lavorare (del mestiere, oggi si direbbe) del traduttore come tale: e mostra in concreto i modi e i limiti, epperò e ragioni anche 'tecniche', della libertà di Andronico nella rielaborazione del modello".

El fr. 10 *ibidemque uir summus adprimus Patroclus*[83] "y allí mismo Patroclo, hombre nobilísimo, con mucho el primero" es traducción de *Od.*, I,110 ἔνθα δὲ Πάτροκλος θέοφιν μνήστωρ ἀτάλαντος "y allí Patroclo, consejero (sabio) comparable a los dioses", donde Nestor recuerda a Telémaco los héroes muertos en Troya, entre ellos a Patroclo.

---

80. Mirmont, *ob. cit.*, p.103: "est peut- être plus près du texte de Livius Andronicus"; Mariotti (1985), .79.
81. Broccia, *ob. cit.*, pp.36-40, especialmente, p.39.
82. *Ibidem*, p.40.
83. Gelio, VI, 7, 11: *"adprimum" autem longe primum L. Liuius in Odyssia dicit in hoc uersu-*

La traducción no se parece ni en el léxico ni en el contenido al modelo. A ἔνθα δέ corresponde *ibidemque*; μνήστωρ "consejero/sabio" pierde su matiz específico de sabor intelectual a cambio de otro más épico, al ser traducido por *uir* "varón/héroe" (cf. la traducción de ἄνδρα, del inicio del poema); ἀτάλαντος θεόφιν por *summus adprimus. Adprimus*, según Gelio, equivale a *longe primus* "el primero con mucho" y *summus* "el más alto/eminente/extraordinario". Por tanto, la cualidad que se predica de Patroclo en grado sumo es su "virilidad/heroicidad". Al sustituir así el epíteto homérico, Livio eleva a Patroclo al rango de primero de los hombres o héroes, pero lo saca de la esfera de lo divino, en consonancia con la concepción latina sobre la distancia que media entre el hombre y la divinidad. "La timidez y el embarazo de Livio para restituir la mágica poesía de Homero", dice Bignone, "se percibe también muy bien, cuando debe probar expresiones homéricas tan poéticas y difíciles de reflejar como la que late en un verso como el *Od.*, I, 110, que él, con romana religiosidad que rehusa considerar a un mortal parecido a un dios, lo traduce con absoluta aridez"[84]. Y Perna añade: "En la epopeya griega los dioses están muy cercanos a los hombres y se diferencian poco de ellos. Entre los latinos, antes del influjo griego, estaban distantes y tenían una naturaleza distinta y destacada de los mortales. Patroclo para Andronico es sólo un hombre, aunque muy excelente[85]. El fragmento pues es otro ejemplo claro de romanización del contenido y de latinización de la forma[86].

Veamos algunos otros recursos más que Livio filtra en su traducción:

Para hacer más familiares a sus lectores los dioses homéricos y sus atributos, unas veces sustituye el nombre que ofrece Homero (fr. 21), otras lo amplía mediante un patronímico o matronímico (frs. 14, 21,25), otras añade pleonásticamente al nombre un patronímico (fr. 15) y otras acuña las denominaciones contaminando distintos pasajes del poeta, como la del fr. 21: *filius Latonas,* que recuerda *Il.*, I,9; XVI,849, donde Homero llama a Apolo Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός.

Frente a estas ampliaciones, Livio reduce y abrevia el original eliminando los epítetos exornativos: así εὐώπιδα κούρην "muchacha de hermoso rostro" del fr. 17 lo traduce por un simple *uirginem*;

84. Bignone, *ob. cit.*, p.183.
85. Perna, *ob. cit.*, p.52.
86. Traina, *ob. cit.*, p.14, n.3.

Ἑρμείας ἐριούνης "Hermes salvador/recorredor" por *Mercurius* (fr.27); ἄναξ ἑκάεργος "rey protector", referido a Apolo, por *filius Latonas*; al contrario que Nevio, que traduce τοξόφορος por *arquitenens*, utilizado luego por Virgilio[87], y ἑκάεργος por *pollens sagittis*.

En el fr. 13 hace una adición aclaratoria *partim errant, nequinunt Graeciam redire* por πολλοὶ...λίποντο, eliminando la bella correlación πολλοὶ μὲν... πολλοὶ δέ; en el fr. 16 sustituye la metáfora "helarse o quedarse rígido el corazón" (*cor frixit prae pauore*) frente a "desmayarse las rodillas y el corazón" (λῦτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ); en el 18 interpreta elegantemente el texto, cambiando giros sintácticos e introduciendo distintos elementos para describir plásticamente la llegada de Nausícaa a palacio; en el 19 suprime un detalle humano del héroe Hércules: enjugarse a ocultas las lágrimas; en el 20, el pasaje más famoso de la Odisea, hace paratáctica una subordinación del original homérico simplificándolo, y en el 21 ofrece un doble juego de simplificación sintáctica, de eliminación del epíteto y de ampliación patronímica; en el 26 introduce una adición pleonástica para conferir más movimiento al original y en los frs. 22, 25, 32 y 35 traduce interpretando a Homero; así, por ejemplo, en el 32 transforma la rabia incontenida del Cíclope (μένος ἄσχετος) que se come a los compañeros de Ulises, en "impiedad" - le da el epíteto *impius*-, pues degrada su fiero banquete al nivel de las bestias y saca al Cíclope del consorcio humano, considerando que ha violado las leyes humanas y divinas con su acción.

En definitiva, Livio traduce con fidelidad: incide en lo etimológico, trata de conseguir incluso la imitación formal del modelo y busca la correspondencia con el original en el sentido, naturaleza y fuerza (*sensus et uis*) de las palabras y de las frases; pero también reelabora el contendido con libertad, como hemos visto, teniendo muy en cuenta sus destinatarios, los hombres de Roma. Para hacer comprensible su traducción, reduce, amplía, matiza e *interpreta*[88] (Suetonio nos lo presenta precisamente como *intérprete y traductor oral*, como vimos en la introducción) romanizando la forma y el contenido de la Odisea de Homero. La clave de su traducción reside sin duda en el deseo de "hacerse entender", adaptando el texto homérico a la competencia lingüístca de sus compatriotas. No es una presunción gratuita suponer que su traducción de la *Odussia* de Homero proporcionó la levadura, al

87. *Aen.*, III, 75.

88. Traina, *ob. cit.*, pp.57 y ss. y, sobre todo, para su sentido como traducción oral y escrita, p.64 y n.1.

menos en parte, con la que se amasó posteriormente en Roma la teoría y la práctica de la traducción[89].

89. Leo, *Geschichte*, p.59.

Livius, 11 (1998) 143-153

Historia y manipulación de las traducciones del *Essai politique sur l'île de Cuba* de Alexander von Humboldt

Irene Prüfer Leske
Universidad de Alicante

Observar e investigar la historia de las traducciones de la inmensa obra de Alexander von Humboldt es sumamente interesante, especialmente la de su "Essai politique sur l'île de Cuba", con vistas al segundo centenario de la llegada del gran investigador y científico alemán en 1800 a la isla de Cuba y la celebración de un macro-congreso en la Universidad de La Habana en su memoria en el año 2000. Por ello y por la historia singular de las traducciones de su "Essai politique" me quiero restringir aquí al comentario de las traducciones del mencionado ensayo tanto al inglés como al alemán y al español.

Daré primero el trasfondo bibliográfico necesario. El *Essai politique sur l'île de Cuba*, en su versión original, apareció como tercer y último volumen de los informes de los viajes de Alexander von Humboldt llamados *Relation Historique* que aparecieron en lengua francesa en 1814, 1819 y 1825 (según las investigaciones de Hanno Beck[1] en 1831) con las *Additions* en diferentes casas editoriales en Paris. Una segunda edición francesa en tamaño de octavo de la *Relation Historique* apareció bajo el título *Voyage aus régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait*

1. Von Humboldt, Alexander (1992), *Cuba-Werk*. Herausgegeben und kommentiert von Hanno Beck, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

en 1799, 1800, 1801, 1802 et 1804 par Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland rédigé par Alexandre de Humboldt avec un Atlas géographique et physique. Esta segunda edición está contenida en 13 volúmenes y fue publicada en la Librarie Grecque - Latine - Allemande en París entre los años 1816-1831. Al *Ensayo sobre Cuba* corresponden los volúmenes XI, XII y XIII que aparecieron entre 1826 y 1831, cuya última fecha es la del año de la publicación de las *Additions*. Y por último, existe una edición por separado en dos volúmenes del *Ensayo sobre Cuba* de 1826.

En resumidas cuentas existen

a) lo que llamamos el original: La primera edición del *Ensayo sobre Cuba* como parte de la *Relation Historique* entre los años 1814 y 1825,

b) el *Ensayo sobre Cuba* como parte de la edición en tamaño de octavo de la *Relation Historique* entre los años 1826 -1831 y

c) la edición separada en dos tomos del *Ensayo sobre Cuba* de 1826.

Las ediciones b) y c) no contienen correcciones de Humboldt y trasmiten el texto de manera incompleta y deficiente.

Por causas de espacio y de tiempo quedan aquí suprimidas cuestiones que corresponden a ediciones en particular y también a ediciones abreviadas. Remito a los interesados en estas cuestiones a la edición reciente de las obras en alemán de Hanno Beck (1989 - 1993) publicada en Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, que establece un inventario exhaustivo y comentado de las ediciones existentes.

Se trata aquí de un género socio-geográfico que se constituye de manera revolucionaria (von Humboldt 1992: 230). En este sentido nos remite a la obra de Alexander von Humboldt sobre Méjico[2]. Sin embargo, el ensayo sobre Cuba puede ser considerado como más independiente por lo cual tanto Humboldt mismo como también sus contemporáneos y posteriores editores han previsto su publicación por separado, tal como se publicó en 1992, en la reciente edición de Hanno Beck como tercer volumen llamado *Cuba-Werk*.

---

2. Von Humboldt, Alexander (1991), *Mexico-Werk*. Herausgegeben und kommentiert von Hanno Beck, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Un punto especialmente crítico el cual constituye el centro de una gran polémica en la historia de la traducción y publicación del ensayo en cuestión, es el análisis de la población de Cuba y el tratamiento de la esclavitud contenidos en la obra sobre Cuba. Se trata aquí, según Beck (Humboldt 1992: 247) de una de las críticas más fundadas de la esclavitud. Esta crítica se basa en estadísticas pormenorizadas y se expresa a través de una exactitud lingüística enfocada hacia un cambio escalonado en esta situación socio-política excluyendo las modificaciones abruptas. En este sentido, según Beck, la obra sobre Cuba constituye el punto culminante de un análisis sociogeográfico bien logrado en el cual Humboldt aspiraba a una valoración justa sin renunciar a una condena severa de la situación. Se trata pues, de un texto clásico único que puede ser considerado como paradigma de la geografía moderna.

La redacción del texto abunda en expresiones y conceptos de la lengua española con sus variantes hispanoamericanas. En este sentido, se puede decir que se trata de una gran aportación a la lexicografía (francés-español) especialmente en el ámbito de la terminología específica española/cubana de la economía, de la administración y de la geografía humana.

Para tratar el tema propuesto, la historia y manipulación del "Essai Politique sur l'île de Cuba", quisiera primero, ocuparme de la única y completa traducción existente al alemán.

Esta traducción a la lengua materna de Alexander von Humboldt fue realizada por Therese Heyne-Forster-Huber (1764-1829) y su hijo Victor Aimé (1800-1869). Es interesante observar que los traductores en la edición inicial de esta traducción al alemán no han sido nombrados, a pesar de que la traductora Therese Heyne-Forster-Huber era la esposa del profesor y amigo de Alexander von Humboldt, Georg Forster. Therese Forster se casó en segundas nupcias con Ludwig Ferdinand Huber quien falleció en 1804. La viuda, hija de profesores de la Universidad de Göttingen, tuvo que valerse por si misma y se dedicó a la traducción hasta su muerte en 1829 momento en que su hijo, Victor Aimé, se vió obligado a terminar la traducción iniciada por su madre aunque no está determinado con exactitud quién de ambos trabajaba en las diferentes partes de la traducción.

Hay controversias sobre la calidad de la traducción. El editor Cotta, por ejemplo, le quitó cualquier valor. Por esta razón, se caracterizarán en

lo siguiente algunos puntos específicos de la misma en comparación con lo que inicialmente hemos llamado la versión original en lengua francesa del ensayo sobre Cuba.

La traducción se caracteriza por un extraño purismo. Por ejemplo, se utiliza *Neues Festland*, un término muy poco usual en aquel tiempo frente a *Neuer Kontinent*, *importierte Neger* se convierten en *eingebrachte Neger*. Esta tendencia a la germanización se puede entender como tendencia del romanticismo de volver a los orígenes de la lengua y nos proporciona indicios para la dependencia temporal de métodos de traducción de ciertas modas e inclinaciones. Sin embargo, resulta extraña la transcripción de palabras españolas que constan de la letra *ñ*. Así, en todos los casos se sustituye esta letra por *nn*, de manera que se convierte *cabaña* en *cabanna*, *caña* en *canna* etc. En muchos casos, la traducción se caracteriza por una gran literalidad en lo que se refiere al léxico y a la sintaxis. De esta manera, por ejemplo, la posición obligatoria final del verbo conjugado en oraciones subordinadas en alemán no es respetada y se observa el desplazamiento del pronombre reflexivo *sich*. Este hecho contradice, sin embargo, a la germanización forzada de términos inicialmente observada.

Existen también desfases semánticos importantes en cuanto al traslado de términos en torno a la esclavitud. De esta manera, traduce Therese Heyne-Forster-Huber en el contexto de la venta de esclavos *4 piastres par tête* por *4 Piaster vom Stück*. Esta traducción deja entrever a Alexander von Humboldt en una actitud inmoral frente a la venta de esclavos ya que la palabra *Stück* sólo se utiliza para mercancías, y no para personas. Aquí se debería traducir *4 Piaster pro Kopf* si la obra de Humboldt es considerada, tal como se expresa en su original, como una defensa de los derechos humanos.

Como resultado de este pequeño estudio crítico de la traducción de Therese Heyne-Forster-Huber, se puede constatar, que ostenta múltiples defectos, tanto desde los enfoques que se centran más en el original como a los que se centran en el texto meta. Sin embargo, no se le puede negar a la traducción su carácter pionero y como tal constituye hasta hoy en día la única traducción completa del ensayo sobre Cuba y la base de la edición del editor Cotta en 1889 y la edición crítica y científica ya mencionada de Hanno Beck.

En la edición crítica comentada de la obra completa de Alexander von Humboldt en alemán de Hanno Beck en siete tomos (1989-1993), tal como hemos mencionado, el ensayo en cuestión sobre Cuba constituye el volumen tres con el nombre *Cuba-Werk* (1992).

A pesar de que Hanno Beck, en el título interior de esta edición, menciona a sus colaboradores, falta una clara indicación de los autores de la traducción inicial, es decir de Therese Heyne-Forster-Huber y de su hijo Victor-Aimé, en la cual se basa la presente edición y de los autores de las modificaciones y 'correcciones' realizadas. Sólo al final del libro, se les menciona con las siguientes breves palabras: Herr Dr. Detlef Haberland "proporcionaba traducciones españolas" y el Sr. Paulgünther Kautenburger "ha colaborado con el editor", es decir con Hanno Beck, "en la nueva traducción de partes de la obra francesa especialmente difíciles ...". Y se deja a la libre interpretación del lector lo que se entiende por "traducciones españolas" en el primer caso, y no se menciona, en el segundo caso, cuáles son las partes que se han traducido de nuevo y a causa de qué criterios.

Se intuye en la edición de Beck una intención para facilitar la comprensión del lector, sin embargo, esta intención no llega a sistematizar de manera suficiente la utilización de términos españoles de manera que, para el lector que no domine el español, la lectura del texto resulta difícil, por las siguientes razones:

a) En algunos casos, el término alemán se encuentra al lado del término español,

b) algunos conceptos no son traducidos porque se supone que son conocidos, como p.ej. *hacienda, Cortes, Diputaciones* (¡sic!) *provinciales* etc.

c) algunos conceptos aparecen a veces en español, a veces en alemán, como p.ej. *Kirchspiel / parroquias,*

d) en otras partes del texto se utiliza también la circunscripción, y

e) además hay explicaciones complementarias de términos en español o equivalencias.

La siguiente muestra del texto alemán de la edición de Beck sobre el tema de la caña de azúcar (von Humboldt 1992: 120) ejemplifica lo antedicho:

> Die Raffinierer (*maestros de azúcar*), welche allen Stolz von Halbgelehrten besitzen, behaupten, es sei der *vezú* (*guarapo*) der *caña de Otahiti* leichter zu behandeln, und derselbe gebe kristallisierten Zucker* bei geringerem Zusatz von Kalk und Pottasche zum *vezú*. Dieses Zuckerrohr der Südsee erhält nach 5 - 6 Jahren Anbau ein dünneres Stroh; die Knoten aber bleiben allzeit voneinander entfernter als in der *caña creolia* oder *de la tierra*.
>
> *Im Augenblick, wo der Kalk zugesetzt wird, schwärzt sich der Schaum; das Unschlitt und anderes Fett lassen den Schaum zu Boden sinken und mindern ihn.

Sólo se pueden hacer conjeturas sobre el origen de este texto tan difícil. A pesar de la diferencia documentada sobre el carácter y las ideas políticas de los hermanos von Humboldt, puede haber una influencia por parte de Wilhelm von Humboldt hacia su hermano en cuanto a su postura pesimista de la traducibilidad de obras y sus ideas sobre la identidad del espíritu y de la lengua de los pueblos. Además, las obras de Alexander von Humboldt son el resultado de anotaciones realizadas durante sus viajes en los cuales se identificó tanto con la cultura y la lengua del respectivo país que el continuo cambio de lenguas le fue tan familiar proporcionando finalmente esta especie de *interlanguage*. De esta manera, escribe Alexander von Humboldt el 07/01/1812 desde París a Alexander von Rennenkampf en vistas de su viaje de investigación planificado a Rusia:

> Ich kenne kein Wort der russischen Sprache, aber ich werde mich zum Russen machen, wie ich mich zum Spanier gemacht habe. (Biermann 1985: 93)[3]
>
> No sé ni una palabra de la lengua rusa, sin embargo me transformaré en ruso como me he transformado en español.

Beck sólo hace una breve referencia a su proceder editorial y traductológico en el texto del 'Ensayo sobre Cuba':

> Grundlage für den Abdruck des Cuba-Werkes konnte nur das Original im dritten Band der "Relation Historique" sein, an dem die einzige vollständige deutsche Übersetzung zur Gewinnung eines

---

3. Biermann, Kurt R. (1985), *Alexander von Humboldt - Aus seinem Leben. Autobiographische Bekenntnisse - zusammengestellt und erläutert von Kurt R. Biermann*, München: Beck-Verlag.

> stichhaltigen Textes zu messen war. Dabei mußte immer wieder neu übersetzt und mancher Fehler beseitigt werden, wobei die sehr verkürzte deutsche Überarbeitung des Cotta-Verlages (1889) kaum herangezogen werden konnte; sie versuchte zwar eine Verbesserung ihrer älteren und vollständigen Vorlage, doch mußte sie im Sinne des Verlages den Text derart kürzen, daß das Ganze des Originals nicht mehr deutlich werden konnte; wissenschaftlich ist sie unbrauchbar. (p. 234 y sig.)

Aparentemente, su intención es mantener la máxima fidelidad al original, es decir al tercer volumen de la *Relation Historique* con el cual compara la traducción de Therese Heyne-Forster-Huber descartando la utilización de la adaptación alemana de la editorial Cotta de 1889 por representar ésta una versión demasiado abreviada. La eliminación de 'errores' de la traducción que constituía la base de la edición de Beck se realiza bajo este único criterio.

Sin embargo, no aclara qué es considerado 'error' y cuál es la concepción básica de traducción para realizar modificaciones. El proceder centrado en el original excluye de antemano recortes de la obra original y prima sobre la intención de facilitar la lectura al lector. Pero todo ello, sobre la base de una traducción ya existente. Es obvio por qué el editor ni menciona a los traductores en el título, ni descarta la reimpresión de una traducción ya existente, aunque 'defectuosa' y por qué no se llegan a emitir reflexiones teórico-traductológicas aunque amparada por la ley de propiedad intelectual alemana que admite el derecho de utilización libre de cualquier obra traducida después de 70 años de la muerte del autor que más tiempo viva si se trata de una autoría en común :

> *UrhG § 64.: Allgemeines.* (1) Das Urheberrecht erlischt siebzig Jahre nach dem Tode des Verfassers.
>
> *§ 65. Miturheber.* Steht das Urheberrecht mehreren Miturhebern zu, so erlischt es siebzig Jahre nach dem Tode des längstlebenden Miturhebers.

Sin embargo, el § 130 determina que el derecho de autor no es alterable si la traducción se ha editado antes del 1 de enero de 1902 con permiso (¡sic!) sin el consentimiento del autor de la obra original.

> *§ 130. Übersetzungen.* Unberührt bleiben die Rechte des Urhebers einer Übersetzung, die vor dem 1.

Januar 1902 erlaubterweise ohne Zustimmung des Urhebers des übersetzten Werkes erschienen ist.

Ante los extremos expuestos, nos tenemos que preguntar:

¿No hubiese sido necesario realizar una nueva traducción de las obras de Alexander von Humboldt y por qué no se llevó a cabo? ¿Cuáles hubiesen sido los costes de una nueva traducción? ¿Por qué no se ha consultado a un traductólogo para la presente edición? ya que la misma pretende ser 'científica'. ¿Se puede defender una nueva edición con los 'retoques' realizados sobre una antigua traducción? y finalmente, ¿a qué se debe la poca importancia que tiene el *Ensayo sobre Cuba* en Alemania, al texto difícilmente legible, a la poca actualidad de la obra, a la traducción, a la reelaboración del texto?

