

LIVIVS

REVISTA DE ESTUDIOS DE TRADUCCION



LIVIUS

Revista de Estudios de Traducción

4 (1993)

Departamento de Filología Moderna
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Vegazana
Universidad de León
24071 León – España

Director: J. C. Santoyo
Secretario: Secundino Villoria

Consejo de Redacción:

Reiner Arntz (Alemania)
Nelson Cartagena (Alemania)
Marylin Gaddis Rose (EE.UU.)
Theo Hermans (Gran Bretaña)
Louis G. Kelly (Canadá)
Paola Mildonian (Italia)
Angel Luis Pujante (España)
Rosa Rabadán (España)
Mariarosa Scaramuzza (Italia)
Gerd Wotjak (Alemania)

Ordenador: Emilio Fernández

LIVIVS

4

El "exotismo" del portugués del Brasil y de Angola: Reflexión fragmentaria sobre un problema de traducción

*Maria Rosa Adanjo Correia
Univ. de Vigo*

Esta língua é como um elástico
que espicharam pelo mundo.
No início era tensa,
de tão clássica
Com o tempo, se foi amaciando,
foi-se tornando romântica,
incorporando os termos nativos
e amolecendo nas folhas da bananeira
as expressões mais sisudas.

Um elástico que já não pode
mais trocar, de tão usado;
nem se arrebenta mais, de tão forte.

Um elástico assim como é a vida
que nunca volta ao ponto de partida.

Gilberto Mendonça Teles
(poeta brasileiro)

La lengua portuguesa no acaba en Portugal: su expresión se extiende hasta Asia, África y América y, como dice Gilberto Mendonça Teles, *...é como a vida/ que nunca mais volta ao ponto de partida*. De este modo, ha ido adquiriendo nuevas tonalidades y coloraciones que,

inicialmente, tomó prestadas de las lenguas habladas por los pueblos con los que entraron en contacto los portugueses y que hemos asimilado con el transcurso de los siglos. Hoy en día, plantea cierta dificultad distinguir, dentro de la simbiosis de nuestras lenguas, los términos que adoptamos de esos pueblos *exóticos*; pueblos que, a su vez, acabaron considerando el portugués *como un trofeo de guerra* (por citar a Luandino Vieira, Secretario General de la Unión de Escritores Angolanos) en el momento de acceder a la independencia y que, con la adopción del portugués como lengua nacional, se unieron al Portugal y al Brasil para constituir la *Iusofonía*.

Al igual que ocurrió en el pasado con el Brasil, las nuevas naciones de habla portuguesa contribuyen día tras día a enriquecer el idioma, pues tras haberlo adoptado por realismo, ahora se encuentran más dispuestas a combinarlo con sus respectivas lenguas nacionales. Liberados ya de los *complejos* que en tiempos del colonialismo los impulsaron a hablar un portugués vernáculo para demostrarles a los metropolitanos que hablaban tan bien o mejor que ellos, practican ahora una verdadera *transfusión* que contribuye a renovar nuestro viejo portugués.

Quisiera centrarme ahora fundamentalmente en cuestiones ligadas a una problemática de la traducción literaria para así llamar la atención sobre esta diversidad. Abordaremos dos obras de lengua portuguesa: una obra angolana y otra brasileña. Analizaremos fragmentos de dos novelas: *Mayombe* de Pepetela, escritor angolano, y *Gran Sertón: Veredas* del brasileño João Guimarães Rosa.

Pepetela es el seudónimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Artur Pestana, en la edición española), que nació en Benguela (Angola) en 1941. En 1958 comienza a estudiar ingeniería en Lisboa, compaginando los estudios con su actividad literaria y con la clandestinidad política. Llamado al ejército colonial portugués deserta y huye a Argel, donde trabaja en la representación del MPLA (Movimiento Popular de Liberación de Angola). En 1969 lo envían al Frente Guerrillero de Cabinda, donde escribe *Mayombe*; en 1975 se convierte en miembro del Estado Mayor del Frente Centro. En 1976 es nombrado Viceministro de Educación de la República Popular de Angola. En la actualidad, está retirado de la vida política e imparte clases de Sociología en la Universidad de Luanda. De su vasta obra literaria cabría citar: *Novos Contos d'África* (1962), *As aventuras de Ngunga* (1976), *Muana Puó* (1978), *A Revolta da Casa dos ídolos* (teatro

1980), *Yaka* (1983), *O cão e os Calus* (1985), *Luandando* (1990), *Luéji* (1990) y *A Geração da Utopia* (1992).