Algunas respuestas a estas preguntas corresponde darlas la investigación de la recepción de traducciones, otras la pragmática de la traducción, y quedan por cerrar ciertas lagunas en la legislación del derecho de autor de traducciones que corresponden también a cuestiones de modificaciones de éstas y su sucesión.

Contrariamente a la poca importancia de la obra alemana de Alexander von Humboldt sobre Cuba, las traducciones al español han encontrado, igual que el original francés, una amplia distribución y gran aceptación.

A pesar de la crítica severa de Humboldt en contra de la esclavitud, tal como hemos mencionado inicialmente, las traducciones españolas han podido leerse sin ningún reparo. Sin embargo, hay que mencionar, que el autor de la primera traducción española de 1827 sólo indicó sus iniciales. Mundialmente conocida es la polémica que se desató en torno a la traducción inglesa de la versión española realizada por el político americano John Sidney Thrasher (1817 - 1879) quien trabajaba en favor de la anexión de Cuba a América. Thrasher ha eliminado de manera manipulativa del texto humboldtiano, la discusión sobre la esclavitud dejando sin consideración la traducción completa al inglés de Helen Maria Williams con el título *Personal narrative of travels to the equinoctial regions of the New Continent, during the years 1799 - 1804* que apareció en 1829 en Londres y que disfrutó de gran divulgación en América. La reacción de Humboldt fue la inmediata desautorización de dicha traducción.

El 25 de julio 1856, un amigo de Humboldt, Samuel Spiker, publicó una respuesta de Humboldt a la traducción de Trasher en el *Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen* en la que expresó su indignación sobre la supresión sin autorización del séptimo capítulo de la traducción española con el cual terminaba su *Ensayo sobre Cuba*. Alexander von Humboldt siguió diciendo que *esta parte de la obra* era mucho más importante para él que los trabajos meticulosos de determinación astronómica, los ensayos de intensidad magnética o las indicaciones estadísticas.

El artículo citado tuvo un gran efecto y fue recibido con enorme alegría por parte del partido de los Republicanos. Thrasher, en su afán por ganar partidarios del partido de Buchanan, quien apoyaba la esclavitud, se defendió diciendo que su interés era el de informar sobre Cuba y que el ensayo sobre la esclavitud representaba sólo una parte insignificante de la obra, es decir fingía una postura centrada en los intereses de los lectores.

Es interesante considerar en este contexto el descubrimiento del historiador y antropólogo cubano Fernando Ortiz, que von Humboldt mismo, en el ejemplar de su propiedad de la traducción de Thrasher, anotó que las manipulaciones del texto se debían a causas políticas. Ortiz había comprado este ejemplar de la propiedad de Alexander von Humboldt durante una estancia en Leipzig. La historia de este capítulo polémico de las traducciones del ensayo sobre Cuba y la primera investigación de la controversia de las mismas se encuentran en el *Apéndice* de la edición de 1930/1960: *A. v. Humboldt: Ensayo político sobre la Isla de Cuba, por Alejandro de Humboldt, con un mapa de Cuba. Introducción por Fernando Ortiz y correcciones, notas y apéndices por Francisco Arango y Parreño, J. S. Thrasher y otros. La Habana 1930/ 1960.* En el centro de esta edición se encuentra el texto íntegro del *Ensayo sobre Cuba*, con diferentes correcciones actualizadas y anotaciones de J. S. Thrasher, quien, durante mucho tiempo había vivido como periodista en Cuba y conocía las condiciones de vida de aquella época mejor que von Humboldt. En el apéndice se encontraba un artículo de Ortiz cuyo título era "El traductor de Humboldt en la historia de Cuba" en el cual se puede leer lo siguiente:

> Pero no podemos estampar de nuevo el escrito esclavista de Thrasher sin referir las circunstancias de su primera publicación y la actitud que Humboldt

> adoptó ante lo incorrecto de su infiel traductor. (362)
> ...
>
> Como convencido esclavista, él (Thrasher), sin duda creyó que una de las maneras más eficaces de contribuir a aquella empresa había de ser difundiendo en el pueblo americano los conocimientos que él había adquirido ... en la isla, y para realizar esa propaganda no encontró libro mejor que la traducción al inglés del Ensayo Político sobre la Isla de Cuba de Alejandro de Humboldt; pero cometió la inexcusable falta de suprimir la parte de esta obra que había de estar en contradicción con sus prejuicios raciales y políticos, y todo lo que en ella combatía su criterio en favor del mantenimiento de la esclavitud. (377) ...
>
> Thrasher falsificó realmente la obra de Alexander von Humboldt, no sólo suprimiendo párrafos y conceptos, sino alterando radicalmente el orden de sus materiales.

La edición de Fernando Ortiz encontró gran aceptación en Cuba mismo, de tal manera que en 1959, el centenario de la muerte de Alexander von Humboldt se convirtió en el "Año de la Liberación" por la victoria de Fidel Castro. Levi Marreros lo expresó de la siguiente manera:

> El autor del *Cosmos* pertenece al mundo, el científico a Alemania y el *Ensayo Político sobre Cuba* a la patria cubana.

Se levanta la pregunta sí la traducción de Thrasher puede ser defendida por parte de la teoría de la traslación funcional de Reiss/Vermeer (1984)[4] y la teoría de la actuación traslativa de Holz-Mäntteri (1986)[5] que insiste más sobre el conocimiento de la función del texto meta que la determinación de contenido y forma del texto original (362) y, por lo tanto, tiene como objetivo la realización de una situación anticipada de recepción.

El estudio de la historia de las traducciones, y especialmente el de las traducciones del *Ensayo sobre Cuba* pone de relieve el peligro de la manipulación del lector. Sin abnegar el valor de argumentación a la teoría

---

4. Reiss, Katharina, Vermeer, Hans J. (1984), *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen

5. Holz-Mäntteri, Justa (1986), "Translatorisches Handeln - theoretisch fundierte Berufsprofile". In: M-Snell-Hornby (Ed.) pp.348-374, *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*, Tübingen: Narr.

de la actuación traslativa, se les debe aplicar a los modelos teóricos que ostentan un claro sobrepeso sobre el lado del receptor un factor corrector que descarte de antemano tales peligros. Nord (1991)[6] introduce en el modelo traductológico de los funcionalistas el término de *lealtad* que trata de suprimir anticipadamente y de manera moralista una utilización intencionada por parte de un traductor que quiere utilizar la traducción con fines políticos.

Alexander von Humboldt y su obra pueden ser considerados como ejemplar en la historia de las traducciones y la polémica que éstas han desatado. Al mismo tiempo pueden indicar el camino de la reflexión teórica de traducciones en general y dar indicios en el campo de la evaluación de las mismas, una evaluación que no se debe mover solamente en torno a los errores a nivel del sistema lingüístico sino en torno a todo lo que implica la pragmática de la elaboración y del proceso de la traducción.

---

6. Nord, Christian (1991), *Textanalyse und Übersetzen,* Heidelberg: Julius Groos.

Livius, 11 (1998) 155-165

Las adaptaciones de *Dufresny disfrazado*

Enrique Rodrigo
Universidad de Creighton

En 1751 Juan Larue publica su traducción al español de una obra francesa poco conocida: los *Amusemens serieux et comiques* de Charles Dufresny. Esta obra fue publicada por primera vez 52 años antes de la traducción, en 1699, y su autor, que compuso sobre todo obras de teatro, no era considerado una de las grandes figuras de su tiempo. Tanto es así que entre las objeciones de un lector a que el traductor responde en el prefacio de su obra, aquél le indica que debería haber explicado quién era Dufresny, pues "siendo muy estraño a muchos sabios, ¿quién no dirá que el dexarles ignorar su historia es cortedad de medios?".

El original de Dufresny resulta curioso en muchos sentidos. Se presenta en él un recorrido por el mundo de París, dividido en doce capítulos o "diversiones", para hacer una crítica general de los usos y costumbres de la sociedad en que vive. A este efecto, el narrador informa desde el principio que el libro va a tomar la forma de un viaje, lo que se le presenta de forma natural para su propósito. Se referirá por lo tanto al "país de la corte", el "país de la ópera", las diferentes "naciones de las mujeres", etc. En este viaje, el narrador-viajero selecciona de cada país aquellos aspectos que le llaman la atención y que desea comentar. Además, se hace acompañar por un siamés que hará comentarios desde una perspectiva exterior sobre la sociedad que contempla. Se trata, por supuesto, de un antecedente de las *Cartas persas* de Montesquieu. Sin embargo, este siamés aparece y desaparece cuando menos se espera,

tal y como indica desde el principio el narrador, quien afirma que dicho personaje es una invención del autor que se usará cuando convenga. Una muestra de esta forma de proceder se observa en la *Diversión undécima*, cuando vuelve a aparecer el siamés después de haber asistido durante mucho tiempo a las descripciones y reflexiones del narrador:

> Icy je m'arrête tout court pour répondre à un Critique, qui me demande d'où vient presentement ce Siamois, & dequoy je m'avise de le faire parler icy. Franchement je ne me souviens pas bien moy-même où je l'ay laissé; j'ay dû le placer à quelque coin de mon Cercle Bourgeois, pour être spectateur de tout ce qui s'y passe. J'ay tort de vous l'avoir fait perdre de vûë; & puisque j'avois commencé de voyager avec luy, il eût été plus regulier de l'avoir toûjours á mes côtez. Mais qui sçait si cette regularité ne vous eût point ennuyé? J'aime mieux encore que mes Amusemens soient irreguliers qu'ennuyeux.
>
> D'ailleurs, en commençant ce Livre, j'ay fait mes conventions. Souvenez-vous en: ne suis-je pas convenu avec moy-même, que je ne suivrois exactement ni le voyage ni le Siamois? Je finirai donc comme j'ay commencé, sans me gêner ni dans le dessein, ni dans les sujets, ni dans le stile; en un mot, je me mets au-dessus de tout, excepté du bon sens (42-43).

Esta flexibilidad de que da buena muestra el narrador de los *Amusemens*, el cual se inventa viajes, situaciones, compañeros de viaje y críticos, es la que le permite hacer una crítica de la sociedad en general. Por esta razón, el traductor encuentra una materia que puede trasladar sin más, con pequeños cambios, a la sociedad española de su tiempo. Juan Larue publica su obra en Francia, en Lyon. Se describe a sí mismo en las páginas introductorias como un hombre "que vive lejos de España desde tantos años".

La traducción sigue paso a paso el original de Dufresny, pero en lugar de referirse a París y al ambiente francés, se adaptan los nombres geográficos y los nombres propios a Madrid y la cultura española. Así, en la *Diversión primera*, el traductor añade a los nombres de La Rochefoucauld y Pascal el del padre Feijoo (8), y cuando el original se refiere a Horacio, el traductor añade también el *philósopho cordobés* (9), es decir, Séneca. Con respecto a París, *la calle Saint Honoré* (9) se

traduce como *la calle mayor* (23), *el Bois de Boulogne* (16) se convierte en *el Bosque del Buen Retiro* (42), *le Cours-la-Reine* (16) es *el Prado* (42), *las Tuileries* (16) *la Florida* (42), *la rue des Bourdonois* (33) es, otra vez, *la calle mayor* (99). Por otra parte, las referencias geográficas a personajes estereotípicos de ciertas regiones francesas se trasladan a otras regiones españolas. Los gascones (31) se transforman en aragoneses (90) cuando se les nombra como gente rústica a los que un madrileño (léase parisiense) nunca habría dejado nada en su testamento a no ser por causa del juego, pero cuando se describe a un gascón que pierde el color porque tiene que ofrecer su bolsa (49) se transforma en *un gallego* (162). Al resaltar el original la viveza de un provenzal (36), la traducción alude a la de un *granadino* (107). Otras referencias culturales se generalizan, como es el caso de Armide (33), la heroína de la *Jerusalén liberada* de Tasso, que se traduce simplemente como *nimpha* (98), pero la mención en la misma página de Orlando furioso delata la fuente francesa del traductor, ya que se refiere a él como *Rolando el furioso* (99).

Se presentan en la traducción algunos pequeños cambios de estructura con respecto al original francés. Así, por ejemplo, hay ciertas frases que no afectan en realidad al sentido general y que son suprimidas o modificadas. Quizá el caso más evidente se produce con la supresión de un párrafo corto que sirve de transición entre las explicaciones sobre el matrimonio y el divorcio, y las que a continuación se efectúan sobre las viudas. El párrafo en cuestión dice lo siguiente:

> On doit s'attendre que je vais parler icy du veuvage, c'est un grand sujet & tres-fertile; mais il est trop difficile a traiter! (24-25).

Como se ve, es un párrafo de transición. A continuación viene otro párrafo en el que se resalta con cierto humor lo difícil que es tratar de las viudas sin faltar a la decencia o a la verdad. Por lo tanto, el siguiente párrafo abunda en las razones que ofrecía el párrafo suprimido, lo que hace a éste menos necesario. El único efecto que produce la supresión del párrafo es que la transición entre los dos temas es más brusca.

Otro ejemplo de las pequeñas supresiones de Larue se produce en la *Diversión undécima*, después de presentarnos a una mujer hipócrita que insinúa malas acciones de todo el mundo. Dice la traducción:

> Es demasiado escuchar essa deslenguada, ya es tiempo que alguno la venga interrumpir para salvar la reputación de todos los que conoce (114).

La única diferencia con la obra de Dufresny es que en ésta se habla de "la reputation de tous ceux qu'elle connoît, & de ceux même qu'elle ne connoît pas". Como se ve, la omisión de esta frase limita un poco el grado de la difamación que lleva a cabo esta mujer, pero parece haber sido entendida por parte del traductor como una exageración del narrador.

Si se presentan algunas omisiones, hay también ciertas expresiones que se añaden al texto principal, en general para dar color local, con expresiones idiomáticas típicamente españolas. Una muestra de este modo de traducir se aprecia en la *Diversión undécima*, donde a la expresión "si la tête tourne à ce nouveau Dieu" (46) se le añade "por vida mía, es constante que si la cabeza..." (150). Otras expresiones añadidas por el traductor son "por vida de quien no es muerto" (156) y "yo dexo discurrir y digo" (161). Esta última encabeza un párrafo, y no parece tener otro propósito que distinguir entre lo que es aparentemente descripción de lo que el narrador ve en su *viaje* y el siguiente párrafo, que se centra más en las opiniones del narrador.

Dentro de estas amplificaciones con intenciones ornamentales se encuentran las que tratan de dar cierta elegancia a determinadas frases. Así, *la fortuna* se traduce como *la rueda de la fortuna* (147), mientras que *dioses* se traduce en una invocación del siamés como *dioses inmortales* (149). En varias ocasiones, se desdobla una expresión del original de Dufresny en dos elementos sinónimos: *probidad y buena conciencia* (112) se usa para referirse a *probité* (37), *las muchas haziendas y el montón de oro* (120) traduce *les grands biens* (39), y *de exterioridades ni de caraderis* (141) se coloca en lugar de *mines* (44). A veces este uso del traductor tiene como fin dejar mejor aclaradas ciertas frases del original. Así, se traduce *qué soledad! qué desierto!* (60) para dejar claro que se habla de un desierto imaginado, que estamos ante una figura de pensamiento, y se emplea el doble *una huerta y un jardín* (100) en lugar de *un grand jardin* (33) porque a continuación va a hablar, siguiendo el original, *de flores y frutos*. En otros casos el traductor añade un elemento más en una enumeración: en la serie *sus dictámenes, sus designios, sus inclinaciones y su genio* (105) el segundo elemento no figura en Dufresny (35). Otro ejemplo de que el traductor se propone a veces un estilo más elevado se aprecia en la descripción de la mujer en que se fija un *lindo*

hombre. Mientras el texto de Dufresny se refiere a ella como *une jeune femme* (44), la traducción presenta una perífrasis: *una muger, de edad preferible a las más ricas galas* (140). Con esta frase el traductor busca evidentemente un contraste entre los adornos del hombre y la verdadera belleza de la mujer.

En otros casos los pequeños añadidos de la traducción tienen el propósito de clarificar la información que se presenta en el texto original. Un ejemplo se aprecia cuando se habla de un magistrado joven de gran ingenio. El narrador afirma de él que todo lo habla por máximas, buscando seriedad hasta en las conversaciones más burlescas, y termina diciendo que "no se ameniza sino por sentencias que son dichos memorables" (130). La explicación *que son dichos memorables* es un añadido del traductor, el cual parece sentirse obligado a explicar aquí que, aunque se hable de un magistrado, las sentencias de que se habla no tienen nada que ver con los veredictos de un tribunal. Otra muestra de esta actitud se observa en el parlamento de una poeta sabia que se queja de que una amiga suya poeta también se acaba de casar. Dice "creía yo que se me parecía" y a continuación el traductor clarifica que no se refiere al parecido físico añadiendo: "que su modo de pensar igualava al mío" (116). También al narrar el incidente en que un hombre cargado de medallas pero de origen humilde abofetea a un criado que le trata de igual a igual, el traductor en lugar de limitarse, al igual que el texto original, a describir al hombre como dorado, explica: "cubierto de galones y del todo dorado" (144).

Quizá el añadido más acertado sea el que se ofrece al comienzo de la *Diversión undécima*, al tratar de la relación entre los ricos y los sabios dice la traducción:

> El sabio desprecia al rico, deseando riquezas; el rico desprecia sin reparo la ciencia y los sabios, y no quiera ser tenido por ignorante (105-06).

En este fragmento se añade "y no quiera ser tenido por ignorante", que parece un acierto, al poner de manifiesto que ambos personajes desprecian al otro, pero al mismo tiempo envidian una parte de él. El añadido acentúa el paralelismo entre los dos.

Otros pequeños cambios creativos, pocos, tienen que ver con la selección de palabras. Volviendo al pasaje de la poeta sabia que se queja de que una colega suya se case, el retrato de ella es tan negativo que

parece bien justificado que en un momento dado el traductor use la palabra *sabionda* (115) en lugar de *sabia*. Se presenta también algún comentario propio, como en la *Diversión duodécima*, cuando se habla de las almas viles y el traductor añade entre paréntesis "dichoso el reyno que no sobra de éstas" (167). En algún caso, cierta adición sirve para precisar un poco más el original, como en el caso del licor negro que pasa a ser en la traducción casi negro (98).

Todos estos ejemplos dan idea de las pocas libertades que se toma el traductor, quien trata de seguir minuciosamente el original. Hay sólo un caso en el que se produce un cambio en el orden de dos párrafos cortos (70), lo cual puede incluso ser un problema de imprenta. No obstante, el cambio más importante con respecto al original francés se produce en la *Diversión undécima*, pues aquí el traductor se atreve a insertar todo un pasaje que en la tabla de materias que acompaña la edición lleva como título *Retrato hermoso y feo del giboso*. El traductor coloca este fragmento en mitad del desfile de personajes que se ofrece a la vista del lector después del *lindo hombre* y del *hombre de las medallas*, inmediatamente a continuación de las reflexiones del siamés sobre la adoración que tiene la gente por la riqueza y el poder, aun cuando se presente en personas que no son inteligentes ni refinadas. Dice así:

> Pero dexemos lo que mira esse hombre y hablemos de essotro.
>
> Perdono a las señoras de tierna edad de este estrado, de formar fácilmente mala prevención tocante esse hombre contrahecho, verdadero mono de figura, y por esso de dexarle al lado; pero que a su primer vista, sin saber si su cuerpo tuerto encierra o no, una alma derecha; la primera impulsión de los hombres haya de ser por él el desprecio, y que con dificultad no puedan desistirse dello, es lo que no les puedo perdonar.
>
> Que un giboso, vellaco, ruin, y socarrón, tome aun a cuestas todo el género humano, sin exceptuar a sus más cercanos parientes. Que su boca sea el órgano de la invidia y de la calumnia. Que sus passiones hagan contienda de fealdad a todo su horrible compuesto; yo le considero entonces como un monstruo de triple especie; pero si es bien-hechor, aun de su propio enemigo; si es capaz de sincera amistad; si es hombre de buen consejo, y de

> procederes ejemplares; de buena gana, yo le levantaría altares.
>
> Es verdad que los que merecen el apotheosi son raríssimos; pero de ellos puede haber, y es malamente que se observó que las demás tierras del mundo no podían tener más privilegio que la Phrygia laqual no ha producido aún, sino a un Esopo (151-53).

Que este pasaje es parte del parlamento del siamés se confirma con las palabras que siguen inmediatamente:

> El entusiasmo hubiera llevado demasiado lejos nuestro sencillo viajante; para obligarle a callar, hize que viesse un personage... (153).

Se puede apreciar que el pasaje añadido por Larue no hace sino abundar en el tema de las verdaderas virtudes sociales frente a los que tratan de aparentarlas. Los jorobados pueden ser como cualquier otra persona, con sus virtudes y defectos, pese a su apariencia desagradable. El hecho de que sus palabras sean parte del discurso del viajero siamés favorece el punto de vista objetivo que mira por encima de los valores de una sociedad determinada.

En lo que respecta a la lengua utilizada por el traductor, lo que más llama la atención es el transvase continuo de estructuras sintácticas francesas al español. Así, se omite en muchas ocasiones la preposición *a* delante de un objeto animado. El uso de las preposiciones es muchas veces calcado del original, por lo que se incluyen expresiones como *amenazando de los ojos* (160), *después la muerte de sus padres* (124), *es la más fácil a perder* (6) *canción a beber* (122), etc. Algunas expresiones con la forma del perfecto delatan también la influencia del francés: *me ha bien engañado* (116), *han pasados* (56). Aparece también alguna exclamación como *qué su ademán es modesto!* (110), pero lo que más abunda es el uso doble del artículo en las expresiones superlativas (por ejemplo *los cuerpos los más bien constituidos*, 88) y la falta del imperfecto de subjuntivo en varias ocasiones, especialmente las condicionales (por ejemplo, *qué sería si se os hablava de vuestro marido*, 75).

Con respecto al vocabulario en sí, casi puede decirse que se presenta el fenómeno contrario, pues el traductor parece haber puesto mucho empeño en buscar palabras castizas, que pertenecen realmente al español. Tanto es así que palabras que hoy aceptaríamos sin dudar

usando las mismas palabras que emplea el original francés. Por ejemplo, *le luxe* (33) se convierte en *la extrema gala* (99), *l'importune* (44) en *le da en rostro* (142), *embelliroit* (22) en *hermoseava* (64). El propio lector que en el prefacio le hacía objeciones a varios aspectos de su obra observa que Larue usa *galancete* en lugar de *petimetre* aunque era ya una palabra muy conocida en España (xiii).

Sin embargo, hay algunos casos en que también se produce una traducción literal de frases que no parecen apropiadas en castellano. El que más parece llamar la atención es el de *l'heure & le lieu du rendez-vous* (45) que se traduce como *la hora y el lugar de hálle-se-usted* (143). En otro momento, el verbo *exprimir* (119) se utiliza en lugar de *expresar*. Otro ejemplo de traducción poco lograda se refiere a la expresión *cette levée de bouclier* (48), que en aquel tiempo designaba en francés grandes preparativos hechos con vistas a una empresa poco prometedora o abandonada rápidamente (75). Dicha expresión se traduce literalmente como *tal alzar de broquel* (160).

Otros aspectos curiosos de la lengua de la traducción es el uso de algunas formas arcaicas. Aunque normalmente se usa la forma moderna de los verbos en la segunda persona del plural, se destaca el uso de *tendríades* (38) y *hérades* (132).

Por lo demás, se presenta a veces una falta de consistencia en la elección de vocablos. En *la Diversión décima*, dedicada al tema del juego, se traduce *le lansquenet* por *el escanete*, pero cuando el tema vuelve a aparecer unas cuantas páginas más tarde se traduce como *el pharaón* (132-33). El traductor se refiere a las mujeres que el original califica como *sages* o demostrando *sagesse* a veces como *honradas o modestas* (47), pero a veces como *cuerdas o sabias* (54). La palabra *sincerité* y sus derivados se suele traducir como *sencillez* (156), pero a veces se traduce como *sinceridad* (157). Algunas traducciones parecen denotar cierta ignorancia de vocabularios técnicos como indica que *seve* (41) no sea transvasada como *savia* sino como *jugo* (126).

Como se ha podido apreciar, la traducción de Larue no efectúa cambios substanciales con respecto al original de Dufresny. Lo que resulta curioso, sin embargo, es que se le ocurra traducir a un escritor muy poco conocido y lo haga además haciendo ver que la narración original se refiere al Madrid del momento, en lugar del París de finales de siglo anterior. Es sin duda a este aspecto de la obra al que se refiere el

traductor cuando da como título a su obra *Dufresny disfrazado*. El problema principal que confronta una obra literaria de este tipo es que los lectores españoles a los que va dirigida puedan reconocer un Madrid y unas costumbres que se correspondan con lo que ellos conocen de su país. El lector que da sus opiniones en el preludio de la obra apunta también a este problema:

> Pero por más ingenioso que sea el disfraz no es castellano, ni de costumbres ni de lengua; (...) de manera que lo que va hecho para recrear en su lengua de V.m. no es proprio sino a dar enfado y enojo a los lectores españoles de menor prevención a favor de la suya (i-ii).

Este lector no identificado recibirá la respuesta del traductor a sus objeciones, lo que coloca al traductor en la misma situación del narrador de Dufresny. En la *Diversión primera* el narrador responde también a las objeciones de un crítico para defender los aspectos fundamentales de su texto. Esta similitud puede hacer pensar que el traductor utiliza el pretexto de un lector determinado para así poder responder a las posibles críticas de sus lectores. El hecho de que el lector no sea identificado parece favorecer esta interpretación de que no se trata de un lector real, sino de uno inventado.

Sin embargo, las diferencias con el recurso de Dufresny resultan evidentes. El narrador de los *Amusemens* presenta a un crítico con claras connotaciones pedantescas y con opiniones muy rígidas, por lo que el lector no puede sentir ninguna simpatía por él y se decanta claramente por las ideas de libertad y de humor que ofrece el narrador. En cambio, el traductor se enfrenta a un crítico que demuestra unos razonamientos bastante precisos sobre los problemas que presenta el texto en castellano. La respuesta del traductor en el prefacio se centra sobre todo en que los "sabios españoles que lean su trabajo se darán cuenta de que tratar una materia de este tipo es algo muy difícil y que perdonarán sus defectos (vi). El hecho de presentar la traducción como si fuera referida a algo del presente, lo descarta de un plumazo, asegurando que "no importa al asunto" (vi), y las críticas puntuales a determinados aspectos que no cuadran con las costumbres españolas no presentan en general respuestas muy satisfactorias. Su principal argumento parece ser que, aunque las observaciones hechas en el texto no se corresponden con un referente real de Madrid y reconoce que no puede hacerse crítica de invenciones de pura imaginación, la crítica debe tomarse como remedio

"in futurum" (vii-viii), es decir, como observaciones que pueden ayudar a hacer pensar sobre las posibles soluciones que se apliquen a cualquier sociedad.

De todas maneras, es difícil explicar qué puede haber movido a alguien a traducir esta obra y de esta manera, queriendo aplicar las mismas observaciones a otra sociedad en un momento histórico distinto. No parece demasiado arriesgado afirmar que el traductor no pretendía hacer una sátira de las costumbres españolas, puesto que las referencias a la sociedad española no son otras que la adaptación de nombres franceses. Si esa hubiera sido la intención del autor, no habría tenido mucho sentido traducir la obra de un autor francés poco conocido.

Por el contrario, si el autor quería simplemente traducir una obra del francés al español, ¿por qué no traducir sin más, en lugar de trasladar los personajes y los escenarios a España? Efectivamente, la crítica de la sociedad es suficientemente general, pues se pasa revista a una serie de escenarios (la corte, los tribunales, la ópera, tipos sociales) que podían muy bien encontrarse en Madrid, y muchos de los comentarios podrían aplicarse al Madrid de los Borbones en la mitad del siglo XVIII. La obra, de carácter humorístico y burlón, favorecería también tal adaptación, ya que los temas tratados no eran trascendentales ni serios. Así, parece sincero Larue cuando afirma que no escribió esta obra para los sabios del reino (v), sino simplemente para divertir al público en general.

El resultado final es una obra curiosa en cuanto al contenido, bastante amena y divertida, aunque con bastantes defectos como se ha visto. Sin duda, al presentar las situaciones descritas como próximas en el tiempo y en el espacio a los lectores españoles a los que aparentemente iba dirigido el texto, el traductor trataba de hacer el libro más interesante y ameno para ellos. Su propósito habría alcanzado mayor éxito si el disfraz de Dufresny hubiera sido hecho con menos reverencia, de manera que modificara algunos aspectos del texto para adaptarlos a situaciones que fueran más familiares al lector español, pero esto debería haber sido llevado a cabo por alguien que estuviera más cerca de la sociedad española de su tiempo.

Bibliografía

Dufresny, Charles (1976), *Amusements serieux et comiques* (Ed. John Dunkley), Exeter: University of Exeter.

Larue, Juan (1751), *Dufresny disfrazado, o sus Diversiones serias y cómicas*, Lyon: Barret.

Livius, 11 (1998) 167-179

Para una bibliografía de Ferdinando Carlesi

Rafael Sánchez Sarmiento
Universidad de Salamanca

En estas líneas que siguen daré cuenta de la tarea llevada a cabo por un traductor italiano del que, como ocurre con casi todos los del oficio, no sólo se habló poco en su momento sino que además su trabajo quedó diseminado por distintos lugares dando la falsa impresión de algo hecho aprovechando las circunstancias y sin una línea de acción no demasiado clara y definida.

Parece ser que hablando de los traductores sólo hay dos caminos: o colmar de lodes sus virtudes y dones para con la lengua por haber dado con un texto aceptable a ojos de quien emite la sentencia final, o, por el contrario, atacarlo y desprestigiarlo por el mal resultado de la empresa. De un modo u otro, juzgarlo para poder así absolverlo o condenarlo por lo que el Prof. J.C. Santoyo llama *El Delito de Traducir*[1].

No va a ser mi objetivo el de contrastar y evaluar aciertos y desaciertos en la tarea del traductor de quien les hablaré, sino más bien rescatar para

1. J. C. Santoyo, (1989), *El delito de traducir,* León: Servicio de publicaciones de la Universidad de León.

todos y para ese "Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo"[2], la figura y la obra de un hombre que no sólo dio señas de identidad italianas a las obras maestras de la Literatura española, sino que además contribuyó a robustecer la joven corriente de la Hispanofilia y del Hispanismo italianos del principios de siglo.

Ferdinando Carlesi (1879-1966) fue un maestro originario de la provincia de Florencia que tuvo el mérito de explorar un terreno no muy trillado en los comienzos del novecientos: la traducción de obras maestras de la Literatura española.

Para entender la importancia de este trabajo y el modo en que lo llevó a cabo,algunas notas breves sobre la figura de F. Carlesi y el marco en que se desarrolló su tarea.

En primer lugar es importante señalar que Ferdinando Carlesi nació en 1879 en una familia de la mediana burguesía de Prato (Florencia) y que fue alumno con distinciones del renombrado y famoso "Liceo Cicognini" donde se daba cita lo mejor del mundo académico toscano en el terreno de las Humanidades.

Licenciado en el entonces Istituto di Studi Superiori de Florencia con una tesina sobre los orígenes de su ciudad natal.

Fruto de más de una desaveniencia familiar y de una tormentosa relación matrimonial, Carlesi se vio ante la obligación de dedicarse a la enseñanza. La falta de simpatía hacia el mundo de la escuela y el amor hacia todo tipo de manifestación artística -especialmente la Literatura- hizo que la actividad literaria no fuera una especie de desahogo a sus inquietudes que dieron como resultado el cultivo de una amplia gama de facetas que van desde la creación literaria (novela, poesía, ensayo, crítica, etc.) hasta otro tipo de iniciativas como fueron las de editoría. El denominador común a todo esto se puede definir con estas palabras del mismo Carlesi:

> (...) scrivo poer uno sfogo dell´animo che mi è necessario e poer una inclinazione che ho sempre avuta a coltivare la Letteratura[3].

De ese cultivo saldrán también sus traducciones.

---

2. Para un recorrido por el panorama de las traducciones en ese periodo (1900-1950), ver O. Macri, "Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo", en *L'Albero*, XII, 1962, pp.80-92.

3. F. Carlesi (1910), *Menippee* (racconti), Firenze: Quattrini , p.197.

Otro aspecto de tipo personal que conviene resaltar sobre todo por la importancia y la repercusión que tendrá en las traducciones. Nos referimos aquí a la tajante disconformidad que Carlesi mantuvo con el momento que le tocó vivir.

A lo largo de su vida, Carlesi mantuvo un espíritu de desacuerdo con la tónica que impusieron los nuevos tiempos a la vida socio-política. Los movimientos sociales de Prato y las revueltas generales que se dieron en Italia a caballo entre el viejo y el nuevo siglo aumentaron las frustraciones del joven Carlesi, pequeño burgués, inclinándolo hacia posturas nacionalistas que abandonará definitivamente después de los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial para refugiarse en un escepticismo amargo cargado de no pocos ímpetus idealistas.

De ese desajuste entre sus ideas y las impuestas por el momento, derivarán gran parte de sus obras, tanto las de producción original como las traducciones.

En cuanto a su forma de pensar y a sus opiniones sobre la política, se sentía un *bicho raro* que desde el lugar que le otorgaba su condición de maestro, de escritor y de traductor, condenó el poder del Estado que en manos de una clase y mentalidad burguesas, acababa absorviendo al individuo. En plena dictadura fascista se ganó entre el alumnado el apelativo de *bigio* con el que los seguidores del credo mussoliniano designaban a los disidentes.

Fiel testigo del momento que vivió y de sus convicciones personales, Carlesi, desengañado de todo afán renovador, acabará reclamando su derecho a la libertad dentro de su reducido mundo intelectual que con los años se fue creando.

Estos aspectos que acabamos de esbozar constituyen ese elemento biográfico que más que determinar de forma mecánica y directa la obra literaria, prefigura el universo lingüístico que crea el autor, aquí traductor. Y ello es así que el acercarse a Carlesi escritor o traductor sin tener presentes estas notas, ofrecería como resultado una visión un tanto distorsionada que dista enormemente del hecho literario.

Creo además que en la figura de Carlesi se dan cita todos esos tópicos con los que trata de calificarse a los pobres traductores: el de *hablante solitario* y el de *frustrado escritor*. Lo que no sería justo aplicarle es el de

traduttore-traditore ya demasiado vacío de significado y sin demasiado sentido.

Haciendo un recorrido por la bibliografía completa de sus escritos, se observa cierta disparidad de intereses tal vez legítima para lo que entonces se le pedía a un *uomo di lettere* pero demasiado amplia hoy para enmarcar bajo nuestro perfil de especialistas la figura de Carlesi.

Los primeros pasos dados en el terreno de la literatura fueron precisamente las traducciones del español y en concreto la novela picaresca (*El Lazarillo de Tormes*).

El salto siguiente fue la creación literaria (cuentos, novela, poesía) y aquí Carlesi no sólo pasó desapercibido sino que cuando la crítica hablaba de él lo hacía para ponderar la falta de interés que merecían sus obras. El tono jocoso y burlón con que trataba ciertos temas y la crítica mordaz que se traslucía de sus palabras, hizo que fuera calificado como escritor y *umorista di vena* por quienes se negaban a ver el alcance de lo que decían sus palabras.

Rebajado a la categoría de *umorista*, Carlesi volverá a probar suerte en la traducción. En realidad fue éste el terreno en donde cosechó los mayores éxitos. Aparte de la traducción de *Las Metamorfosis* de Apuleyo[4], Carlesi se movió en la Literatura española atraído en primer lugar por las semejanzas entre las dos lenguas (español e italiano), sus respectivas culturas y los respectivos contextos socio-políticos que se vivían en ese momento en los dos países.

Además de esto, Carlesi lleva a cabo una especie de identificación entre el contenido y el mensaje de las obras que traduce y sus propias ideas y convicciones personales. De este modo los personajes que se mueven por *El Lazarillo*, por el *Quijote*, por *La vida es sueño* o por algunas obras de teatro de Unamuno, son una especie de prolongación de sus intereses y de tal modo es así que no es de extrañar que a veces se apodere de ellos y que juegue y haga suyos autores y personajes como seres reales de carne y hueso con los que dialoga[5]. En este sentido se puede decir que se cumple también otro de los supuestos requisitos del buen traductor: el enamorarse

---

4. F. Carlesi (1954), *Gli XI libri delle Metamorfosi*, (Traduzione di F.C.), Firenze: Sansoni.
5. F. Carlesi , "Personaggi in visita", en *La Nazione*, 25-VI-1949.

casi de lo que traduce para sentirlo como suyo y venir a expresar lo mismo pero disfrazado de otra piel.

Ha de añadirse a esto, la idea que en la Italia de 1900 se tenía de la Literatura española. Prescindiendo del ámbito de los estudiosos centrado en el área de la *Filologia Romanza*[6], los manuales hablaban de una Literatura - la española- eminentemente *popolare* y con este adjetivo entendían que los personajes y el ambiente que se reflejaba venían del pueblo llano a diferencia de la ampulosidad y el atildamiento en ciertas obras de la literatura italiana[7].

En estas circunstancias Carlesi se va a adentrar en *lo spagnolo* con la seguridad que le daba su buena preparación en el campo de las Letras clásicas, su amor por la Literatura y su convencimiento de que en esto pocos eran los que podían pisarle el terreno. El resultado no podía ser mejor. De tal manera fue así que todos reconocieron su trabajo y al de *traduttore dello spagnolo* se le sumaron otros títulos como el de *linguista* y el de *ispanista*. Si el primero hacía alusión a su pasatiempo preferido, el segundo le era otorgado por Giovanni Papini para referirse a su don especial con la lengua propio de un buen toscano[8] y al tercero se refería con mucho entusiasmo y poco rigor terminológico Carlo Boselli al valorar su dedicación a la Literatura española[9].

En este sentido conviene precisar que Carlesi no fue un hispanista según el sentido que le damos hoy a este término. Más bien hay que hablar de él como traductor del español y enmarcarlo en esta labor dentro de las distintas manifestaciones de la Hispanofilia italiana de principios de siglo: Literaturas Comparadas, Filología Románica, Literaturas neolatinas, Hispanística[10].

Vamos a hacer pues un breve recorrido por la bibliografía de Carlesi.

---

6. *L' apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, Atti del Congreso Associazione Ispanisti Italiani, Roma: Instituto Cervantes, 1993.

7. Licurgo Cappelletti (1882), *Letteratura Spagnola*, Milano: Hoepli.

8. Papini se debió de dirigir a Carlesi por carta alabando sus dotes para con la lengua toscana a lo que Carlesi respondió en otra carta diciéndole que prefería definirse como: "rettore foderato d'artista" o como " mediocrissimo artista con velleità poetiche". Estas palabras corresponden al repertorio de cartas autógrafas e inéditas de F. Carlesi a Giovanni Papini en posesión de la Biblioteca de la "Fondazione Primo Conti" (Fiesole, Florencia). Las palabras citadas corresponden a Carlesi en carta fechada el 7 de noviembre de 1954.

9. En concreto dice refiriéndose a Carlesi: "uno dei nostri più valorosi ispanisti". Carlo Boselli (1937), "Unamuno. Bastian contrario", en *Alleanza Nazionale del Libro*, II, p. 63.

10. *L' apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. ob. cit.*

Como señalamos arriba él se estrenó en la traducción de textos españoles con los primeros capítulos del *Lazarillo de Tormes*. Parece ser que fue éste una especie de entrenamiento que le sirvió para aprender la lengua según declaraciones de Dino Provenzal recordando esos años del *Istituto di Studi Superiori*:

> Molti anni fa, quando sedevamo sugli stessi banchi alla scuola di Guido Mazzoni, con tanta roba che avevamo da studiare e Letteratura italiana e latino e greco e filosofia, ci pareva tempo perso quello che il Carlesi dedicava a imparar lo spagnolo. Lui ci lasciava dire e poco dopo traduceva il *Lazarillo de Tormes*[11].

Como disciplinado autididacta, Carlesi fue haciéndose con la lengua y con la novela picaresca del anónimo autor español. Aprovechando la oportunidad que le daba el ser director de una revista de nombre *Medusa*, Carlesi -siguiendo la moda impuesta por el llamado *romanzo d'appendice*- da al público italiano tres capítulos de un *Lazarino da Tormes* que corresponden a los dos primeros tratados de la novela original[12].

Los conocimientos y la experiencia del joven traductor no eran tan buenas como para dar con la que en verdad es una excelente versión. El truco estuvo en servirse del texto en versión original y de una traducción francesa hecha por Louis Viardot (1800-1883), *Lazarille de Tormès*, y publicada en 1846 en el mismo volumen de la *Histoire de Gil Blas de Santillane* de Le Sage[13].

El acudir a otras versiones en otras lenguas era práctica normal. El traductor, especialmente cuando se trataba de lenguas extranjeras no muy estudiadas (sólo el francés gozaba de simpatía en este sentido), no tenía un *conocimiento directo* de la lengua que traducía y había de servirse de otras traducciones y de sus habilidades y aptitudes filológicas para enfrentarse con el texto original.

Lo bueno o lo malo del resultado final de la operación no dependía de ésto y este truco que nosotros descubrimos no merma importancia y valía al trabajo de Carlesi.

---

11. Dino Provenzal (1935),"Don Chisciotte in italiano" , en *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 29, III.

12. Véase la "Bibliografía de los escritos de F. Carlesi referidos al Hispanismo" incluidos al final de estas páginas.

13. *Histoire Gil Blas de Santillane. Lazarille de Tormés*, París: J. Dubochet, 1846.

El dió con un *Lazzarino da Tormes* muy conseguido que no dejaba ver las fuentes de que se había servido su traductor y que se presentaba al público italiano como una novela de *avventure* a medio camino entre la novela social y la caricatura que de ésta hacía la *Letteratura per l'infanzia* y el concreto el *Pinocchio* collodiano nacido por esas fechas[14].

La corta vida de la revista *La Medusa* supuso también una corta vida para el *Lazarillo* italiano que, desaparecido el periódico, dejó de traducirse y de editarse.

Cuatro años más tarde, en 1906, Carlesi publica un artículo en el que expresa su cocepción de la novela picaresca. Lo titula "Politica e verismo in una novella del XVI secolo" y de él se había de servir al año siguiente para colocarlo a modo de introducción en la traducción y edición de la obra completa. En el mismo título se deja ver su visión de la novela picaresca española. Traduciendo el resto de los capítulos, él no va a hacer otra cosa que trasladar esa visión crítica de la política que subyace también en la novela del siglo XVI español a la que puede hacerse de la Italia de principios del XX.

Y así, en 1907, aparece la obra completa con algunas modificaciones: a los tratados de la obra original añade un capítulo más, el correspondiente al Primer Tratado de la Segunda Parte del *Lazarillo* de 1555 ("En que da cuenta Lázaro de la amistad que tuvo en Toledo con unos tudescos y lo que con ellos pasaba" y que traduce "Come Lazzarino fece amicizia con dei Tedeschi e ciò che gli successe in loro compagnia"). Además traduce el *Prólogo* y modifica el título de la obra resultando al final: *Vita e avventure di Lazzarino da Tormes*[15].

En 1917 aparece una nueva edición que respeta la anterior aunque introduce algunas alteraciones como la de incluir una *Nota* a modo de acalaración del traductor en donde hace un breve recorrido por la historia de las traducciones italianas del *Lazarillo* y se otorga él mismo a sí mismo el puesto de honor y lugar que merece.