João Guimarães Rosa nació en 1908 en una pequeña ciudad del estado brasileño de Minas Gerais. Durante varios años, ejerció la medicina en las tierras semidespobladas del interior del Brasil, lo que le permitió alternar sus estudios de lenguas modernas con experimentos personales de dialectología. Ingresó posteriormente en el cuerpo diplomático. Murió de un ataque cardíaco en 1967, pocos días después de su toma de posesión de un sillón en la Academia Brasileña de Letras. Es autor de un libro de versos, *Magma*, así como de varias colecciones de relatos: *Sagarana* (1946), *Corpo de Baile* (1956).

Tanto *Mayombe* como *Gran Sertón: Veredas* son ejemplos de un mundo lírico-narrativo diferente del que nos es familiar: la selva de Mayombe situada en el corazón de África y el Sertón ubicado en los confines del Brasil. En ambos casos se trata de verdaderas *tierras del fin del mundo* con una vivencia y una filosofía que nos son ajenas: en *Mayombe* nos describen la cotidianeidad de una guerrilla que combate al colonialismo portugués en el corazón de la selva; en *Gran Sertón: Veredas* se narra la lucha y la visión del mundo del *jagunço*, esa figura tan controvertida de la sociedad brasileña, mitad bandido, mitad santo.

Todas estas realidades se plasman en un léxico único y particular; ¿cómo consiguen los traductores transponer a los distintos idiomas este universo típico y *exótico*, desconocido para el lector europeo, para cuyas estructuras corrientes no encontramos correspondencias directas? Como dije antes, esta observación incidirá en la problemática que estamos estudiando y en las soluciones encontradas por cada traductor, sin ninguna pretensión de constituir un trabajo de crítica.

Si bien el lenguaje utilizado en *Mayombe* aún difiere poco del portugués europeo, en comparación con las obras posteriores del autor (recuérdese que la novela se concluyó en 1971), destaca ya el uso de términos que al lector *metropolitano* le resultarán totalmente extraños. Cabe citar aquí palabras como *mujimbo*, *xikuanga*, *nzambi*, *xanguí*, *ngûêta*, *quitata*, etc. Por consiguiente, es de suponer que la versión traducida de esta novela planteará, *a fortiori*, problemas al lector europeo.

Carlos Silva y Arantza Arrizabalaga han traducido *Mayombe* al castellano y Anna Maria Gallone al italiano.

Al examinar las dos versiones traducidas nos percatamos de que ninguno de los traductores ofrece comentario alguno sobre las dificultades encontradas a la hora de traducir el texto, ni sobre el método aplicado, de modo que me permitiré hacer una interpretación personal de sus metodologías. La versión española entra directamente en la novela, mientras que en la italiana nos encontramos con una larga introducción de Basil Davidson, conocido estudioso de la literatura africana de lengua portuguesa. Dicha introducción, que se centra en el contexto histórico-cultural de la obra y de su autor, tampoco nos proporciona datos esclarecedores sobre la traducción.

Pepetela, en la edición publicada por la União dos Escritores Angolanos, introduce tres *Notas del Autor* (*Vewê, Mujimbo, Buala*), consciente de la dificultad de los términos en cuestión para el propio lector angoleño, ya que los dos primeros provienen de la jerga de la *mata* y el tercero del zaireño.

Veamos ahora los ejemplos enumerados en el Anexo A.

Tras un análisis global de las *Notas del Traductor* introducidas en las dos ediciones, observamos que algunas consisten en explicaciones de acontecimientos históricos o aspectos políticos que sirven de aclaración contextual a los lectores poco familiarizados con la historia de Angola: *UPA, MPLA, Pide, 1961, 4 de Febrero...*

Sería conveniente que las obras de esta índole fuesen acompañadas de un glosario, lo que facilitaría la labor del traductor y aligeraría el texto librándolo de un sinfín de *Notas* (caso que se da principalmente en la versión española). Conviene recordar aquí que las ediciones portuguesas más recientes de obras escritas por africanos de habla portuguesa suelen ir acompañadas de un glosario.

Pasemos ahora a *Gran Sertón: Veredas*; hemos de recordar que se trata de la traducción de una variante portuguesa hablada en el Brasil –una lengua síntesis del portugués y de varios idiomas amerindios y africanos. Guimarães Rosa, el autor de esta obra, realizó una verdadera revolución lingüística utilizando y valorizando un vocabulario y una sintaxis regionales (lo que muchas veces coincide con lo más clásico que puede haber en una lengua) e inventó palabras con fines expresivos; palabras que le fueron de utilidad en las múltiples y variadas facetas de su minuciosa exploración de la narrativa.