En 1922, nueva empresa. Avalado por el éxito del *Lazarillo*, Carlesi se hace con un sitio en el reducido círculo de intelectuales e hispanistas y junto

---

14. Collodi, pseudónimo de Carlo Lorenzini empezó a publicar *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* en el *Giornale dei bambini* en 1880 y después reunió todos los capítulos en un solo volumen en 1883.

15. Véase "Bibliografía...".

a Gilberto Beccari lleva a cabo un estudio de J. M. Salaverría[16] y se encarga de la introducción de dos obras de Unamuno traducidas, eso sí, por Gilberto Beccari[17].

A partir de este momento Carlesi llevó a cabo varias empresas entre las que destaca la puesta en marcha de la llamada *Biblioteca Classica Popolare Italiana* cuya meta fue la de dar a conocer a un público cada vez más amplio las grandes obras de la Literatura de todos los tiempos. De este modo se encargó de la edición de obras de autores como: Goldoni, Ugo Foscolo, Vittorio Alfieri, Virgilio, Shakespeare, Massimo D´Azeglio, entre otros muchos. No era otra la idea que la de hacer asequibles a una gran mayoría de lectores las obras maestras tanto italianas como extranjeras. Las primeras mediante una simplificación de estilo; las segundas a través de una traducción a la lengua de destino. En un caso y en otro, se trata de ir al encuentro de la lengua del lector allanándole el camino de las posibles dificultades: simplificando el estilo si se trata de un texto ya concebido y escrito en su lengua o, si es una traducción, dándole un texto que no parezca tal sino que a ojos de los que lo lean se muestre como si hubiera sido escrito en la lengua de destino.

En 1933 tras cuatro años de trabajo y después de batallar con los diferentes tipos de registros con que se expresan los personajes de Cervantes, Carlesi sorprende al público italiano con la que sería su obra maestra en el campo de las traducciones: el *Don Chisciotte della Mancia*[18]. Aparecía en una prestigiosa editorial y formando parte de una colección de libros bien encuadernados que tenía como nombre *Biblioteca Romantica* conocida popularmente como *la Romantica* y que venía a ser una serie de lo mejor que la llamada *literatura Universal*. En realidad era una continuación de la *Biblioteca Classica Popolare Italiana* que había dirigido Carlesi pero esta vez el autor del proyecto no era él sino un conocido estudioso y crítico literario, Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952), exiliado en los EEUU en 1931 por claras discrepancias con el gobierno de Mussolini y sobre todo a

---

16. *Ibidem.*

17. "Bibliografía...". Para la presencia de Unamuno en Italia y sobre la importancia de Gilberto Beccari como traductor de la obra del Rector de Salamanca, véase Gaetano Foresta (1979), *Il chisciottismo di Unamuno in Italia*, Lecce: Edizioni Milella. También Vicente Gonzalez Martín (1978) *La cultura italiana de Miguel de Unamuno*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

18. "Bibliografía...".

partir de la publicación de la severa réplica contra el fascismo *Goliath* en 1937.

Borgese encarga la traducción a Carlesi y éste se pone manos a la obra. No duda en consultar otras traducciones pero esta vez, a diferencia de lo que hizo con el *Lazarillo de Tormes*, no lo calla sino que en una Introducción a la obra, dice abiertamente:

> Delle precedenti traduzioni, fra le straniere mi sono principalmente giovato di quella del Viardot, sebbene vi siano parecchi errori: fra le nostre, un po´ del Franciosini, assai del Gamba, molto del Giannini[19].

En realidad la confesión no va mucho más allá y más que un desvelar trucos y secretos de la profesión, queda como una forma de garantía del afán de documentación.

Y esto es cierto cuando el lector comprueba que poco o nada debe el nuevo *Don Chisciotte* a los precedentes. Aquí se detecta un aire nuevo y fresco y sobre todo, un deseo por parte del traductor de hacer llegar al lector unos personajes vivos. Esto no podía hacerlo más que actualizando en la medida de lo posible la lengua de Cervantes y haciendo que el lector italiano se reconociera, de un modo u otro, en ella.

Dos años más tarde, en 1935, cuenta todo esto en un artículo que titula "Traducendo il *Don Chisciotte*[20]". Con él no hacía otra cosa que salir al encuentro de las posibles críticas que se le habían dirigido por hacer que Sancho se expresara como normalmente lo hacía un hombre del campo toscano y que las tres labradoras, al verse tratadas de damas y de altezas por el caballero y el escudero (cap.X, IIª parte), respondieran en una variedad lingüística correspondiente al vernáculo de una zona del noroeste de Prato.

Aún así, todos reconocían que con esta traducción el *Quijote* ya era un clásico italiano y que su lectura era por fin amena y divertida, precisamente lo que quiso Cervantes cuando escribió la obra.

---

19. Cito por la edición de la traducción de 1964 (Verona, Mondadori, 1964, III vols.) p. 9, vol. I.
20. "Bibliografía..."

De esta traducción se hicieron muchas reseñas publicadas en los principales periódicos y revistas[21]. El común denominador a todas ellas era el de aplaudir los buenos resultados y el celebrar el *Ritorno di Don Chisciotte* a tierras italianas.

Ahora bien, aunque todos citaban el nombre del traductor pocos eran los que entraban en detalles y se detenían en ver quién era.

En una carta fechada el 12 de octubre de 1934 y dirigida a Giovanni Papini, Carlesi confiesa haber descubierto "una certa italianità del *Don Chisciotte*[22]. Con ello quería dar a entender que había para él una cierta correlación entre lo que en la novela de Cervantes refleja el mundo en crisis de la España de Felipe II y, haciendo un salto de más de trescientos años y muchos más kilómetros, la que respiraba la sociedad italiana en la época fascista.

A partir de ahí y con los únicos medios con los que cuenta un traductor -la lengua-, Carlesi va a traducir el texto haciendo que al tiempo que se respetan las coordenadas socioculturales del texto original (lo que de *exótico* tiene la obra), se opere un salto de un castellano del siglo XVII a un italiano del XX para que con ello el nuevo lector se sienta identificado con él.

Los juegos y las artimañas de que se vale Carlesi para alejar y acercar los ejes temporales de la narración dispuestos entre el *antes de la historia* en el que vive Don Quijote y el *ahora de la lectura* que viven los demás, bien dice de este traductor que conoce magistralmente la lengua a la que traduce y que se mueve entre sus palabras como pez en el agua.

Los que leyeron y disfrutaron con esta traducción sintieron como *algo suyo* las vivencias de los personajes cervantinos. Puede ser que algunos sí cayeran en la cuenta de que el traductor no sólo tradujo sino que también interpretó la obra y que utilizó su trabajo para juzgar sin ser visto.

No es raro esto en una persona como Carlesi, quien utilizando las palabras de otro (el autor en la Lengua 1) y haciendo el traspaso de éstas a su lengua (La Lengua 2), se sirve de la operación de trasvase para hacer lo que sólo y directamente en su idioma le sería más difícil.

---

21. Rafael Sánchez Sarmiento "Lo que puede un sastre o las trampas de un traductor y la buena fe de sus lectores", en *Actas del II° Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* (Nápoles, 4-9 abril de 1994). En prensa.

22. Carta de F. Carlesi a G. Papini fechada el 12 de octubre de 1934. Pertenece al repertorio citado arriba (cita 8).

En efecto, si con la traducción del *Lazarillo de Tormes* condenó el nuevo sistema de valores al dar a los personajes las identidades de *padrone* (los amos) y *servitore* (Lázaro) que acaba siendo la parodia del acercamiento italo-germánico en el momento en que Lázaro se vende a los amigos alemanes (cap.I, 2º parte), con el *Quijote* lleva a cabo una crítica feroz a los pilares que sostenían el sistema político instaurado por Mussolini y que más de uno dio en calificar de *mística fascista*.

Todo ello no resta valor ni calidad al texto en traducción que aún hoy sigue siendo uno de los *Clásicos* al hacer el recorrido de la presencia de Cervantes en Italia a través de sus traducciones.

De la traducción del *Quijote* se hicieron múltiples y repetidas ediciones. La más cercana a nosotros y la más utilizada es la que prepararon los profesores Cesare Segre y Donatella Moro Pini[23].

Carlesi en los años que siguieron al *Don Chisciotte* se siguió ocupando de Literatura española. Siguiendo la línea que imponía la moda por determinados autores, tradujo ocho comedias de Calderón de la Barca. Entre éstas estaban *La vita è un sogno* y *L'Alcalde di Zalamea*. Para el texto completo que llevaba el simple título de *Teatro*[24], preparó una introducción de más de doscientas páginas que no debieron ser del agrado del encargado de la edición y al final se optó por incluir las páginas que preparó Mario Casella. Fruto precisamente de esta falta de acuerdo entre traductor y editor es la ausencia de referencias y alusiones que sobre el valor de la traducción hay en la introducción de Casella.

El texto calderoniano en la lengua de Dante está bastante conseguido. Hay que decir en defensa de Carlesi que las numerosas notas a pie de página que introduce son muy interesantes tanto las que se refiere a cuestiones puramente filológicas como las que remiten a referencias bibliográficas.

De los últimos trabajos de Carlesi en materia de Hispanismo destacamos la traducción de una de las leyendas de Bécquer *La croce del diavolo* y la reseña que hizo de los dos volúmenes de *Poesia Spagnola del Novecento* a cargo de Oreste Màcrì.

---

23. La edición que prepararon para la colección *I Meridiani* (1974) reeditada a su vez en 1979 y 1981. Y también la que aparece en *Oscar Classici Mondadori* (1985 y después 1989).

24. *Ibidem.*

No olvidamos tampoco un artículo revelador para entender su credo en el difícil mundo de la traducción literaria: "Del tradurre in versi o in prosa"[25].

Para terminar, sólo decir que, aparte de la traducción del *Quijote*, poco o casi nada se habló de Ferdinando Carlesi. La bibliografía general de todos sus escritos aparecía dispersa en las bibliotecas florentinas. Casi nadie relacionaba al autor de una novela como *Le Menippee*[26] a al que firmaba en el periódico *La Nazione* con el pseudónimo de *Marcabruno* con el autor de la traducción del *Don Quijote*.

Al final de estas páginas incluyo la bibliografía de los escritos de Carlesi referidos al Hispanismo. Con ello y con estas breves palabras que termino, espero haber contribuido a sacar del olvido la figura y el trabajo de este excelente traductor dentro del panorama de ese *Primo Novecento*.

El mérito de este maestro estuvo no sólo en hacer que Lázaro de Tormes se convirtiera en *Lazzarino* y que Don Quijote pasara a ser *Don Chisciotte*, sino que además, con ello contribuyó a que nuestras Letras tuvieran una presencia más sólida en el país vecino.

Bibliografía

1902: *Lazzarino da Tormes*, en *Medusa*, 1, nº 35, 5-X.

Lazzarino da Tormes (cont.), en *Medusa*, 1, nº 37, 12-X.

Lazzarino da Tormes (cont.), en *Medusa*, 1, nº 38, 19-X.

1906: *Politica e verismo in una novella del XVI secolo*, en *Rassegna Nazionale*, CLI, pp.450-64.

1907: *Vita e avventure di Lazzarino da Tormes*, Firenze, Lumachi.

1922: J. M. Salaverria, *Spirito ambulante* (Trad. di Gilberto Beccari e di F. Carlesi), Milano: Caddeo.

---

25. *Ibidem.*

26. *Ob. cit.*

Miguel de Unamuno, *La Sfinge* (Intr. di F. Carlesi. Trad. di Gilberto Beccari), Lanciano: Carabba.

Miguel de Unamuno, *Fedra* (Intr. di F. Carlesi. Trad. di Gilberto Beccari), Lanciano: Carabba.

1933: Michele Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia* (Trad. di F. Carlesi), Milano-Verona: Mondadori, II vols.

1935: *Traducendo il Don Chisciotte*, en *La Nuova Antologia*, LXX, pp.570-80.

1948: Pedro Calderón de la Barca, *Teatro*, (Intr. di Mario Casella. Trad. di F. Carlesi), Firenze: Sansoni.

Liturgia dell'Auto, L' Ultima, III, pp.17-20.

1949: R. Rojas, *Il Cristo invisibile*, (Trad. di F. Carlesi), Firenze: Fussi.

1951: G. A. Bécquer, *La croce del diavolo*, (Trad. di F. Carlesi), Milano: Rizzoli.

1952: Reseña a Pablo Neruda, *Poesie*, (Trad. di Salvatore Quasimodo), Torino: Einaudi; en *Il Ponte*, VIII, pp.1033-34.

1953: *Reseña a Poesia Spagnola del Novecento*, (Ediz. di Oreste Macrì), Parma: Creando; en *Il Ponte*, IX, pp.551-52.

1956: *Problemi di traduzione*, en *La Nuova Antologia*, XCI, pp.393-402.

Del tradurre in versi o in prosa, en *La Nuova Antologia*, XCI, pp.179-88.

Livius, 11 (1998) 181-199

Una traducción comunicativa de *The Plough and the Stars* de Sean O'Casey

Lina Sierra Ayala
Universidad de Alcalá de Henares

La traducción comunicativa

Traducir es lograr que un mensaje lingüístico lleve a la lengua término la misma función que tenía en el idioma en que fue pronunciado o escrito. Cuantas más caras tenga el contexto sociolingüístico-histórico en que aparece la palabra de la lengua fuente, tanto más difícil será verterla con todas sus matizaciones e implicaciones, incluso las sobrentendidas, a la lengua término. Y, contrariamente, traducir un libro de matemáticas prácticas, o de biología molecular, por ejemplo, tiene que plantear -dice el sentido común- menos emboscadas para la traición a la traducción.

Nuestro tema es teatro, y casi me atrevería a decir que traducir teatro, y teatro popular y en gran parte vivo, de 1916, es una de las empresas -junto con la lírica- más difíciles que el traductor exigente se puede proponer. La poesía lírica cada cual la puede interpretar a su modo, por eso hay tantos estudios interpretativos. Pero el teatro, sobre todo de una época pasada y con fuerte sabor local, puede presentar también parte de ese riesgo, al que cabría añadir el que se deriva de que, por definición, la obra dramática se propone transmitir un mensaje, en principio unívoco -salvo que el autor tenga otras metas- a un grupo, a un público, a través de la representación, que, igualmente, puede mediatizar el mensaje a

pesar de que la traducción (en el caso de una obra extranjera) sea lo mejor posible.

El traductor ha de esforzarse por buscar la palabra clave. No es lo mismo una que otra. Hay que traducir ritmos, el ritmo del idioma popular (que realzará la representación escénica), el ritmo del angloirlandés, en nuestro caso como veremos enseguida. No puede descuidar tampoco el traductor de *The Plough and the Stars* las metáforas populares, los efectos repetitivos, las oposiciones, y todas las figuras retóricas que, sin saberlo, suele utilizar el lenguaje castizo, el lenguaje de *la Corrala* y discúlpeseme el localismo.

No se debe disociar el contenido de la forma. ¿Es éste un precepto inquebrantable? Nosotros decimos que su mayor o menor aplicación dependerá del texto que se intente traducir y de sus circunstancias, de si se quiere o no resaltar la belleza del lenguaje, por ejemplo, o se desea enfatizar el mensaje.

Peter Newmark, especialista al que me referiré en varias ocasiones, escribe: "Communicative translation attempts to render the exact contextual meaning of the original in such a way that both content and language are readily acceptable and comprehensible to the readership"[1].

No podemos pasar por alto que traducir una obra teatral, susceptible de ser representada, exige que el actor o actores la puedan declamar, recitar con naturalidad, con facilidad, de modo que queden en gran parte libres para la matización con el gesto, la mirada, etc.

La comunicación es, como sabemos, utilizar signos, símbolos mediante los cuales unas personas influyen en otras. Y no se puede olvidar que las palabras, por lo general, lo mismo que los conceptos, no siempre tienen los mismos matices, es decir, el mismo significado, estrictamente hablando, para todos.

Traducir un texto dramático nos pide también que hasta donde podamos, la palabra que utilicemos en la versión la entienda el oyente, en el teatro, en el mismo sentido -o en un sentido muy aproximado- al que nosotros queremos que tenga, porque ese fue, creemos, el que en su día quiso transmitir el dramaturgo. Esto sería, para mí, la traducción, la esencia de la traducción comunicativa de una obra de teatro.

---

1. Peter Newmark (1988), *A Textbook of Translation*, New York & London: Prentice Hall, p.47.

Las palabras, todos lo sabemos, se refieren a un contexto histórico social que, en principio, sólo entienden los que están familiarizados en mayor o menor medida con él. Y en esa mayor o menor medida entenderán el mensaje con la precisa significación con que se emitió. Recuérdese que, por ejemplo, el *caló* es una jerga que, para que no sea comprendida por personas ajenas al grupo, utiliza palabras castellanas con un sentido distinto del original. Igual ocurre con el *cockney*, como es bien sabido. Así que para traducir, en general, y para traducir teatro y teatro popular, en particular, los factores que maticen las palabras, además de la entonación, etc., serán el contexto inmediato (la casa de vecindad popular, *a Dublin tenement* en nuestro caso) y el contexto social más amplio (Irlanda, su geografía, su historia) en el que está subsumido el contexto de la tragedia *The Plough and the Stars*, que es siempre nuestro punto de referencia.

Los recursos comunicativos, las implicaciones, las alusiones, las viejas tradiciones, patrañas, idealizaciones, chistes, incluso la pronunciación y la entonación peculiares, etc., que usa el lenguaje popular de una comunidad lingüística, difícilmente, creo yo, coincidirán palabra por palabra -o tendrán su versión exacta- en el lenguaje popular de otro idioma. Muchas veces sus expresiones se refieren a sucesos puntuales, adulterios, escándalos, crímenes, que pronto el pueblo en general -aunque tal vez no los viejos del lugar- olvidarán para sustituirlas por otras. Incluso en el caso de que algunas palabras o expresiones se mantengan, tal vez hayan perdido ya el matiz original, el sabor y el olor del primer momento, incluso para las siguientes generaciones locales que las usen.

El idioma con el que nos vamos a enfrentar es, en bastantes casos, de registro coloquial vulgar, pero nuestra misión como traductores será impedir que los errores morfosintácticos o de léxico, etc., obscurezcan lo que el personaje trate de expresar y, si es posible, y no lo suele ser, imitar en castellano ese registro.

Los personajes de O'Casey utilizan el inglés vulgar y, además, el angloirlandés. Esto hace la tarea del traductor muy difícil, yo me atrevería a decir que un texto así es poco menos que intraducible. La ortografía de la obra nos muestra que el autor quiere conservar el acento local. La decisión del traductor al escoger uno u otro acento es delicada por las implicaciones sociales que puede tener. ¿A qué acento podemos traducir en español el angloirlandés de los personajes de Sean O'Casey? En este caso hemos elegido el lenguaje castizo de *la Corrala* y, por lo tanto,

hemos seleccionado los efectos repetitivos, las figuras retóricas que suele utilizar este lenguaje. Pero si, por ejemplo, esta traducción se representara en otros países de habla hispana, e incluso en otras regiones de España, a mi juicio sería conveniente adaptar el lenguaje castizo al acento local correspondiente.

A mi forma de ver, parece ser de sentido común que lo que ha de guiar la traducción de esta tragedia, la búsqueda de la palabra precisa en la traducción, ha de orientarse por estas, entre otras, preguntas:

¿Qué pretende el autor en *The Plough and the Stars*?, ¿Cuál es su mensaje fundamental?, ¿Qué medios utiliza Sean O'Casey para transmitir este mensaje?, ¿Tenemos en castellano unos medios equivalentes?, ¿Cómo adaptarlos, si no, para que cumplan una misión comunicativa semejante a la que, en su día, deseó el autor?

Respecto a la técnica de la traducción, está claro que la traducción palabra por palabra nos va a ser de muy poca utilidad. Ni siquiera la traducción frase por frase será recomendable muchas veces. La traducción que nos parece adecuada es, ya lo hemos dicho, la que suele llamarse comunicativa. Nuestra versión ideal al castellano sería, por tanto, aquella que transmitiera el sentido general y particular de lo que se dice en *The Plough and the Stars*, que dejara entrever el contexto social, local y nacional irlandeses del momento.

No podemos dejar en un segundo plano tampoco lo que podríamos considerar que es la vida de la obra: la idiosincrasia de los personajes que aparecen en ella, las personalidades, en ocasiones, tal vez, artificiosas, que el autor creó.

Por supuesto, el auditorio al que va destinada nuestra traducción *ideal* tendría que estar mínimamente al corriente de la vida, costumbres y modo de hablar populares de la Irlanda de 1915-16 y más precisamente de un barrio obrero en 1915 y en su comportamiento en el *Easter Rising* (Levantamiento de Pascua) de 1916. Así que, idealmente, la traducción tendría que recrear o sugerir este ambiente de banalidad, de pequeñas motivaciones, de las miserias diarias de la vida normal en este barrio de Dublín, en 1915 (actos primero y segundo), y la tensión revolucionaria, sus odios, sus crueldades, los ideales patrióticos de unos, los pequeños egoísmos, la conducta carroñera de otros, el absurdo de las víctimas inocentes, las esperanzas bien distintas de los que entretejieron aquel acontecimiento legendario que fue el Levantamiento de Pascua y los

sentimientos en contra de la revuelta. El traductor tendría que transmitir también la crítica y la ironía del propio O'Casey que se oponía a semejante hazaña. Sólo en ese escenario, que gravita sobre el escenario real, cobrarán las palabras de O'Casey un significado similar al que en su día quiso dar el autor.

El traductor, además, no debe olvidar la dimensión estética. Detrás de las palabras, de las bambalinas, de la escenografía, debe estar latente el arte, la fuerza dramática, la expresión estética de la creación literaria. No podemos disociar la forma del contenido, lo ideal es traducir forma y contenido sin que uno prevalezca sobre el otro, aunque esto a veces es casi imposible y el traductor debe elegir entre dar más importancia a uno u otro. En el caso de la obra de O'Casey es claro que el mensaje no puede ni debe alterarse, pero el estilo forma parte del mensaje, por ejemplo, utilizar un tono que no refleje el romanticismo del personaje de Nora sería ser infiel no sólo al mensaje, sino al propio personaje porque aparecería modificado.

Lo que vamos diciendo valdría, en gran parte, para la traducción de todos los clásicos del pasado, desde Homero hasta Dante. Cada generación de lectores o de espectadores de éstos y de los demás clásicos tendría una visión de ellos provocada, en parte, por la versión que la historiografía de la época transmita de los clásicos y de los acontecimientos en que aquellos crearon. Este hecho, que parece evidente, no hace más que dificultar la traducción ideal.

Por otra parte la reivindicación histórica de independencia que ha latido siempre en Irlanda desde el momento en que fue dominada por los ingleses no siempre ha tenido el mismo sentido ni para los irlandeses, ni desde luego para los españoles: las acciones del IRA habrán cambiado probablemente la visión que había en España respecto a la lucha de Irlanda por su independencia. Y en esto han podido influir las actuaciones de otras organizaciones similares. Es, por lo tanto, fundamental tener en cuenta que todos estos hechos históricos pueden interferir en la comprensión del mensaje que *The Plough and the Stars* quiso transmitir.

Si tenemos en cuenta las características de *The Plough and the Stars*, parece lógico que la traducción comunicativa es la más acertada porque, en mi opinión, sin dejar de ser traducción y siéndolo fundamentalmente, tiene algo de adaptación. Peter Newmark, en *Approaches to Translation*,

apunta que la "communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original"[2]. La traducción comunicativa al castellano ha de evitar, como no sea por exigencias puntuales, creemos nosotros, los anglicismos y todo lo que no suene a castellano o suponga interferencias de otras lenguas. Traducir un texto de principio de siglo, para que suene natural a un auditorio cuando el siglo finaliza, exige que se huya de los arcaísmos (a menos que se desee algún efecto puntual), que se viertan con modismos de ahora giros que hace tiempo cayeron en el olvido. Las palabras caen en desuso, por ejemplo, la palabra *miñaque* no tendrá sentido para una audiencia joven de finales del siglo XX que, probablemente no sabe que prenda era. Como conclusión diría que la traducción de esta obra de O'Casey es todo un reto para el traductor. Las dificultades idiomáticas de la obra son, creo considerables y su lejanía en el tiempo y en un tiempo de graves acontecimientos en Dublín haría su significado incomprensible, tal vez, para el auditorio de hoy.

Circunstancias y mensaje de la obra

Como hemos indicado ya, el tema de la obra lo constituye la rebelión contra los ingleses, conocida con el nombre de *Easter Rising*, que, de forma relativamente inesperada, se produjo entre los días 24 y 29 de abril de 1916, en la ciudad de Dublín. Como preparación a ese acontecimiento, que se presenta en los actos tercero y cuarto, los actos primero y segundo, en los que se describe la vida cotidiana en el Dublín de 1915, son una especie de introducción a la tragedia del Levantamiento de Pascua. La desigualdad de las fuerzas hizo que la sublevación resultara sofocada enseguida, pero con un elevado número de víctimas. Los jefes de la rebelión fueron ejecutados por los ingleses.

El título de la obra *El arado y las estrellas* se refiere al motivo que adornaba la bandera del *Irish Citizen Army* (Ejército de Ciudadanos Irlandeses), organización militante obrera, que luego actuó contra los ingleses.

---

2. Peter Newmark (1986), *Approaches to Translation,* Oxford: Pergamon Press, p.39.

Esta obra de O' Casey provocó un escándalo en los días siguientes a su estreno en el Teatro Abbey, en el mes de febrero de 1926. En el acto tercero hubo que llamar a la policía para que restableciera el orden.

El Levantamiento de Pascua tenía en el recuerdo de las masas populares, especialmente en las más antibritánicas, una especie de aureola de guerra santa. Era un mito en la legendaria lucha por la independencia de la madre patria. O'Casey parecía burlarse de la sangre que el pueblo de Dublín había derramado en aquella ocasión por su libertad. El autor fue acusado de hacer befa de los ideales patrióticos de la nación irlandesa. Los personajes de la obra son héroes tragicómicos, con mucho más de Sancho que de Don Quijote. Mientras los líderes de la rebelión pronuncian encendidos discursos y arengas para la lucha, el pueblo llano critica al vecino o ahoga las penas en el alcohol de las tabernas. Sólo cuando las circunstancias les obligan, cuando la muerte violenta los amenaza, cuando la sangre de la batalla contra los ingleses salpica, parecen cobrar una dimensión de grandeza que tiñe de dignidad sus miserias y egoísmos diarios, sus bufonerías.

O'Casey nos quiere decir que la vida y las gentes de carne y hueso están por encima de las guerras, por santas que sean y que el honor nacional, el patriotismo son conceptos abstractos que despedazan a las personas concretas.

Estructura y traducción de la tragedia

La tragedia se desarrolla en cuatro actos, que describimos someramente a continuación para que el lector no familiarizado con ella pueda seguir la traducción. Por lo que respecta a ésta, hemos procurado dar una versión del texto inglés, o angloirlandés, con la técnica que nosotros hemos llamado, siguiendo a Newmark, traducción comunicativa.

Reiteramos que lo que hemos querido hacer con esto es transmitir a los lectores y oyentes de 1996 un contenido lo más cercano posible al que O'Casey quiso comunicar con la tragedia de *The Plough and the Stars* a su auditorio de 1926. Por ello hemos seleccionado algunos textos, los que creemos que muestran mejor el ambiente y los personajes de la

obra, y a continuación ofrecemos la traducción comunicativa de cada uno de ellos.

Acto Primero:

Noviembre, 1915. Un día normal en el piso de Jack Clitheroe. El piso, reacondicionado, está en una casa de vecindad, en un barrio pobre de Dublín. Los personajes, trabajadores manuales pobres, hablan de los temas triviales diarios, se critican unos a otros. Por la noche se va a celebrar una manifestación con una procesión de antorchas en recuerdo de los patriotas irlandeses. Esto da ocasión para intercambiar una serie de opiniones acerca de las actividades nacionalistas irlandesas y de otros temas divinos y humanos. Se oye a los soldados ingleses, en cuyas filas sirven muchos irlandeses, que marchan al ritmo de la canción "Tipperary". Jack y su mujer Nora muestran su desacuerdo, ella quiere tener a su marido en casa, mientras él prefiere estar con sus compañeros del *Citizen Army*.

Acto Segundo:

Noviembre, 1915. En una taberna. Junto a esta taberna se van a pronunciar los discursos de la manifestación del acto primero. Los personajes menos sensibles a los males de la madre patria beben en la taberna o hablan de sus cosas y también de política. No parece que les emocionen mucho los discursos, cuyas palabras llegan hasta ellos. En esta escena aparece una prostituta, que también manifiesta sus opiniones.

Acto Tercero:

Semana Santa, 1916. Una calle del barrio del primer acto. La batalla está en pleno apogeo. Algunos irlandeses aprovechan la oportunidad para saquear las tiendas, mientras sus compatriotas se baten y mueren frente a los ingleses. Nora sale a buscar a su marido por las barricadas.

Acto Cuarto:

La revuelta ha fracasado. Los supervivientes se encuentran en la buhardilla de Bessie Burgess, la vendedora ambulante de fruta. Es el desenlace de la tragedia. Fuera continúa la batalla y las víctimas y las

desgracias aumentan. Nora ha perdido el juicio tras la muerte de su marido en la batalla. Entran dos soldados británicos que van registrando las casas en busca de francotiradores. Se ve la represión de los ingleses.

Textos ingleses y traducción:

Acto Primero:

Noviembre 1915. Piso reacondicionado en una casa de vecindad. Una asistenta, la Sra. Gogan, habla con un carpintero, Fluther, ambos están trabajando en un piso, criticando a Nora, esposa de Jack Clitheroe, que es la inquilina del piso. Habla la Sra. Gogan, refiriéndose a Nora.

> Mrs.Gogan. She's always grumblin' about havin' to live in a tenement house. 'I wouldn't like to spend me last hour in one, let alone live me life in a tenement,' says she. 'Vaults,' says she, 'That are hidin' th' dead, instead of homes that are shelterin' th' livin'.' 'Many a good one', says I, 'was reared in a tenement house.' Oh, you know, she's a well-up little lassie, too; able to make a shillin' go where another would have to spend a pound. She's wipin' th' eyes of th' Covey an' poor oul' Pether-everybody knows that-screwin' every penny she can out o' them, in ordher to turn th' place into a babby-house. An' she has th' life frightened out o' them; washin' their face, combin' their hair, wipin' their feet, brushin' their clothes, thrimmin' their nails, cleanin' their teeth-God Almighty, you'd think th' poor men were undhergoing' penal servitude[3].
>
> Sra. Gogan. Esta Nora to' el día las está piando, que na', que no quiere vivir en una casa de vecindad. "No me gustaría que me llegara la última hora en una casa de vecindad" va y dice. "Estos cuartos son como nichos, más qu' albergar a los vivos parece qu' están hechos pa' esconder a los muertos". "Pués, oiga", digo yo, " mucha y buena gente se crió en una casa de vecindad". Pero, oiga, como lista, es muy espabilá, oiga, que t' hace con una pela lo qu' otras con un duro. Oiga, y ha visto lo engatusaos que tiene al Covey y al pobre Pedro. Eso to' el mundo

3. Sean O'Casey (1932), *The Plough and the Stars,* London: Samuel French, p.3.

está al corriente. Les saca hasta la última perra chica que ganan, así que s'está poniendo el piso como un palacio. Oiga, al Covey, al Pedro los trai por la calle l'amargura. Que si se laven, que si se peinen, que si los pies hay que lavarlos, que si la ropa hay que cepillarla, que si se limpien los dientes, que si las uñas... Que Dios me perdone, pero que cruz tien esos pobres, pior que los presos, oiga!.

Habla Fluther Good, carpintero, hablador, borrachín pero, sobre todo, bueno como su apellido indica. No es patriotero pero, cuando las circunstancias lo piden, no duda en arriesgar su vida en beneficio de sus compatriotas:

> Fluther Good. He's adornin' himdelf for the meeting tonight (*He pulls a handbill from one of his pockets, and reads*) 'Great Demonsthration an' Torchlight Procession around places in the City sacred to th' memory of Irish Pathriots to be concluded be a meetin', at which will be taken an oath of fealty to th' Irish Republic. Formation in Parnell Square at eight o'clock. ' Well, they can hold it for Fluther. I'm up th' pole; no more dhrink for Fluther. It's three days now since I touched a dhrop, an' I feel a new man already[4].

> Fluther Good. S'está poniendo guapo pa'l mitin d' esta noche (*Saca una octavilla y lee).* "Gran Manifestación y Marcha con Antorchas por los lugares de la ciudad en que se venera la sagrada memoria de los Patriotas Irlandeses. Estos actos se cerrarán con un mitin en el que se jurará fidelidad a la República d' Irlanda. Concentración en Parnell Square, a las ocho' la noche". Pues, ¡que lo celebren por Fluther!, que las estoy pasando canutas. Na, s'acabó el bebercio pa' Fluther. Tres días ya que no lo cato. La digo qu' el Fluther es otro, oiga.

Acto segundo:

Noviembre, 1915. Desde la taberna donde están los personajes principales se oyen los discursos que se pronuncian fuera, como remate de la manifestación patriótica en honor de los mártires de la independencia de Irlanda. El autor intenta que la situación tenga visos de naturalidad y realismo. El camarero pide a Rosie, la prostituta, que preste

---

4. *Ibidem*, p.4.

atención a la voz que está pronunciando el discurso. La voz llega a los oídos de todos los presentes que, por un lado, se encuentran imbuidos del fervor patriotero latente en el ambiente y, por otro, del deseo que sienten por Rosie. El discurso es una arenga a favor de la violencia y el sacrificio de todos ya que el pueblo conseguirá la libertad con esta sublevación.

> The voice of the speaker. The last sixteen months have been the most glorious in the history of Europe. Heroism has come back to the earth. War is a terrible thing, but war is not an evil thing. People in Ireland dread war because they do not know it. Ireland has not known the exhilaration of war for over a hundred years. When war comes to Ireland she must welcome it as she would welcome the Angel of God![5]
>
> Voz del orador. Los últimos dieciséis meses han sido los más gloriosos de la historia de Europa. El heroísmo ha vuelto a la tierra. La guerra es terrible, pero no es un mal. El pueblo de Irlanda la teme porque no la conoce. Hace ya más de cien años que Irlanda no siente el efecto vigorizador de la guerra. Pero, cuando la guerra llegue a Irlanda, tendremos que abrirle los brazos para recibirla, igual que haríamos con un ángel del Señor.

Rosie, la prostituta, se preocupa de su negocio y no le importan en absoluto ni la revuelta, ni los sagrados motivos que la impulsan.

> Rosie (*to the Barman)* Divil a use o' havin' a thrim little leg on a night like this; things was never worse ... Give us a half till tomorrow, Tom, duckey[6].
>
> Rosie *(Al camarero)* Maldito pa' lo que le sirve a una tener unas piernas bonitas en una noche como ésta. No vendo ni una escoba...Tom, pon otra, cariño, pa' desperdirnos.

Acto tercero:

Semana Santa, 1916. La batalla está en pleno apogeo, los cañones ingleses bombardean la ciudad, la sangre de los irlandeses baña las calles de Dublín. Aprovechando la confusión del momento, los menos

---

5. *Ibidem*, p.29.
6. *Ibidem*, p.32.

atraídos por la lucha aprovechan la oportunidad para saquear las tiendas. Habla Bessie Burgess, la vendedora ambulante de fruta:

> Bessie. They're breakin' into th' shops, they're breakin' into th' shops! Smashin' th' windows, batterin' in th' doors an' whippin' away everything! An' th' Volunteers is firin' on them. I seen two men an' a lassie pushin' a piano down th' sthreet, an' th' sweat rollin' off them thryin' to get it up on th' pavement; an' an oul' wan that must ha' been seventy lookin' as if she'd dhrop every minute with th' dint o' heart beatin', thryin' to pull a big double bed out of a broken shop window! I was goin' to wait till I dhressed meself from th' skin out[7].
>
> Bessie. ¡Qu' están saquiando las tiendas!, ¡qu' están arramblando con to'! ¡Que se cargan los escaparates! Qu' echan abajo las puertas! ¡Que se lo afanan to'! ¡Pero los nuestros tiran contra ellos! Esta menda tiene vistos a dos tíos y una gachí empujando calle abajo un piano, qu' habían afanao, sudaban la gota gorda pa' subirlo a l' acera. Y ví pallí una vieja de setenta o más que, oiga, parecía qu' iba a palmarla de un momento a otro de mala qu' estaba y, oiga, sacaba a rastras una cama doble po' el boquete d' un escaparate roto. Y yo voy y me digo pues esta menda se quea aquí lo qu' haga falta, se quea aquí hasta que se vista de pies a cabeza.

Acto cuarto:

Semana Santa, 1916. La buhardilla de Bessie Burgess, la vendedora ambulante de fruta, donde se produce el desenlace de la tragedia. O'Casey nos deja ver la represión de los ingleses. Entran los soldados que van registrando las casas porque los patriotas irlandeses siguen disparando desde ellas contra las tropas británicas. Habla uno de los dos soldados que entran en la buhardilla, el cabo Stoddart:

> Corporal Stoddart. All men in the district 'as to be rounded up. Somebody's giving 'elp to the snipers, an' we 'as to tike precautions. If I 'ad my wy I'd mike 'em all join up an' do their bit! But I suppose they an' you are all Shinners[8].

---

7. *Ibídem*, p.43.
8. *Ibídem*, p.59.

Cabo Stoddart. A tos los hombres del barrio hay que detenerlos. Hay personas qu'están ayudando a los francotiradores y tenemos que tomar pricauciones. Si este menda mandara, tos irían al ejército, tos tindrían qu'echar una mano p'acabar con esto. Pero na', ustés y tos son tos separatistas.

Habla Fluther después del cabo Stoddart y Bessie:

Fluther (*after an embarrassing pause*). Th' air in th' sthreet outside's shakin' with the firin' o' rifles, an' machine-guns. It must be a hot shop in th' middle o' th' scrap[9].

Fluther *(tras una pausa embarazosa)*. Los tiros de los fusiles y el ruido de las 'metralladoras están hiciendo retemblar la calle. L' están pegando de miedo ahí bajo.

Los personajes

Las palabras del traductor, como decíamos antes, han de reflejar la idiosincrasia de los personajes, han de dar la imagen de Nora, Fluther, el Covey, Jack, etc., tal como O'Casey quería retratarlos ante el pueblo irlandés. Por ejemplo, Nora, el personaje más elaborado, es una mujer que sobresale en el medio ambiente popular de su barrio. Aunque O'Casey no la presenta hasta bien entrado el acto primero, el dramaturgo utiliza el recurso teatral de los comentarios de sus propios convecinos para hacernos saber las pequeñas envidias que provoca, como hemos visto cuando la Sra. Gogan habla sobre Nora. También por las palabras de la Sra. Gogan se vislumbra ya lo que Nora desea de su relación con Jack. Nora desea una relación compleja, un trato de igual a igual, pero Jack no es hombre preparado para este tipo de relación y Nora sólo puede conservar a su marido con pequeñas coqueterías. El traductor debe transmitir que esta mujer, esposa de un albañil metido a patriota, pone la nota de amor y ternura en la obra. Su amor por Jack la lleva a ponerse en contra de la rebelión y a buscar a su marido por las barricadas. Nora sólo espera de la vida un poco de amor y el levantamiento se lo niega. Jack no es capaz de comprender ese amor y

9. *Ibidem*, p.60.

la recrimina porque se siente avergonzado ante sus correligionarios por el comportamiento de Nora.

> Nora. All last night at the barricades I sought you, Jack. I asked for you everywhere. I didn't think of the danger-I could only think of you. They dhrove me away, but I came back again.
>
> Clitheroe (*ashamed of her action*) What possessed you to make a show of yourself, like that! What are you more than any other woman?
>
> Nora. No more, maybe; but you are more to me than any other man, Jack... I couldn't help it.. I shouldn't have told you... My love for you made me mad with terror.
>
> Clitheroe (*angrily*) They'll say now that I sent you out th' way I'd have an excuse to bring you home... Are you goin' to turn all th' risks I'm takin' into a laugh?[10]
>
> Nora. Anoche me pasé la noche entera buscándote por las barricadas Jack, preguntando por ti en todas partes. No me importaba el peligro. Sólo pensaba en ti. Me echaban a empujones, pero yo volvía a buscarte.
>
> Clitheroe. (*Avergonzado del comportamiento de Nora).* Y ¿por qué diste ese espectáculo? ¿Eres tú más que las otras?
>
> Nora. Puede que no sea más que las demás, pero tú eres más que nadie para mí, Jack... No lo pude remediar... No tenía que habértelo dicho... Me volví loca de miedo de perderte...
>
> Clitheroe. *(Airado).* Ahora dirán que t' hice venir pa' luego tener una disculpa p' acompañarte a casa... M' estoy jugando la vida y ¿quieres que me llamen cobarde encima?

Nora es una mujer que manifiesta los sentimientos del pueblo al que no le importan los heroísmos sino la vida diaria pacífica con las pequeñas alegrías y contrariedades. Nora se rebela contra el levantamiento que la aparta de su marido y le destroza la vida. Dice al principio del acto tercero cuando la revolución está ya en marcha:

> Nora. I can't help thinkin' every shot fired 'll be fired at Jack, an' every shot fired at Jack 'll fired at me. What do I care for th' others? I can think only of me

10. *Ibidem*, p.49.

> own self ... An' there's no woman gives a son or a husband to be killed-if they say it, they're lyin', lyin', against God, Nature, an' against themselves! ... One blasted hussy at a barricade told me to go home an' not be thryin' to dishearten th' men ...[11].
>
> Nora. Yo no puedo dejar de pensar que cada bala que se dispara va dirigida contra Jack, y que cada bala que va contra Jack va también contra mí. Los demás no m'importan. Sólo m'importo yo...y no hay mujer dispuesta a entregar a su hijo o a su marido pa' que los maten, y la que diga lo contrario, miente; miente contra Dios, la Naturaleza y ella misma...Una descarada me dijo en una barricada que me fuera pa' casa y que no estuviera allí desmoralizando a los hombres...

Cada personaje de O'Casey refleja una actitud diferente ante el Levantamiento. Jack Clitheroe es el patriota que se alista con los voluntarios. El autor nos presenta un Clitheroe que no sólo se mueve porque siente odio hacia los ingleses, sino porque está bien visto entre los irlandeses unirse a los revolucionarios y luchar contra los ingleses. La vanidad de Clitheroe se percibe en las palabras de la Sra. Gogan, la asistenta:

> Mrs. Gogan. Just because he wasn't made a Captain of. He wasn't goin' to be in anything where he couldn't be conspishuous. He was so cocksure o' being made one that he bought a Sam Browne belt, an' was always puttin' it on an' standin' at th' door showing it off, till th' man came an' put out th' street lamps on him. God, I think he used to bring it to bed with him[12].
>
> Sra. Gogan. Pues porque no l' hicieron capitán. No quiso seguir en un sitio en el que no podía figurar, con lo que le gusta. Estaba tan seguro de que l' iban a nombrar capitán qu' hasta se compró un correaje de oficial, a todas horas lo llevaba puesto. Se ponía a la puerta' la calle pa' que to' bicho viviente lo viera al pasar y allí se queaba hasta qu' el farolero venía a apagar las luces. Dios mío, estoy segura que no se lo quitaba ni pa' dormir!

---

11. *Ibidem*, p.41.
12. *Ibidem*, p.4.