Jean Jacques Villard, su traductor francés, en una entrevista publicada por *Le Monde*, dice en un determinado momento:

...Guimarães Rosa, le grand auteur brésilien que j'aime et que j'admire, mais qui est souvent difficilement compréhensible pour un Brésilien de culture moyenne ou même supérieure [...]. Car ce diable d'homme a provoqué une *révolution linguistique*. Il écrit dans la langue parlée par les habitants de la région la plus reculée du Brésil, le Sertão, et quand les mots dont il dispose sont insuffisants, il en invente, usant de latinismes, d'indianismes, d'archaïsmes, encourtant certains mots, en allongeant d'autres, supprimant, ajoutant, ou remplaçant des préfixes. [...] Chaque ligne, chaque mot, présente un nouveau problème, il ne faut jamais croire que l'on sait, mais tout vérifier. Par moments, il ne s'agit pas de traduire mais de decrypter, de procéder à une *recherche méthodique* pour trouver le sens d'un mot qui ne figure dans aucun dictionnaire...(1)

En la solapa de la edición española podemos leer: "*Gran Sertón: Veredas* es uno de los libros más ambiciosos en cuanto a la lengua y al estilo que se han escrito desde el *Ulisses* de Joyce".

Veamos finalmente la traducción de *Gran Sertón: Veredas*, al castellano, al catalán y al italiano realizada por Angel Crespo, Xavier Pàmies e Edoardo Bizzarri, respectivamente.

Sobre este último encontramos la siguiente referencia en Erwin Theodor: "Edoardo Bizzarri, [...] empenhou-se anos a fio em verter a obra de Guimarães Rosa. ...e meditava continuamente sobre a condição de melhorar o nível das suas verses, em si tão bem realizadas, que João Guimarães Rosa exclamou: «Já me vejo, enfim, vantajosamente traduzido. Sem piada, mas sincero: quem quiser realmente ler e entender G.Rosa, terá de ir às edições italianas»."(2)

A diferencia de lo que ocurre con *Mayombe*, en todas las traducciones de *Gran Sertón: Veredas* encontramos introducciones de los respectivos traductores que nos hacen advertencias sobre el menester mismo de la traducción. Y como no pretendo ser más *elocuente* que los propios traductores, me permito citarlos, por considerar que cada uno de ellos nos da una lección ejemplar sobre esta difícil y *problemática* tarea que denominamos traducción literaria.

Así, Edoardo Bizzarri nos dice:

Con criterio del tutto personale e arbitrario (molto al gusto, peraltro, di Guimarães Rosa) alcuni nomi di località e di persone sono stati italianizzati, e altri no; alcune parole brasiliane sono state considerate come italiane, così fazenda, fazendeiro, arara (per ara, fonicamente fiacco).

Per quanto riguarda la tipicità regionale, si è ritenuto, [...] di non tradurre [...] i termini concreti relativi ad aspetti della natura, alla fauna e alla flora, a danze e cibi che non hanno corrispondente in italiano. *E sembrato ad ogni fine, preferibile introdurre il lettore italiano alla conoscenza autentica di un mondo diverso, anziché, per convinienza di lettura, presentargli il sertão brasiliano sotto forma di giardino all'italiana.* (3)

Estas últimas palabras de Edoardo Bizzarri evocan una de las cuestiones más difíciles y que constituye un verdadero dilema para los traductores literarios: ¿dónde está la frontera entre lo traducible y lo intraducible? Todo no es sino sensibilidad y, por supuesto, Arte (con A mayúscula).

Angel Crespo, por su parte, nos advierte que:

Su tono es *cantable* y nosotros hemos procurado mantener en la traducción castellana las aliteraciones y demás recursos utilizados por el autor para conseguir ese tono. [...] Esta versión, como el original, no sólo no es académica: tampoco es corrientemente literaria. Y, no obstante nos parece que se acercará tanto más al concepto de literatura de creación cuanto más se aproxime al original, que hemos tratado de respetar con el mayor miramiento. [...] ...son muchos los nombres de animales, vegetales, alimentos y objetos de diferente índole que no tienen correspondencia exacta en nuestro idioma o cuya sinonimia sería muy problemática en el castellano hablado en América. En lugar de ofrecer una traducción siempre dudosa (y dado que su abundancia no es tanta como para dificultar la lectura) los hemos mantenido, pero ofreciendo su transcripción foné-

tica, si bien la ortografía, cuando ambas no coinciden, va indicada al pie de la primera en el glosario que completa esta traducción. (4)

También Xavier Pàmies le aclara al lector que:

una obra ambientada en una regió tropical, tot i ser escrita en una llengua força veïna, comporta gran quantitat de trets exòtics per al lector de l'hemisferi nord, especialment pel que fa a l'aprehensió mental del paisatge i la seva flora i fauna. [...]