La vanidad es uno de los rasgos más característicos de Jack. Jack es el prototipo de irlandés que se une al ejército para llevar un arma y mandar. También Nora en las riñas con su marido alude a su vanidad:

> Nora ... Is General Connolly an' th' Citizen Army goin' to be your only care? Is your home goin' to be only a place to rest in? Am I goin' to be only sometin' to provide merry-makin' at night for you? Your vanity 'll be th' ruin of you an' me yet ... That's what's movin' you: because they've made an officer of you, you'll make a glorious cause of what you're doin', while your little red-lipp'd Nora can go on sittin' here, makin' a companion of th' loneliness of th' night[13].
>
> Nora ... ¿Es que pa' ti no hay otra cosa más qu' el General Connolly y el Ejército Ciudadano? ¿ Es qu' a tu casa no vas a venir más qu' a dormir? ¿Es que yo sólo estoy aquí pa' darte gusto por la noche? Tu vanidad va a ser tu ruina y la mía...Es l'único que t' importa, tu vanidad. Como t'han hecho oficial quieres cubrirte de gloria, y, mientras tanto, tu pequeña Nora de labios rojos pue' pasarse la vida aquí sentada esperando a que tu vengas, sin más compañía que la soledad de la noche.

El patriotismo de *Uncle* Peter suena a ridículo y está exacerbado como el de Fluther por la euforia provocada por la bebida. Peter no puede ser menos que los demás y también muestra su patriotismo:

> Peter. I felt a burnin' lump in me throat when I heard th' band playin' *The Soldiers' Song*, rememberin' last hearin' it marchin' in military formation, with th' people starin' on both sides at us, carryin' with us th' pride an' resolution o' Dublin to th' grave of Wolfe Tone[14].
>
> Peter. Se me puso como un nudo ardiendo en la garganta cuando oí tocar a la banda "La canción de los soldados", recordaba la última vez que la escuché cuando marchábamos en formación militar por el medio de dos filas de gente que nos miraban sin pestañiar, mientras llevábamos con nosotros to' el orgullo y la firme determinación de Dublín entero a la tumba de Wolf Tone.

---

13. *Ibídem*, p.20.
14. *Ibídem*, p.23.

Sin embargo, El Covey se opone a la rebelión en nombre del socialismo igual que O'Casey y predica una libertad basada en la igualdad económica:

> The Covey... There's only one freedom for th' workin' man: conthrol o' th' means o' production, rates of exchange an' th' means of disthribution. (*Tapping Rosie on the shoulder*). Look here, comrade, I'll leave here tomorrow night for you a copy of Jenersky's *Thesis on the Origin, Development an' Consolidation of the Evolutionary Idea of th' Proletariat*[15].
>
> El Covey... Sólo hay un tipo de libertad pa' el trabajador: el control de los medios de producción, de los tipos de cambio, y de los medios de distribución (*Dándole golpecitos a Rosie en el hombro)* Escucha, camarada, mañana por la noche te d'jaré aquí, pa' tí, un ejemplar de la obra de Jenersky, *Tesis sobre el origen, desarrollo y consolidación de la idea evolutiva del proletariado.*

Para El Covey el hombre es sólo un ser humano y no le interesan los nacionalismos, le dice a Fluther:

> The Covey (*with hand outstretched, and in a professorial tone*) Look here, comrade, there's no such thing as an Irishman, or an Englishman, or a German or a Turk; we're all only human bein's. Scientifically speakin', it's all a question of the accidental gatherin' together of mollycewels an' atoms[16].
>
> El Covey. (*Con la mano extendida y con entonación de discurso).* ¡Escucha, camarada! Ninguno somos ni irlandeses, ni ingleses, ni alemanes, ni turcos. Somos todos seres humanos y na' más. Científicamente hablando, to' es resultao del agrupamiento casual de moliéculas y átomos.

El Covey es un personaje demasiado doctrinario al que el dramaturgo presenta a veces acomplejado en sus relaciones humanas, por ejemplo, aparece como temeroso ante el otro sexo, no responde a las insinuaciones de Rosie, la prostituta, y, además, parece insensible ante las necesidades de sus compañeros, incluso hasta cruel en sus peleas

---

15. *Ibidem*, p.25.
16. *Ibidem*, p.7.

con *Uncle* Peter y Fluther, que por otra parte no logran entenderle. En una de sus discusiones Peter se siente dolido porque El Covey le ha insultado llamándole: "Cerdo inglés con patillas", ("lemon-whiskered oul' swine")[17] y Covey se siente injuriado porque Peter se ha mofado del libro de Jenersky.

Vamos a terminar con un pequeño extracto que resume el mensaje pacifista del autor, el horror, el dolor de la guerra y lo absurda que es. El realismo del autor se refleja en cada una de las frases que la agonizante Bessie pronuncia. La muerte de Bessie es aún más dramática porque recibe el disparo cuando trata de apartar a Nora de la ventana. Nora ha perdido la razón al saber que su marido, Jack Clitheroe, ha muerto en la batalla. Bessie es el símbolo del ciudadano corriente que sufre el espanto de una guerra que ni ha querido, ni ha buscado.

> Bessie Burgess... Merciful God, I'm shot, I'm shot, I'm shot!... Th' life's pourin' out o' me! (*To Nora)* I've got this through... through you... through you, you bitch, you!... O God, have mercy on me!... (*To Nora*) You wouldn't stop quiet, no you wouldn't, you wouldn't, blast you! Look at what I'm afther gettin', look at what I'm afther gettin'... I'm bleedin' to death, an' no one's here to stop th' flowin' blood! (*Calling*) Mrs Gogan, Mrs Gogan! Fluther, Fluther, for God's sake, somebody, a doctor, a doctor![18].
>
> BESSIE BURGESS ... Dios mío! M' han dao!, m' han dao!, m' han dao!... Se me va la vida a chorros!...(*A Nora)* Ha sido por usté....por usté...por usté! mala pécora!. Dios mío, ten compasión de mí! (*A Nora*) No paraba quieta, no paraba, maldita sea!. Mire lo que m' han hecho...mire lo que m' han hecho, m' estoy desangrando y aquí no hay naide pa' cortarme la sangre! (*Llamando)* Señora Gogan, señora Gogan, Fluther, Fluther, por amor de Dios, un médico!, que venga alguien, un médico!.

---

17. *Ibidem*, p.11.
18. *Ibidem*, p.63.

Bibliografía:

Basnett-Macguire, S.(1980), *Translation Studies*, London: Methuen.

Booth, A. D. & al. (1980), *Aspects of Translation*, London: Secker & Warburg.

Catford, J. C. (1965), *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford: OUP.

García Yebra, V. (1984), *Teoría y Práctica de la Traducción*, 2vols. Madrid: Gredos.

Hatim, B.& Mason, I. (1990), *Discourse and the Translator*, London: Longman.

Mounin, G. (1963), *Les Problèmes Theéoriques de la Traduction*, París: Gallimard.

Newmark, Peter (1986), *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon Press.

Newmark, Peter (1988), *A Textbook of Translation*, New York & London: Prentice Hall.

O'Casey, Sean (1932), *The Plough and the Stars*, London: Samuel French.

Steiner, G. (1975), *After Babel*, Oxford: OUP.

Livius, 11 (1998) 201-210

Reflexiones sobre el tratamiento traductológico de la innovación léxica

Adolfo Luis Soto Vázquez
Universidad de La Coruña

Cualquier aproximación a un texto de literatura traducida se presenta como un desafío, un quehacer siempre acompañado de riesgos más o menos potenciales. Este ensayo asume esa realidad difícil, pero lejos de caer en el desánimo encuentra fortaleza en los estudios de maestros relevantes en el campo de la teoría de la traducción, Peter Newmark y Eugene Nida, entre otros quienes sostienen que la calidad de la traducción no está condicionada a parámetros intemporales que sean válidos para todos los textos literarios. En consecuencia, el talante de este trabajo es una actitud anti-dogmática frente a la manera de traducir y, a la vez, considera una utopía o falacia cualquier tentativa que pretenda hacernos creer que existe una teoría general única de la traducción para cualquier texto y, eternamente válida, que trascienda el tiempo y la historia.

Desde esa perspectiva abierta se afronta un problema o escollo que presenta la traducción de nombres propios de creación literaria. Ciertamente, existen criterios o pautas para traducir nombres propios de figuras históricas, nombres geográficos, nombres de instituciones, etc. Pero el problema que aquí se aborda no ha generado el interés suficiente por parte de los teóricos de la traducción literaria y este vacío produce la incertidumbre en el traductor y en el crítico de la literatura traducida. Con el afán de aportar algún elemento, aunque modesto, sobre esta parcela

muy restringida y compleja, las reflexiones se focalizarán en las novelas *Hard Times* y *Oliver Twist* de Charles Dickens donde los nombres propios de creación literaria se convierten en elementos sustanciales en el entramado narrativo. La aproximación a la estrategia adoptada por el novelista para la creación de estos nombres propios y la función de los mismos en cada novela constituye la clave más segura e irrenunciable para su traducción. Igualmente, entendemos que sólo a partir del análisis de ejemplos muy concretos pueden elaborarse unos criterios o pautas que faciliten un método para el traductor y para el crítico de la traducción.

En esta andadura por un sendero casi virgen de la teoría de la traducción nuestro análisis se nutre de las observaciones hechas por estudiosos de la lengua literaria de Charles Dickens que han ido apareciendo en artículos publicados en las revistas *The Dickensian, Dickens Studies, Dickens Newsletter* y en otras publicaciones de rango internacional.

Todos los estudios de solvencia convergen en la afirmación de que Dickens fue un maestro en la creación de nombres propios y que esos nombres son portadores de un valor emblemático o alegórico que marcan el cenit de la innovación lingüística del gran novelista victoriano. En este sentido, Kelsie H. Harder llega a afirmar:

> Dickens could not have been the novelist he was without these names, which contributed so much to his popularity and somehow fixed forever in the English language such names as Gradgrind, Pickwick, Bounderby, Sleary, Bumble...[1].

Los nombres propios creados en la ficción dickensiana son el resultado de un proceso largo y muy cuidado de reflexión que logra aprisionar todas las connotaciones que el autor desea transmitir. Los manuscritos que poseemos de Dickens, afortunadamente, son pródigos en ejemplos que avalan esta labor ardua y exigente. Así, entre las ricas muestras de este largo proceso depurador hasta llegar a la elección del nombre exacto que expresara todas las connotaciones que el autor deseaba transmitir, cabe recordar los sucesivos nombres que el escritor victoriano vertió en el borrador para el personaje Martin Chuzzlewit: Swe-ezzleden, Sweezleback, Sweezlewag, Chuzzletoe, Chuzzleboy, Chu-

---

1. Kelsie H. Harder (1959), "Charles Dickens Names his Characters, en *Names* 7 (March), p.42.

bblewig, Chuzzlewig y, finalmente, Chuzzlewit[2]. Esta muestra del quehacer lingüístico tan exigente de Dickens nos sitúa en un ámbito de exquisita sensibilidad y advierte al traductor que está ante un material de una calidad muy controlada.

Ante los límites impuestos por el carácter de esta publicación, este estudio se focalizará en algunos nombres propios representativos por entender que el análisis aquí aplicado puede extrapolarse a otros supuestos de características análogas. El punto de partida se instala en el nombre de *Slackbridge* que constituye uno de los personajes clave para captar la fuerza y el mensaje de *Hard Times*[3]. Así en el capítulo cuarto del libro segundo hallamos este nombre emblemático:

> Be sure you´re right, Slackbridge!(Book II, chapter 4, 133).

Con la lealtad a ese criterio seguro, ya adelantado, de acudir a los trabajos de investigación solvente sobre la lengua literaria de Charles Dickens, el Dr. Ramón López Ortega ha elaborado un estudio riguroso y ya clásico dejando muy claro que las intervenciones de *Slackbridge* se reducen a una sucesión de fragmentos que no son sino una serie de recursos o fórmulas vacías de contenido semántico con las que teje un discurso muy peculiar[4] que, en definitiva, es un reflejo de su flaco servicio a la comunidad obrera. Esta misma valoración, con matices similares, presenta Jane Vogel:

> The antitype of Christ-Stephen is *Slackbridge*, symbolically a *slack bridge*, a spiritual No Thorouhfare, sign of treacherous footing over the void. No Two Cities, Christ-celebrating sunrise is seen from the vantage point of a Slackbridge. Following him, men follow a false saviour and reject the Stephen-revealed, true way [5].

Con términos análogos se expresa Stanley Gerson:

---

2. Harry Stone (1960), "Dickens and the Naming of Sam Weller", en *The Dickensian,* vol. LVI, p.330, January, p.46.

3. Charles Dickens (1994), *Hard Times. For These Times,* London: Everyman.

4. Ramón López Ortega (1979), "La lengua de Slackbridge y la ideología de Dickens", en *Atlantis* I, 1 julio, pp.7-24.

5. Jane Vogel (1977), *Allegory in Dickens,* Alabama: The University of Alabama Press, p.64.

> Slackbridge in *Hard Times* is a Trade Union leader who fails to deliver what he promises, an unreliable person[6].

Desde el punto de vista traductológico que aquí nos ocupa primordialmente es necesario destacar que el contenido semántico de los términos *slack* y *bridge* y la unión de ambos cristalizada en el nombre *Slackbridge* resulta transparente para la comunidad lingüística inglesa y, a la vez, refleja la función de este personaje en *Hard Times*. El tratamiento adoptado por los traductores seleccionados[7] para este nombre propio presenta idéntica estrategia ya que todos coinciden en mantener el original inglés:

> Mariano Tirado y Rojas: ¿Cuidado con dar un traspiés, Slackbridge! p.167.
>
> J. Camino Nessi: -¿Estás seguro, Slackbridge? p.171.
>
> M. Vallvé: -¿Estás seguro de lo que dices, Slackbridge? p.156.
>
> Amando Lázaro Ros: ¿Estáis en lo cierto, Slackbridge? p.168.
>
> Pierre Lorain: ¡Prenez garde de vous tromper,Slackbridge! p.153.
>
> Gigi de Motta: Badate di non ingannari, Slackbridge! p.166.
>
> Christine Höppener: Sie haben ganz bestimmt recht, Slackbridge! p.158

Como se observa, Mariano Tirado y Rojas y J. Camino Nessi optan por el nombre original inglés; y esta misma solución adoptan M. Vallvé y Amando Lázaro Ros. Y para ampliar este ángulo de análisis a otras lenguas, en la traducción francesa de Pierre Lorain, en la traducción italiana de Gigi de Motta y en la traducción alemana de Christine Höppener también se constata la misma estrategia propuesta por los traductores españoles al mantener el nombre inglés *Slackbridge*. Obviamente, a los lectores que recurran a estas traducciones porque la

---

6. Stanley Gerson (1975), "Name-creation in Dickens", en *Moderna Sprak*, vol. 69, No 4, p.309.

7. Mariano Tirado y Rojas (1920), *Días penosos*, Madrid: Apostolado de la Prensa; J. Camino Nessi (1921), *Tiempos difíciles*, Madrid: Saturnino Calleja; M. Vallvé (1927), *Tiempos difíciles*, Barcelona: Ed. Mentora; Amando Lázaro Ros (1949), *Tiempos difíciles*, Madrid: Aguilar; Pierre Lorain (1857), *Les temps difficiles*, París: Librairie L.Hachette; Gigi de Motta (1933), *Tempi difficili*, Milano: Ed. Sonzogno; Christine Höppener (1961), *Harte Zeiten*, Berlin: Verlag.

lengua inglesa les resulta desconocida, los traductores les han hecho un flaco servicio, ese mismo servicio que *Slackbridge* -de acuerdo con el significado de su nombre- realiza en el entramado de *Hard Times*.

El segundo nombre propio seleccionado es *Coketown*.

> The name 'Coketown' itself is such a key-word, and it resonates, with its suggestion of hard, dark toughness, in chapter after chapter [8].
>
> Stone Lodge was situated on a moor within a mile or two of a great town -called Coketown in the present faithful guide-book (Book I, Chapter 3, p.13).

Al igual que en el caso anterior, este nombre resulta de la unión de dos términos también transparentes en su significado: *Coke town*. Ciertamente, estamos ante un nombre imaginario y todos los intentos de identificar esta ciudad han fracasado. En un afán de clarificar este enigma se han sugerido las ciudades de Manchester o Preston, e incluso alguna otra ciudad, sin embargo, el mismo Dickens en una carta a Peter Cunningham el 11 de marzo de l854 desmiente esa posible solución:

> The title (Hard Times) was many weeks old and chapters of the story were written before I went to Preston or thought about the present strike... [9].

La cautela y el rigor nos obligan a pensar en *Coketown* como un nombre propio creado por Dickens para un área geográfica emblemática que se convierte en arquetipo y no se identifica con ninguna ciudad en concreto.

Los traductores proponen equivalencias muy diferentes. Así, la versión francesa de Pierre Lorain ha optado por la correspondencia híbrida *Cokeville*, y por este mismo término se decanta la versión española de Mariano Tirado y Rojas. El traductor Camino Nessi ha preferido la equivalencia *Villahulla* y las versiones restantes mantienen el término original *Coketown*.

Igualmente, en este mismo fragmento se registra el nombre propio *Stone Lodge* que se aplica al hogar del señor Bounderby. Este nombre no es el resultado de una creación lingüística de Charles Dickens y, en consecuencia, cae fuera de nuestro propósito. Su traducción no plantea

---

8. Charles Dickens (1983), *Hard Times*, edited by James Gibson, London: Macmillan Education, xxii.
9. Graham Storey, Kathleen Tillotson and Angus Easson, eds. (1993), *The Letters of Charles Dickens*, vol. VII, Oxford: Clarendon Press, p.290.

ningún problema, sin embargo como el tratamiento traductológico es análogo al empleado con el nombre propio anterior y evidencia la escasa sensibilidad de los traductores parece justificado reproducir aquí las *soluciones*. Así, Pierre Lorain ha optado por traducir el primer término *Stone* como Pierre y mantener el término *Lodge*. Esta misma correspondencia híbrida incorporan las versiones españolas de Licenciado Barbadillo y Mariano Tirado y Rojas demostrando una clara dependencia de la traducción francesa. Las restantes versiones españolas hallan, con ligera variación, correspondencias en la lengua de llegada: *Refugio de Piedra* y *Palacio de Piedra*. Las versiones italiana y alemana mantienen el nombre original inglés *Stone* Lodge.

Entre otros nombres de creación literaria que ofrece *Hard Times*, también ha despertado el interés de este análisis y evaluación el término *Merrylegs* que designa a un perro que es *actor* de circo.

> Among the other pleasing but always strictly moral wonders which must be seen to be believed, Signor Jupe was that afternoon to 'elucidate the diverting accomplishments of his higly trained performing dog Merrylegs' (Book V, chapter 3, p.14).

Conviene recordar que en el mundo del circo, los perros eran, después de los caballos, los animales más populares y desde el año 1850 las actuaciones de los perros constituían un número obligado en muchos programas de circo. El nombre *Merrylegs* empleado por Dickens conectaba perfectamente con el gusto del público ya que muchos actores del circo eran conocidos genéricamente como *Merrymen*.

Los traductores han transmitido este nombre propio al nuevo público mediante opciones muy diferentes:

> Mariano Tirado y Rojas: El señor Jupe, entre otras maravillas muy divertidas, que era preciso verlas para creerlas, debía lucir aquella noche los talentos de sociedad de su prodigioso perro sabio *Patalista*, p.16.
>
> J. Camino Nessi: Entre las otras placenteras, pero siempre estrictamente morales, maravillas que eran menester verse para ser creídas, el señor Jupe iba aquella tarde a sacar a la luz pública los regocijados conocimientos de su perro Patasalegres, p.19.
>
> M. Vallvé. Entre otras agradables maravillas que es preciso ver para creer, el señor Jupe debía hacer

lucir aquella noche los talentos recreativos de su maravilloso perro sabio, *Patas Alegres*, p.18.

Amando Lázaro Ros: Entre todas las maravillas que se anunciaban, y que era preciso ver para creer, todas ellas agradables dentro de la moral más estricta, anunciábase para aquella tarde el número en que el signore Jupe mostraría las graciosísimas habilidades de su perro y gran actor *Patas Alegres,* p.20.

Pierre Lorain: Entre autres merveilles divertissantes, mais toujours strictement morales, qu'il fallait voir pour les croire, signor Jupe devait cette après-midi mettre en lumère les talents récréatifs de son merveilleux chien savant, *Patte-alerte*, pp.11-12.

Gigi de Motta: Fra le altre dilettevoli, ma pur sempre rigorosamente morali meraviglie che bisognava vedere per creder, il signor Jupe avrebbe in quella rappresentazione pomeridiana mostrato al colto pubblico i sollazzevoli esercizi del suo meraviglioso cane ammaestrato *Gamballegra,* p.16.

Christine Höppener: Aubser den anderen unterhaltsamen, aber immer streng moralischen Wundern, die man getrost gesehen haben sollte, würde heute nachmittag Signor Jupe "die ergötzlichen Fertigkeiten seines vortrefflich dressierten Wunderhundes *Merrylegs* vorführen", p.17.

Los traductores, en general, con más o menos acierto, se han decantado por una equivalencia en la lengua de llegada. Así, Mariano Tirado y Rojas traduce *Patalista*; J. Camino Nessi opta por *Patasalegres*; M. Vallvé y Amando Lázaro Ros prefieren los términos *Patas Alegres*; Pierre Lorain también traduce el original como *Patte Alerte* y, la misma estrategia sigue Gigi de Motta al traducir como *Gambalegra*; sin embargo Christine Höppener prefiere el término original *Merrylegs*.

El último nombre propio de creación literaria extraído de *Hard Times* es *Sleary*.

A flag, floating from the summit of the temple, proclaimed to mankind that it was 'Sleary's Horse-riding' which claimed their suffrages (Book I, chapter 3, p.14).

Dickens forma este nombre propio a partir de una palabra cuyo significado anticipa algunas características del personaje. Así, Sleary,

propietario del circo mezcla sonidos, articula mal, y eso es lo que precisamente significa el verbo inglés *slur*[10]. Algunos estudiosos han querido ver en esa pronunciación de la *s* como *c*, ya sea por vicio o por defecto orgánico, una razón cómica y a la vez como una técnica para sugerir un estado de embriaguez. Lo más importante desde los niveles de habla en esta obra radica en que Sleary con su idiolecto tan peculiar se coloca en el extremo opuesto de la corrección de Mr Gradgrind.

Las versiones analizadas mantienen el término inglés *Sleary* y, en consecuencia, privan al nuevo lector del significado y connotaciones que la comunidad inglesa entendía con toda claridad.

> Mariano Tirado y Rojas: Una bandera flotando en su asta anunciaba al vecindario que el circo Sleary solicitaba sus favores, p.16.
>
> J. Camino Nessi: Una banderola, ondeando en lo alto del templo, proclamaba a la Humanidad que el circo de Sleary solicitaba su concurso, p.18.
>
> M.Vallvé: En la cima de éste (pabellón de madera) ondeaba una bandera que daba a conocer a la humanidad entera que el circo de Sleary solicitaba su visita, p.18.
>
> Pierre Lorain: Un drapeau flottant au sommet du temple annonçait au genre humain que le cirque de Sleary sollicitait son patronage, p.11.
>
> Gigi de Motta: Una bandiera, che se sventolava alla sommità del tempio, proclamava all'umanità che el circo Equestre Sleary richiedeva i loro suffragi, p.16.
>
> Christine Höppener: Eine Fahne, die vom Gipfel des Tempels wehte, verekündete der Menschheit, dabs hier "Slearys Kunstreitertruppe" Beifall erheische, p.17.

La finalidad primordial de la traducción que, como todos saben, consiste en transmitir el mensaje claro e incólume al nuevo lector se ha quebrado. Los traductores, por incapacidad o por comodidad, en cualquier caso siempre desleales con el nuevo lector, han desvirtuado su función.

Finalmente, este trabajo analiza el nombre ya institucional de *Bumble* en *Oliver Twist*[11]. La labor traductora de este nombre propio cuenta con la

---

10. Oxford English Dictionary.

11. Charles Dickens (1987), *Oliver Twist,* Oxford: Oxford University Press.

ayuda muy valiosa del crítico Stanley Gerson que ha clarificado las connotaciones de este nombre de creación dickensiana:

> Bumble, the beadle of *Oliver Twist*, may be associated with *bumble-bee*, consequently appropriate enough of one who makes a big buzz: the association of *bee* and *beadle* might fortify this assumption. But a noun Bumble was used in the eighteenth-century in the sense "confusion", "jumble", and this is what *The Oxford English Dictionary* associates with the name of the beadle of *Oliver Twist*[12].

En las versiones seleccionadas[13] leemos los textos siguientes:

> Enrique Leopoldo de Verneuil: -¡Bondad divina! ¿Es usted, señor Bumble?- dijo la señora Mann. p.13.
>
> Julio C. Acerete: -¡Válgame Dios! ¿Es usted, señor Bumble? p.23.
>
> Pierre Lorain: Bonté divine! est-ce vous, monsieur Bumble? p.6.
>
> Charlotte y Marie Louise Pressoir: Bonté du ciel! Est-ce bien vous, monsieur Bumble? p.15.
>
> Giambatista Baseggio: Pietoso cielo! Siete voi, signor Bumble? p.10.
>
> Reinhard Kilbel and Rudolf Marx: Gütiger Himmel! Sind Si es, Mr. Bumble? p.13.
>
> Christine Höppner: Du meine Güte! Sind Sie das, Mr. Bumble? p.10.

Los traductores han optado por la *solución* más cómoda que consiste en mantener el término original inglés *Bumble* y, en consecuencia, han privado al nuevo lector del significado y connotaciones que la comunidad lingüística inglesa capta con facilidad.

Al término de esta exploración o cotejo intertextual se desprende que los traductores no han entendido o no han sabido reflejar ese aspecto de la innovación léxica de Charles Dickens que se manifiesta en la creación

---

12. Oxford English Dictionary.

13. Enrique Leopoldo de Verneuil (1883), *El hijo de la Parroquia*, Barcelona: biblioteca "Arte y Letras"; Julio C. Acerete (1970), *Oliver Twist*, Barcelona: Bruguera; Pierre Lorain (1858), *Oliver Twist*, Paris: Librairie de L. Achette; Charlotte y Marie- Louise Pressoir (1935), *Olivier Twist*, Paris: Nelson; Giambatista Baseggio (1840), *Oliviero Twist*, Milano: Libreria Pirotta; Reinhard Kilbel y Rudolf Marx (1963), *Oliver Twist*, Leipzig: Verlag; Christine Höppner (1981), *Oliver Twist*, Berlin: Verlag Neues Leben.

de los nombres propios y que constituye -tal como se ha señalado- la aportación más granada de su innovación lingüística. A pesar del desencanto que producen las traducciones analizadas es necesario acometer con rigor y sensibilidad la traducción de estos nombres propios que tanto esfuerzo exigieron al escritor más emblemático de la época victoriana. Estos nombres que anticipan el comportamiento, la función, las cualidades o los defectos del personaje, o se aplican a un área geográfica real o imaginaria que para el lector de la comunidad lingüística inglesa tenía unas connotaciones claras, también para el traductor se convierten en términos que demandan una correspondencia nítida en la lengua de llegada. El traductor debe realizar todo el esfuerzo que impone ese imperativo de la lealtad al original hasta transmitir al nuevo lector de otra lengua y cultura ese sentido y connotaciones del texto de partida. Los nombres propios aquí analizados y que los traductores, en general, han incorporado manteniendo el término original inglés tienen traducción en cualquiera de las lenguas aquí estudiadas. El comportamiento de los traductores es imperdonable, sobre todo en aquellos nombres compuestos por dos vocablos con significado transparente. Privar a los nuevos lectores de la traducción de estos nombres propios que tienen una connotación muy clara y con una intención muy calculada por Dickens tal como ha quedado patente en el proceso de elaboración seguido por el autor y que los críticos solventes han destacado constituye una deslealtad traductológica. Sin embargo, este ensayo -coherente con la actitud antidogmática ya apuntada- finaliza con una observación o intuición exquisita del poeta Juan Ramón Jiménez que si de la rosa dijo: "no la toques ya más que así es la rosa", estas reflexiones sobre un problema muy delicado de la traducción literaria lejos de alcanzar esa perfección de la rosa juanramoniana están abiertas a la crítica rigurosa que nos aproxime a la labor traductora siempre perfectible.

Livius, 11 (1998) 211–223

Mariano Juderías Bender, traductor de Washington Irving

Javier Villoria Prieto
Universidad de León

Muy pocos son los datos que hemos conseguido recoger para trazar la trayectoria vital de Mariano Juderías Bender. Sabemos que estuvo al frente de la Secretaría de Interpretación de Lenguas del Ministerio de Asuntos Exteriores. Cargo que entrañaba unas cualidades muy especiales: el conocimiento de gran número de lenguas y una preparación amplia en todos los ámbitos del saber. Preparación que no admitía comparación con la del resto de los funcionarios. Así se expresaba Leandro Fernández de Moratín en una carta dirigida a Godoy:

> En ella (Secretaría de Interpretación de Lenguas) se han de entender y traducir en buen lenguaje y estilo castellano cuantos documentos se presenten, no sólo en latín, sino en todos los idiomas de Europa y tal vez algunos de Asia y África, como se ha verificado ya, no pocas veces (...). Se han de tener nociones justas de Historia universal y particular, de la Geografía moderna y su correspondencia con la antigua, del Derecho Civil y Canónico, de los tratados, leyes y prácticas del comercio, de las voces técnicas de las artes y sus operaciones mecánicas, puesto que apenas habrá ciencia o facultad alguna de la cual no ocurra despachar en el curso del año papeles e instrumentos

> que exigen de parte del traductor toda la inteligencia necesaria de la materia que se trata en ellos[1].

Bender dominaba tres o cuatro idiomas, hemos hallado traducciones suyas del alemán, francés e inglés. Fue reconocido como un buen traductor profesional solicitado por Bibliotecas y editores para sus traducciones de obras extranjeras. En los treinta últimos años del siglo XIX desplegó una gran actividad como ensayista y traductor.

Un estudio de los catálogos de las bibliotecas para las que trabajaba, en particular de la *Biblioteca clásica* y la de *Cuentos y leyendas* del editor madrileño Manuel Tello, nos ofrece una idea bastante exacta de las obras originales que publicó y de las obras que tradujo. Entre las primeras se encuentran *Isabel la Católica: ensayo biográfico,* y *Alberoni: ensayo biográfico.* Pero el campo donde desplegó su gran potencial fue el de la traducción. Vertió al castellano los *Essays* y la *History* de Macaulay, e innumerables obras biográficas e históricas francesas, además de cuentos de Hawthorne, Poe e Irving. Entre estas versiones destacamos: *Historia de la Revolución de Rusia en 1762,* escrita por P. de Roulhière y traducida del francés por Juderías Bender; *La Condesa de Albany* (escrita originariamente en alemán por el barón de Reumont), extractada por M. Saint René Taillardier, traducida del francés; *El Año científico* (1876), de P. de Parville, traducción del francés; *Biografías de hombres ilustres* (Cromwell, Nelson, Guillermo Tell, Pedro el Grande), de A. de Lamartine, traducción del francés; *Historia de Cristóbal Colón y de sus viajes,* del Conde Roselly de Lorgues, traducida del francés, en dos tomos; *Estudios literarios, históricos, biográficos, políticos, y críticos,* de Lord Macaulay, traducida directamente del inglés en cinco tomos; *Historia de la Revolución de Inglaterra,* de Macaulay, traducida del inglés en cuatro tomos. A estas versiones hay que añadir los relatos publicados en la *Biblioteca de cuentos y leyendas*[2]. El tomo I de esta colección contiene *Una carta* de Miss Greenwood, y *cuatro cuentos* de N. Hawthorne[3]; el II, *Memorias de un gobernador* y *Origen del negro, el rojo y el*

---

1. *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín,* ed. de René Andioc, Madrid: Castalia, 1973, pp.222-223. Referencia tomada de Josefa Gómez de Enterría (1996), *Voces de la economía y el comercio en el español del siglo XVIII.* Alcalá: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, p.22.

2. Esta información está tomada de la obra titulada *Segunda parte de Ivanhoe,* traducción del inglés por M. Juderías Bénder, tomo VI, Madrid: Eduardo Mengíbar, editor, Caballero de Gracia, núm.23 bajo, 1882.

3. *Un carta* de Miss Greenwood, y *cuatro cuentos* de N. Hawthorne, traducción del inglés por Mariano Juderías Bénder, Vol. 1, Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1882.

blanco de Washington Irving[4]; el III, *Leyendas extraordinarias* de Hawthorne, E. Poe y Washington Irving[5]; el IV, *El tesoro escondido y los pigmeos* de N. Hawthorne[6]; el V, *El vellocino de oro* de N. Hawthorne[7], y el VI, *Segunda parte de Ivanhoe*[8], todos en traducción directa del inglés por Juderías Bender. También se citan como en preparación *El Barón* de Edgardo A. Poe; *La hija de Rapaccini,* de N. Hawthorne; *Leyendas de la Alhambra,* de Washington Irving e *Historias de las revoluciones de Pirmasentz*, de A. Kaer. Cuantos pasos hemos dado para localizar y contrastar estas cuatro últimas obras que se anuncian a los lectores, resultaron inútiles. Pensamos que nunca aparecieron impresas.

Juderías Bender se consideraba satisfecho con su trabajo de traductor. El día 15 de julio de 1880 escribía:

> Con el presente volumen concluye la colección de *Estudios literarios, históricos, biográficos, políticos y críticos de Lord Macaulay,* que por encargo del director de la *Biblioteca clásica* empezamos a traducir del inglés hace dos años. Pero si entonces era desconocido en nuestra patria este autor, uno de los primeros escritores contemporáneos de Inglaterra, de cuantos no podían leer sus páginas inmortales en el idioma en que fueron escritas, hoy no es aventurado decir que lord Macaulay tiene carta de naturaleza entre nosotros, a juzgar del favor creciente que dispensa el público español a la traducción de sus obras y al buen acogimiento de la crítica, la cual no ha cesado de alentarnos a continuar hasta el fin, estimulándonos con sus elogios y auxiliándonos con sus consejos, más ocasionados éstos que aquellos, y por los cuales consignamos el testimonio de nuestra gratitud al dar de mano a la tarea comenzada con temor, proseguida

---

4. *Memorias de un gobernador* y *Origen del negro, el rojo y el blanco,* por Washington Irving, traducción del inglés por M. Juderías Bénder, Vol. II, Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1882.

5. *Hawthorne, E. Poe, Washington Irving: Leyendas extraordinarias*, traducción del inglés por M. Juderías Bénder, Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1882.

6. *El tesoro escondido y los pigmeos,* de N. Hawthorne, traducción del inglés por M. Juderías Bénder, Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1882.

7. *El vellocino de oro*, de Natanael (sic) Hawthorne, traducción del inglés por M. Juderías Bénder, Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1882.

8. *Segunda parte de Ivanhoe,* traducción del inglés por M. Juderías Bénder, Madrid: Eduardo Mengíbar, editor, 1882.

> con empeño y acabada con la satisfacción propia de quien cree haber hecho algo útil y duradero[9].

Por otra parte, los críticos iban aún más lejos al valorar su labor de traductor. Marcelino Menéndez y Pelayo en el prólogo a la versión de *Los Ensayos* de Macaulay, aparecidos en Madrid en el año 1879 y que llevaba por titulo "Dos palabras al que leyere", afirmaba:

> Persuadido estoy de que la elegante traducción de los *Estudios* de Macaulay, a la cual sirven de prólogo estas líneas, ha de hacer muy provechosa impresión en el ánimo de la juventud española (...). ¡Quiera Dios que llegue a igual popularidad entre nosotros, y no poco contribuirá a ello el señor Juderías Bénder, sobre cuya traducción siento no poder extenderme tanto como deseara! Difiere tanto de las traducciones que en España solemos ver, está hecha por tan elegante y discreta manera, con tanta facilidad y soltura, y con tan buena elocución castellana, que bien merece más aplauso y crédito que muchas producciones originales. Fortuna ha sido la de Macaulay en caer en tan buenas manos. El que sepa cuánto difiere la construcción inglesa de la castellana, y cuán duras y escabrosas suelen salir las traducciones españolas de aquella lengua, apreciará en todo lo que vale el trabajo del modesto escritor que ha dado un texto de Macaulay agradable, sin tropiezos y con verdaderas condiciones literarias[10].

El 9 de marzo de 1880 escribía Luis Vidart en la introducción a *Estudios biográficos* de Macaulay:

> Comenzamos afirmando, porque es una verdad que no necesita demostración, que el Sr. Juderías Bénder presta un verdadero servicio traduciendo al español los escritos del insigne historiador Macaulay, y traduciéndolos en un lenguaje claro y castizo, tan distante de esa especie de *lengua franca* que usan muchos traductores, como de esa forma amanerada y arcaica que algunos retóricos pretenden encubrir la vacuidad de sus pensamientos y lo vulgar de sus juicios. Dignas son las obras literarias de Macaulay de la buena suerte que les ha cabido al hallar en el Sr. Juderías Bénder

---

9. *Estudios críticos* por Lord Macaulay, traducidos directamente del inglés por M. Juderías Bénder. Madrid: Biblioteca clásica a cargo de V. Saiz, editor, Colegiata, 6, 1883, p.VI.

10. Marcelino Menéndez y Pelayo (1942), *Obras Completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Vol.V, Santander: Aldus, S.A. de Artes Gráficas, pp.386-387.

un traductor concienzudo e inteligente, que al presentarlas al público español ha conservado la clara exposición del pensamiento del autor, en el cual aparece como nota característica esa sagacidad profunda y práctica que distingue a los escritores británicos, así como la brillantez del ingenio y la idealidad metafísica son, respectivamente, las dotes que más avaloran los escritos de los autores neolatinos y germánicos[11].

Traducciones de Washington Irving

Antes de entrar en un análisis contrastivo de las historias de Irving traducidas por Juderías Bender, conviene que tengamos presente algunas de las ideas que sobre la traducción tenían los trasuntadores románticos[12]. Para el escritor romántico la traducción tenía unas connotaciones especiales. Resultaba ser un instrumento importante para el logro de sus aspiraciones literarias como creador. Para muchos traducción y creación eran términos que mostraban una notable coincidencia. En numerosas ocasiones la creación no tenía otro soporte, inspiración o fuente que una traducción. De aquí que resulte muy difícil saber cuándo un escritor romántico traduce y cuando crea. A esto habría que añadir que para el traductor romántico traducir novelas significaba en muchas ocasiones arreglarlas, adaptarlas, imitarlas y reescribirlas. El propio Washington Irving fue un paradigma de lo que estamos afirmando. Juderías Bender seguirá su ejemplo.

Tres son las historias del escritor americano que Bender vertió al español: "El caballero sin cabeza", "Memorias de un gobernador" y "Origen del negro, el rojo y el blanco".

En los primeros meses de 1882, el editor madrileño Manuel Tello, impresor de Cámara de su Majestad, con imprenta y fundición en la calle Isabel la Católica número 23 de Madrid, inició una nueva colección de

---

11. *Estudios biográficos* por Lord Macaulay, traducidos directamente del inglés por M. Juderías Bénder. Madrid: Luis Navarro, editor, calle de la Colegiata, 6, 1882, pp-VII-VIII.

12. Para conocer las ideas sobre la traducción en esta época ver la obra de Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee (1792), *Essay on the Principles of Translation,* o el ensayo de Friedrich Scheiermacher (1813), "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", traducido por García Yebra en 1978.

cuentos y leyendas de autores ingleses y norteamericanos para su recién creada *Biblioteca.* La colección iba a constar de dieciséis volúmenes, de unas noventa páginas cada uno. Los seis primeros estaban dedicados a Irving, Poe y Hawthorne, aunque este último ocuparía el mayor espacio.

La *Biblioteca de cuentos y leyendas* recogía las historias de otra biblioteca que, con el nombre de *Cuentos mitológicos,* había aparecido en 1866, según consta en la contraportada de la segunda edición, impresa a finales de 1875[13]. Algunos de estos cuentos se habían publicado en la *Revista europea*[14]. Los relatos de la edición de 1866 se distribuyeron en los cuatro primeros tomos de la nueva serie del editor Tello, a los que se añadieron cuentos de otros autores con el fin de que los libros tuvieran el número de páginas prometido a los lectores, unas noventa. A pesar de nuestra búsqueda, no hemos conseguido hallar ejemplar alguno de la primera edición de *Cuentos mitológicos* de 1866. Sin embargo, la segunda parece que fue muy popular, pues ya estaba prácticamente agotada en 1882.

El tomo III de la colección de Tello lleva por título: *Hawthorne, E. Poe, Washington Irving. Leyendas extraordinarias,* traducción del inglés por M. Juderías Bender, Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1882[15]. El cuento de Irving que aparece en este tomo se titula "El caballero sin cabeza", y ocupa cuarenta páginas, de la treinta y nueve a la setenta y nueve. Resulta ser la versión castellana del original inglés "The Legend of the Sleepy Hollow", tomada de *The Sketch Book* de Washington Irving, obra aparecida en 1824. La historia, como antes dijimos, se imprimió en España en 1866, y se reeditó en 1875 (dos veces) y en 1882.

Lo primero que llama la atención al cotejar el texto de Irving y su versión castellana es la diferente estructura de las dos historias. En Irving es una

---

13. *Cuentos mitológicos,* traducción de M. J. Bénder, con prólogo de M. Ossorio y Bernard. Madrid: Imprenta de Medina y Navarro, 1875.

14. *Revista Europea,* nºIV, 21 y 28 de marzo de 1875, pp.105 y 144.

15. Por el interés que puede tener para futuros investigadores en historia de la traducción, ofrecemos el contenido de la última página de este volumen en la que se ofrecen noticias de tomos en preparación. Dice el texto: "Atendiendo a los deseos de gran número de nuestros lectores, la presente *Biblioteca de cuentos y leyendas* no se limitará en lo sucesivo á las traducciones de autores ingleses y norte-americanos, sino que se hará extensiva á los alemanes y rusos, á cuyo efecto publicará en breve álgunas obras de Hoffmann y de Turgueneff. Se publicará un tomo al mes del tamaño y forma del presente, y su precio será de *una peseta* en toda España. Se halla de venta en las principales librerías. Los pedidos se dirigirán á la librería de D. Victorino Suarez, calle de Jacometrezo, núm.72, Madrid. En preparación: *Leyendas de la Alhambra,* por Washington Irving, *Metzengerstein,* por Edgardo A. Poe, *La segunda parte de Ivanhoe,* por W. M. Thackeray (sic).

narración seguida, la versión castellana de Bender está dividida en once apartados, convenientemente separados y señalizados con números romanos. Esta disposición del texto responde, en nuestra opinión, a las características propias de los folletines para los que iban destinados estas obras.

Al analizar ambos textos, apreciamos que Bender ha eliminado aproximadamente un tercio de la obra original. En la parte final de la historia, a partir de la página 79, las omisiones son cada vez más notorias e importantes, llegando a suprimir páginas enteras del texto fuente. A lo que hay que añadir que trastoca, distorsiona y cambia las secuencias y los hechos que aparecen en la narración del americano. Ha suprimido también la segunda parte del título del cuento (*The Legend of the Sleepy Hollow,* Found among the Papers of the late Diedrich Knickerbocker), el poema que encabeza la historia, tomado de *The Castle of Indolence*[16], el largo *Postcript found in the handwriting of Mr. Knickerbocker* (más de una página en letra muy pequeña) y la única nota a pie de página que aporta Irving. El traductor no sólo elimina información, como acabamos de decir, sino que también la añade. Así nos encontramos con tres notas explicativas[17], una serie de refranes[18] que no vienen en el texto original y unos versos de Esopo[19].