A part del terme *sertão*, n'hi ha d'altres que s'ha considerat preferible no traduir i que per tant cal definir abans. Per *gerais*, concepte... [...] *caatinga* ... *burití*, ... *bem-te-vi*, ... *caititú*... [...] Hi ha encara molts més termes específics que no s'han traduït, però que no cal detallar per no enfarfegar l'explicació i perquè el seu significat es pot deduir, ni que sigui aproximadament, pel context. (5)

Veamos ahora el Anexo B.

En vista de la excelente labor que han efectuado los traductores a la hora de transponer el lenguaje *exótico* propio de las realidades contenidas en *Mayombe* y en *Gran Sertón: Veredas* y de procurar situar al lector europeo en esa misma visión del mundo, me resulta casi imposible emitir una opinión. A modo de conclusión, quizás sólo proceda citar una máxima de *La Palice*: "Tradutor é aquele que torna compreensível aquilo que antes era ininteligível..."

No quisiera despedirme de mis pacientes y generosos oyentes sin antes recordar que los textos literarios de lengua portuguesa (en particular los africanos y los brasileños) escasean en el mercado español; por eso transcribo la última frase de la presentación que la Editorial Txalaparta hace de *Mayombe*:

A pesar de que su obra es muy conocida en el ámbito de la lengua portuguesa y de haber sido traducido a siete lenguas, es la primera vez que se traduce al castellano. (6)

Notas

1. Valentín Paz-Andrade, in *A Galecidade na obra de Guimarães Rosa*, pp. 66-67.
2. In *Tradução e Arte*, pp. 112-113.
3. Sublinhados nossos.
Avvertenza del traduttore, in *Grande Sertão*, p. 7.
4. Nota del Traductor in *Gran Sertón: Veredas*, pp. 8-9.
5. Presentació in *Gran Sertão: riberes*, pp. 6-7.
6. Agradezco a Angel Crespo, Francesc Parcerisas de la Facultat de Traducció i Interpretació da Universitat Autònoma de Barcelona y a la Librería Laie de Barcelona su valiosa ayuda en la búsqueda y obtención de las ediciones españolas y catalana de estas obras, sin las que, obviamente, hubiese sido imposible realizar este trabajo.

Muchas gracias también a Esther Sánchez y a Javier Gómez Guinovart, mis colegas y amigos de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Vigo, por la versión castellana y por la edición, respectivamente, del presente texto.

Bibliografía

Pepetela (Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos)

Mayombe. Luanda: U.E.A., 1985.

Mayombe. Trad. de Anna Maria Gallone, Introd. de Basil Davidson. Roma: Edizioni Lavoro, 1989.

Mayombe. Trad. de Arantza Arrizabalaga e Carlos Silva Txalaparta. Navarra, 1991.

Rosa, João Guimarães

Grande sertão: veredas. (25ª edição) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Grande Sertão. Tradução italiana de Edoardo Bizzarri, Milano: Feltrinelli, 1976.

Gran Sertón: Veredas. Tradução espanhola de Ángel Crespo, Barcelona: Seix Barral, 1982.

Gran Sertão: riberes. Tradução catalã de Xavier Pàmies, Barcelona: Edicions 62 i "la Caixa", 1990.

Álvarez Calleja, María Antonia (1991), *Estudios de traducción*. Cuadernos de la UNED, Madrid.

- García Yebra, Valentín (1989), *Teoría y Práctica de la Traducción*. (2 volúmenes), (2ªed.), Madrid: Editorial Gredos (reimpressão).
- Ladmiral, Jean-rené (1979), *Traduzir – Teoremas para a Tradução*. (Edição francesa: Traduzido por Cascais Franco, París: Payot), Europa-América, Lisboa, s/d
- Mounin, Georges (1963), *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- Paz-Andrade, Valentín (1976), *A Galecidade na obra de Guimarães Rosa*. A Coruña: Edicios do Castro.
- Theodor, Erwin (1986), *Tradução - Ofício e arte*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Wandruszka, Mario (1976), *Nuestros idiomas comparables e incomparables*. (2 volúmenes), Versão espanhola de Elena Bombín, Madrid: Gredos.