Aunque sigue con fidelidad todos y cada uno de los pasos de la línea argumental del cuento de Irving, nos encontramos ante una traducción libre. Adapta al contexto español muchas de las descripciones, ambientes, leyendas, costumbres y personajes de un entorno típicamente americano. Por otra parte, suprime aquello que, a su entender, no interesaba al lector español, o que éste desconocía, por ser propio de la idiosincrasia del pueblo americano.

Otro de los caballos de batalla de los traductores españoles de Washington Irving son los detallados y minuciosos trazos con que éste diseña y caracteriza a sus personajes. Diseño que, a ejemplo de Dickens, los hace tipos únicos e irrepetibles. Tanto Rip Van Winkle como Ichabod Crane

---

16. "A pleasing land of drowsy head it was, / Of dreams that wave before the half-shut eye; / And of gay castles in the clouds that pass, / For ever flushing round a summer sky" (Edición de Nelson de 1903, p.354).

17. Una hace referencia a Tarrytown: *to tarry* vale tanto como como tardarse ó quedarse, *town* es ciudad (p.39). Otra a Mr. Crane: *crane* quiere decir grulla (p.45). La última al mayor André: oficial que murió trágicamente en la guerra de la Independencia (p.72).

18. Entre otros citamos: *A burro lerdo, arriero loco.*

19. Si al ánimo estudioso / Algún recreo dieren / Volverá á sus tareas / Mucho más útilmente (*Tareas de un solitario*, p.47).

son dos sujetos inolvidables. Bender los despacha con gracia e ingeniosidad, pero en pocas palabras.

A pesar de lo que hemos dicho, el relato de Bender es espléndido. Su castellano es elegante. Ha sabido captar el tono satírico de la narración original, así como un cierto aire de arcaísmo en palabras y expresiones. Ejemplo de ello es la traducción de los nombres de los protagonistas. En el texto fuente los nombres juegan un papel fundamental, son los portadores del humor e ironía del relato. Bender mantiene aquellos que simplemente se citan y que están carentes de contenido significativo (Tarry-Town, Greensbough, Cotton Mather, Baltus Van-Tassel, Hans Van Ripper), pero vierte los que aportan significado al relato. Así lo hace con *Brom Bones* al que apoda *Sansón;* a *Gunpower*, *Polvorín;* a *Ichabod Crane,* el *tío Puntero;* a *Sleepy Hollow, Valdurmiente* o *Valdormido*, y a los *Sleepy Hollow Boys, dormilones.*

Memorias de un gobernador

Durante años (algunos de los relatos están fechados en París en 1825) Irving había sido asiduo colaborador de la revista *The Knickerbocker Magazine*, para la que escribió un sinnúmero de historias y bocetos que bien podían definirse como un revoltijo de recuerdos y experiencias de su propia vida, desde la edad de dieciocho años hasta aproximadamente los cincuenta y ocho. Algunos de estos cuentos habían aparecido en otras revistas: *The Magnolia*, *The Rough-Hewer, Evergreen*, *The New York American*, *The Literary Souvenir* y *The Crayon Papers*. El conjunto de los relatos, recopilados y seleccionados por el editor neoyorquino G. P. Putnam, se publicaron en dos libros: *Wolfert's Roost*, que vio la luz en 1855, y otro ya póstumo, que llevaría el título de *Spanish Papers.*

En Europa nunca se hizo una versión completa de *Wolfert's Roost.* Sólo aparecieron traducidas historias sueltas en pequeños volúmenes o en colecciones junto con las de otros autores ingleses y americanos. En España únicamente se vertieron dos de los treinta y dos relatos que formaban el libro. Fue el editor madrileño Manuel Tello, quien en su *Colección de cuentos y leyendas*, y para su recién creada *Biblioteca de lecturas*, publicó en 1882 un tomo de noventa y cinco páginas con la siguiente portada:

Memorias de un gobernador, por Washington Irving, traducción del inglés por M. Juderías Bender, segunda edición. Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, impresor de Cámara de S. M., calle Isabel la Católica, 23, 1882[20].

Las dos historias que se tradujeron de las treinta y dos que componían *Wolfert's Roost* fueron: "The early experiences of Ralph Ringwood" y "Origin of the White, The Red, and The Black Men".

En la breve introducción al libro, Bender explica la razón de su versión castellana. Tradujo estos relatos guiado de una finalidad didáctica: por la extraordinaria lección humana del protagonista, por la amenidad literaria de las historias, "y por ser un estudio fiel y exacto del caracter *yankee*, hecho de mano maestra"[21]. De la lectura de *Memorias de un gobernador* hay que destacar lo bien escritas que está, la viveza de los diálogos, la perfecta caracterización de los personajes, las descripciones de los ambientes y escenarios naturales en que se desarrolla la acción, y ese humor satírico del americano que Bender ha sabido captar tan bien.

Un examen de la estructura formal del texto fuente y de la versión española nos muestra, al igual que señalamos en el relato anterior, una distribución bastante diferente en ambas historias. En Irving, el relato forma un todo seguido, en la versión de Bender la narración aparece segmentada en once apartados o capítulos, separados y señalizados con números romanos[22]. Fragmentación ésta característica de la novela por entregas.

El traductor ha vuelto a manipular el texto, eliminando el título, el subtítulo, el nombre del autor ("The early experiences of Ralph Ringwood, noted down from his conversations, by Geoffrey Crayon, Gent.") y la única cita que aparece[23].

---

20. Algunos bibliógrafos de Irving manifiestan su extrañeza porque no han podido encontrar la primera edición de este libro. El procedimiento de Tello solía ser normal entre los editores españoles. La obra aparecía primero por entregas. Posteriormente, el editor encuadernaba las entregas sobrantes, cambiaba la portada y lo vendía en un volumen como segunda edición. ¿Quiere esto decir, como figura en la portada, que nos encontramos ante una reimpresión? Aunque así conste en la portada del volumen, no tiene por qué ser realmente una segunda edición, sólo responde a la forma de trabajar de los libreros-editores ante el sobrante de entregas y la demanda de los lectores.

21. *Memorias*, p.6.

22. La obra consta de XI capítulos, precedidos de un prólogo del traductor, páginas 5 a la 6. A continuación siguen el capítulo I, páginas 7-19; el II, pp.20-25; el III, pp.26-35; el IV, pp.36-41; el V, pp.42-46; el VI, pp.47-51; el VII, pp.52-56; el VIII, pp.57-61; el IX, pp.62-70; el X, pp.71-79, y el XI, pp.80-81.

23. Edición de Routledge de 1855, p.161.

Si leyéramos el texto de la versión de Bender sin ningún tipo de referencia, como lo hicieron los españoles del siglo XIX, tendríamos que decir que es magnífico. Pero al contrastarlo con el texto fuente, nos vemos obligados a hacer algunas puntualizaciones a la traducción. Nos encontramos ante una versión que tiene poco de literal, y bastante de libre. Que sigue con fidelidad sólo la línea argumental de la historia diseñada por el autor americano. Finalmente, constatar que se ha dejado en el tintero demasiadas cosas del original. Las supresiones son clamorosas y notorias, así como las ampliaciones, aunque éstas no sean tantas. Como ejemplo tomamos las veintitrés primeras líneas de ambos relatos. En el original constituyen unos mil quinientos doce caracteres. En la versión castellana apreciamos unas ampliaciones de unos trescientos cincuenta y siete, lo que representa un 24% del total. Las supresiones son más importantes. Están formadas por unos seiscientos ochenta y dos caracteres, el 43% del texto fuente que estamos analizando. Resulta excesivo para un párrafo de veintitrés líneas que el traductor suprima casi doce. Y esta actitud la mantiene a lo largo de las ochenta y una páginas del relato.

Además de las numerosas supresiones y ampliaciones, hemos detectado una serie de actuaciones traductológicas curiosas y dignas de reseñar. Empezamos con los nombres propios, a los que Bender da un tratamiento muy singular. En primer lugar, se toma la libertad de no dejar sin nombre a ningún personaje de la narración. Así, llama *Micaela* a la mujer del posadero que primero le acogió en su casa, y *Emilia* a su propia esposa. Irving nunca dio nombre a estas dos mujeres. Luego, el traductor sólo vierte al castellano tres de los numerosos nombres en inglés[24] que aporta el autor: Jorge (George, el encargado del *ahumadero),* Carlos Grandison y el Tío Pimienta *(Blue-bead Miller).* Al lector que lea el original inglés, y se le pregunte por el nombre de esa ama de gobierno o de llaves tan singular, responderá que su nombre es Bárbara. Sin embargo para el lector español será siempre Catalina.

Donde parece que Bender es un desastre es con los números y las cantidades. Ignoramos si las que aporta Irving en su historia le parecieron excesivas o simplemente juega a hacerlo mal. Así como en numerosas

---

24. Estos son todos los nombres propios que aporta Irving y que no traduce Bénder: *Pensylvania, Brownville, Wheeling, Ohio, Cincinati, Louisville, Green-River, Kentucky, Pigeon-Roost, Bardtown, Rough-Creek, White-Oak-Run, Lexington, Richmond, Newrod, Bill Smithers, John Miller, Bob-Mosely, Jemmy, Bob Tarlerton, Wesby, Pigman, Tailor, Simon Schultz, Muddy, Patty y Polly, Peggy, Sally Pigman, Jemmy Kiel, Lord Chesterfield, Suky Thomas.*

ocasiones traduce con corrección las distancias[25], alturas[26] o el número de días, la regla general es reducir las cantidades a la mitad[27]. Por otra parte, la forma coloquial de hablar de algunos personajes, como Jeremy Kiel, no tiene su reflejo en la versión castellana, ya que Bender homogeneiza el lenguaje de todos ellos.

"Origen del negro, el rojo y el blanco"

Éste es el título con el que Bender tradujo la segunda leyenda de las dos que forman el volumen *Memorias de un gobernador.* Como la anterior, viene precedida de una breve introducción o *Advertencia* en la que el traductor refiere cómo el gobernador de Florida, William P. Duval, recoge la historia de los indios *seminoles* y explica el origen de este término[28].

Un primer examen de la leyenda muestra que Bender ha invertido el título del original que llevaba por encabezamiento "Origin of the White, the Red, and the Black Men. A Seminole Tradition". Ahora se titula "Origen del negro, el rojo y el blanco. (Leyenda seminole)". En el original no aparece nota alguna a pie de página. En la versión de Bender hay una.

Al estudiar ambas leyendas en paralelo, se aprecia que se trata de una traducción libre, aunque bastante más pegada ésta al texto fuente que la historia anterior. Presenta las mismas virtudes y defectos que aquella. A diferencia de los dos relatos anteriores, en esta ocasión las ampliaciones son más numerosas, que las supresiones. Tanto que el original se ha visto ampliado en aproximadamente un 30%. En esta breve historia Irving se

---

25. Escribe Irving: "And he had walked *one hundred and fifty miles* on foot to see me" (Edición de Routledge de 1855, p.186). Traduce Bénder: "Había hecho *ciento cincuenta millas* á pié, solo por verme" (*Memorias*, p.80).

26. Escribe Irving: "*Thirty feet* high" (Routledge, p.172). Vierte Bénder: "*Treinta pies* de altura" (*Memorias*, p.37).

27. Un ejemplo entre los muchos que se podrían citar. Escribe Irving: "There was no other man within a *hundred miles* that could play the fiddle" (*Routledge*, p.173). Traduce Bender: "Figúrese V. que á *cincuenta leguas* á la redonda, que" (*Memorias*, p.42).

28. "*Seminole* vale tanto como vagamundo, y es el nombre bajo el cual se designa en los Estados Unidos á los descendientes de los indios de la Florida, en otro tiempo grandes y poderosos, y que despues de luchar tenaz, pero infructuosamente largos años por la independencia de su patria, hubieron de ceder al número, á la pericia y á las armas de los conquistadores, replegándose á lo más intrincado de los bosques, á los pantanos y á las dilatadas sábanas del interior, para dedicarse á la vida pastoril" (*Memorias*, pp.83-84).

muestra muy preciso en los conceptos y comedido en las palabras. El traductor español recurre a numerosas ampliaciones, en ocasiones gratuitas y sin sentido alguno. Esta situación se acentúa al hablar de la creación del hombre negro y de la aceptación sumisa de su posición en la sociedad, en las que el traductor se ha extendido de forma ilógica. Donde Irving empleó veintitrés palabras, el traductor utiliza setenta y nueve. Tres veces más. Bender se ha extralimitado hasta el punto de ofrecer una visión excesivamente exagerada del original. Descripción, que tiene tintes racistas y peyorativos, que pueden ofrecer una idea equivocada del autor. Estamos ante un claro ejemplo de manipulación intencionada de una traducción.

Por otra parte, tenemos que señalar también las versiones curiosas de ciertos términos y conceptos al adaptarlos a la mentalidad española. Así el primitivo sistema de conocimiento de los indios de Florida (lectura de las estrellas) que regía la vida y el devenir de sus tribus, lo vierte por un conocimiento de aprendizaje y experiencia del hombre blanco.

Manuel Bernard y Ossorio escribió en el prólogo de la edición de *Leyendas extraordinarias* de 1975:

> Respecto a la traducción española, aquí, donde tan escasas en número suelen ser las que merecen este nombre, el Sr. Juderías Bénder es acreedor á los más sinceros elogios. Comprendiendo que la misión del traductor es algo más importante de lo que generalmente se cree, no se ha limitado a estudiar la equivalencia de palabras y frases, sino que ha seguido la intención, el carácter y hasta las rarezas del autor; ha evitado cuidadosamente que la dicción española sea una diáfana veladura que deje ver toda la trama del idioma originario; y, complaciéndose en seguir a los maestros del buen decir en nuestra lengua, ha realizado un trabajo eminentemente literario y que descubre en él un excelente hablista. Tal vez en su profundo horror a algunas traducciones ha ido demasiado lejos para evitarlas, presentando en su estilo síntomas de otra enfermedad no menos terrible, epidémica en ciertas sabias corporaciones: el arcaísmo. Pero el contagio ha hecho pocos progresos todavía, el Sr. Bénder esta dotado de un excelente criterio, y no es dudoso que empleará todos los preservativos que la ciencia aconseja para evitar el peligro que amenaza. También se me antoja que en ocasiones ha tratado de introducir en los cuentos alusiones y referencias ajenas a ellos; pero los lectores

> le absolverán fácilmente de este pecado, en gracia de la intención y del encanto que añade a la fábula[29].

Estamos de acuerdo con las críticas que Menéndez y Pelayo, Luis Vidart y Bernard y Ossorio hicieron a las versiones de Bender: que eran elegantes, que estaban escritas con soltura y buena locución, en un lenguaje claro y castizo, que estaban hechas con seriedad e inteligencia, trasvasando al español la clara exposición del autor, su sagacidad y la brillantez de su ingenio. Todo ello es cierto, si leemos las versiones de Bender sin ningún tipo de referencia al texto fuente, como lo hicieron los españoles del siglo XIX. Lo que ignoramos es si los citados críticos tuvieron la oportunidad de leer y contrastar las traducciones del español con las obras originales del escritor americano. Si lo hubieran hecho tendrían que haber hablado de relatos en un castellano espléndido, que no es lo mismo que hablar de buenas traducciones. Hemos puesto sobre la mesa los textos de las tres historias y realizado un análisis contrastivo de las mismas. El resultado que obtuvimos fue que Bender escribía muy bien y que proporcionó a los españoles unas narraciones elegantes y atractivas, pero sus traducciones, examinadas desde unas premisas traductológicas serias, dejan bastante que desear. Las versiones de los tres relatos están harto manipuladas. Ha cambiado la estructura interna de la narración. Muestran supresiones clamorosas e importantes (páginas enteras) y ampliaciones aún más notables. Tanto, que no sería exagerado afirmar que en algunos de los relatos se ha eliminado más de un 35% del texto fuente. Por otra parte, Bender trastoca, distorsiona y cambia secuencias y hechos que aparecen en las narraciones originales. Lo que le ha llevado a dejar en el tintero demasiadas cosas que privaron a los españoles de disfrutar, en nuestra opinión, de la magnífica narración de Irving. De los relatos del escritor americano sólo conserva el título, la fidelidad a todos y cada uno de los pasos de la línea argumental y una parte considerable (alrededor de un 65%) del contenido del original. Y, a todas luces, esto no constituye una buena traducción.

---

29. Hawthorne, E. Poe, Washington Irving. *Leyendas extraordinarias*, traducción del inglés por M. Juderías Bender, Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1882, p.4.

INDICE

ADRADA RAFAEL, Cristina
*Connotación y traducción en un pasaje de **Madame Bovary** (estudio diacrónico)* 9

ANDRÉU LUCAS, Mª Isabel
*El itinerario dantesco en el **Infierno** de Pedro Fernández de Villegas* 23

ARDANUY, Jordi
*Modelos del Siglo de Oro en una traducción ilustrada: **Cándido**, de Leandro Fernández de Moratín* 31

BREVA CLARAMONTE, Manuel
Consideraciones prácticas para mejorar la comprensión de la lengua origen en la traducción 47

EALO LÓPEZ, Carlos
Últimas traducciones en lengua asturiana de textos literarios ingleses 57

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Mª Manuela
¿Por qué no se estudia la ironía en los manuales de traducción? Propuestas para su inclusión 73

MARCO GARCÍA, Antonio
*Las traducciones de la colección **Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero (1866-1869)*** 89

NOVOSILKZOV, N.
*De la traducción al original: **Las Autobiografías** de Nabokov comparadas* 99

ORTIZ GARCÍA, Javier
***Waiting for Godot** y **Endgame**: Samuel Beckett ilustra la traducción* *113*

PICÓN GARCÍA, Vicente
*Livio Andronico y su traducción de la/s **Odisea/s** (frs. 1-10 Morel)* *123*

PRÜFER LESKE, Irene
*Historia y manipulación de las traducciones del **Essai politique sur l'île de Cuba** de Alexander von Humboldt* *143*

RODRIGO, Enrique
*Las adaptaciones de **Dufresny disfrazado*** *155*

SÁNCHEZ SARMIENTO, Rafael
Para una bibliografía de Fernando Carlesi *167*

SIERRA AYALA, Lina
*Una traducción comunicativa de **The Plough and the Stars** de Sean O'Casey* *181*

SOTO VÁZQUEZ, Adolfo
Reflexiones sobre el tratamiento traductológico de la innovación léxica *201*

VILLORIA PRIETO, Javier
Mariano Juderías Bender, traductor de Washington Irving *211*

NORMAS PARA LOS AUTORES

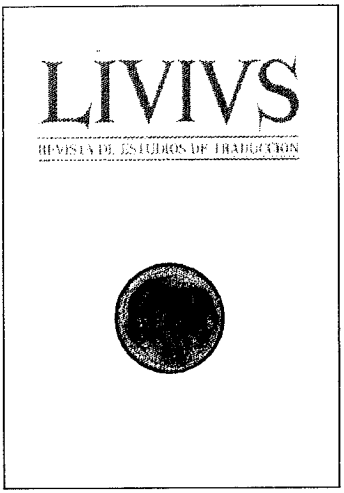
1. Los autores enviarán dos copias del trabajo, escritas a doble espacio, y el soporte informático del mismo (para PC), así como la dirección postal y el número de teléfono.

2. Harán constar en el diskette (3.5"): autor, título del archivo y programa empleado (los programas que mejor compatibilizan, para la edición de *Livius*, son el XY Write, WS, Word 5.1, 6.0 y Word Perfect).

3. Especificaciones para las **NOTAS**, si las hubiera:
   * En el texto se hará referencia a la nota con el número entre paréntesis.
   * No se utilizará la opción que tienen algunos programas «NOTA A PIE PAGINA / FINAL TEXTO», debiéndose mecanografiar al final del texto.
   * Si contienen referencias bibliográficas, se organizarán del siguiente modo para un LIBRO: Autor (año), *Título del libro,* Lugar: editorial. (Robert S. Rudder (1975), *The Literature of Spain in English Translation. A Bibliography,* New York: Frederick Ungar Publishing Co., pp. 237-242.)
     Para un ARTICULO: Autor (año), "Título del artículo", *Nombre de la Revista*, volumen, número, paginación. (Howard T. Young (1981), "Juan Ramón Jiménez and the Poetry of T. S. Eliot", en *Renaissance and Modern Studies*, 25, pp.155-165.)

4. La bibliografía, si la hubiera, llevará la misma notación pero por orden alfabético de autores:
   Rudder, Robert S. (1975), *The Literature of Spain in English Translation. A Bibliography,* New York: Frederick Ungar Publishing Co., pp.237-242.
   Young, Howard T. (1981), "Juan Ramón Jiménez and the Poetry of T. S. Eliot", en *Renaissance and Modern Studies,* 25, pp.155-165.

5. Los trabajos se enviarán a:
   Livius
   Facultad de Filosofía y Letras
   UNIVERSIDAD DE LEÓN
   24071 LEON (SPAIN)
   Tfno./Fax: 987- 29 10 85
   e–mail: sertra@unileon.es



LIVIUS
Revista de Estudios de Traducción
Departamento de Filología Moderna
Facultad de Filosofía y Letras
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Campus de Vegazana, s/n
24071 LEON
Tfno.: 987291085
Fax: 987291085
(34 87) 291085
e-mail: sertra@unileon.es

BOLETIN DE SUSCRIPCION			
Apellido(s) / Family Name			
Nombre / First Nam			
Organismo / Institution			
Dirección / Address			
Población / Town		C.P./P.C.	
País / Country		Tfno./Phone	

Deseo suscribirme a la revista LIVIUS a partir del número .....
Precio de suscripción:
España: 3.500 ptas. (2 números)
Europa y USA: 35$ (2 números)
Número suelto:
España: 2.000 ptas.
Europa y USA: 20$