ANEXO A

PORTUGUÊS

Vewê

Mujimbo

Buala

ITALIANO

Tuga

Upa

Nel 1961

MPLA

xikuanga

Pide

Taty

prima regione

Vewê

Fúnji

Diamang

Cala-a-boca

maluvo

Nzambi

ESPAÑHOL

Mayombe

Xanguí

Henda

Tugas

Matete

Kikongo o kikongu

kinbundo o kinbundu

Cotonang

Xikuanga

Bié

Nguêta

Pépéchas

Catana

Tropas Especiales

Fiole

UPA

MPLA

Kimbo

AKA

Muceque

Sanzala

PIDE

Taty

Nzambi

Vewé

Pau-a-pique

Quitata

Funji

Assimilado

Unbundo

Nambuanguongo

Maka

Cubata

Lumumba

4 de Febrero

Tckocke

Kuanhama

Swahili

Hausa

Mujimbo

Cala-a-Boca

Maluvo

Imbondeiro

Kaluanda

Teca

Bunda

Surucucu

Catanada

Kimbandas

!Sukua!

Mafumeira

P. arroz com *corned-beef*
E. arroz con *carne enlatada*
I. riso con *carne in scatola*

P. Sei que se for necessário *bater o xanguí*
E. Sé que es necesario *golpear el xanguí*
(com nota do tradutor N.T. *Xanguí*: huida, golpear el xanguí: huir)
I. Sono certo che se sarà necessario *battersela*

P. Sem Medo, guerrilheiro de *Henda*
E. Sin Miedo, guerrillero de *Henda**
(* N.T. *Henda*: Héroe nacionalista...
I. Senzapaura, guerrigliero di *Henda*

P. Avançaram... por entre *as folhas largas de xikuanga* onde vivem os elefantes
E. Avanzaron... entre *las largas hojas de xikuanga** donde viven los elefantes
(* N.T. *Xikuanga*: Arbusto del Mayombe...
I. Avanzarono... tra *le foglie larghe del xikuanga** dove vivono gli elefanti
(* N.T.

P. Está lá, parado, com o *nguêta* a fumar...
E. Está allí parado con el *nguêta** fumando...
(* N.T. *nguêta*: Blanco no nacido en Angola...
I. Sta lì fermo, col *bianco* che fumar

P. se... dermos uma boa porrada no *tuga*
E. si... damos un buen golpe al *tuga*
I. si... diamo una buona lezione ai *tuga*

P. Até eles chegava o cheiro de *matete* para o mata-bicho.
E. Hasta ellos llegaba el olor del *matete* para el desayuno.
I. Giungeva sino a loro il profumo del *matete*, *la polenta dolce* che costituiva la colazione.

P. CAPITULO IV - A SURUCUCU
E. - LA SURUCUCU* (NT-especie de víbora)
I. - IL SERPENTE

P. Nem protestaram quando viram os canos das *pépéchás*.
E. Ni protestaron, cuando vieron los cañones de las *pépéchás**.
(* N.T. *Pépéchás*: pistola-ametralladora
I. E neppure protestarono quando si videro contro le canne dei *fuçili*.

P. Bazukem-no
E. Bazukadlo
I. Sparategli col bazooka

P. Trago um *mujimbo*
E. Traigo un *mujimbo*
I. Ti comunico un *pettegolezzo*.

ANEXO B

PORTUGUÊS

Arrenegado
 o Cão
 o Cramulhão
 o Indivíduo
 o Galhardo
 o Pé-de-Pato
 o Sujo
 o Homem
 o Tisnado
 o Coxo
 o Temba
 o Azarape
 o Coisa-Ruim
 o Mafarro
 o Pé-preto
 o Canho
 o Duba-Dubá
 o Rapaz
 o Tristonho
 o Não-sei-que-diga
 O-que-nunca-se-ri
 o Sem-Gracejos
 Compadre Quelemém
 Rincha-Mãe
 Sangue-d'Outro
 Muitos-Beijos
 Rasga-em-Baixo
 Faca-Fria
 Fancho-Bode
 Treciziano
 Azinhavre
 Zé-zim
 Pio lho-de-Cobra
 Nhorinhá

CASTELHANO

el Arrenegado
 el Can
 el Cramullón
 el Individuo
 el Gallardo
 el Pie-de-Pato
 el Sucio
 el Hombre
 el Tiznado
 el Cojo
 el Temba
 el Azarape
 el Cosa-Ruín
 el Mafarro
 el Pie-Negro
 el Zurdo
 el Dubá-Dubá
 el Rapaz
 el Tristón
 el No-sé-que-diga
 El-que-nunca-se-ríe
 el Sin-Gracejos
 Compadre Queiemém
 Reincha-Madre
 Sangre-d'Otro
 Mucha-Jeta
 Rasga-por-Bajo
 Faca-Fría
 Maricabrón
 Treciziano
 Cardeniilo
 Zé-zin
 Piojo-de-Cobra
 Noriñá

CATALÃO

el Renegat
 el Gos
 el Caragirat
 l'Individu
 el Gallard
 el Pactaire
 el Brut
 l'Home
 el Sutjós
 el Coix
 el Cabraboc
 el Malastruc
 el Cosa Dolenta
 el Banyut
 el Pota-Negrós
 l'Esquerrà
 el Diastre dei Diantre
 el Marrec
 el Tristoi
 el No-sé-com-se-diu
 El-que-mai-riu
 el Sense Gràcia
 Amic Queiemém
 Rincha-Mãe
 Sangue-d'Outro
 Muitos-Beijos
 Rasga-em-Baixo
 Faca-Fria
 Fancho-Bode
 Treciziano
 Azinhavre
 Zé-Zim
 Pio lho-de-Cobra
 Nhorinhá

ITALIANO

il Rinnegato
 il Cane
 il Cramuglione
 l'Individuo
 il Gagliardo
 il Pie-d'Anatra
 il Sozzo
 l'Uomo
 l'Affumicato
 lo Sciancato
 il Temba
 lo Scalognone
 il Cosa-Trista
 il Mafarro
 il Pié-Nero
 il Mancino
 il Bafometto
 il Giovanotto
 il Tetro
 il Non-so-se dirlo
 Quello-che-non-ride-mai
 lo Sgraziato
 Compare Clemente
 Ghignone
 Sangue-d'Altro
 Labbruto
 Squarcia-in-Basso
 Lama-Fredda
 Godi-Chiappe
 Treciziano
 Rugginoso
 Peppino
 Pidocchio-di-Serpe
 Gnorigná

ONOMATOPEIAS

gruge
 gargaragem
 xererém
 lenga-lenga
 xaxaxo de alpergatas

bruje
 gargarajeo
 xererém
 una tabarra
 xa-xa-xa de alpergatas

brogint
 gargameilleg
 xererém
 gori-gori
 l'arrossegueig
 d'espardenyes

gruggisce
 gargarizzare
 xererém
 tutte queste lungagini
 ciá-ciá-ció dei sandali

Burumbum!
 Liso do Suçuarão
 Alegres
 São Romão
 Vila Risonha
 Cedro
 Bagre
 Tabuleiro-Grande
 Belém
 Serra da Raizama
 Meãomeão
 Buriti-Mirim
 Buriti-Comprido
 Chapadão das
 Vertentes

iBurumbún!
 Liso dei Susuarón
 Alegres
 São Román
 Villa Rисуeña
 Cedro
 Bugre
 Huerta-Grande
 Belén
 Serra de la Raizama
 Meaemeón
 Buriti-Mirín
 Buriti-Ancho
 Llano de las Vertientes

Barrambu!
 Liso do Suçuarão
 Alegres
 São Romão
 Vila Ridente
 Cedro
 Bagre
 Tabuleiro-Grande
 Betlem
 Serra da Raizama
 Meãomeão
 Buriti-Mirim
 Buriti-Comprido
 Chapadão das
 Vertentes

Burumbum!
 Landa dell'Onza Rossa
 Alegres
 San Romano
 Villa Ridente
 Cedro
 Bagre
 Tabuleiro-Grande
 Betlemme
 Serra-della-Raizama
 Meãomeão
 Buriti-Piccolo
 Buriti-Aito
 Pianoro delle Vertenti

"...O Hermógenes tem pauta... Ele quis com o Capiroto..."

"...el Hermógenes tiene pautas... Se entendió con el Capiroto..."

"...L'Hermógenes hi té part... Ha pactat amb el Banyut..."

"...L'Ermogene ha il patto col diavolo... Si è messo d'accordo con l'Incappucciato..."

E disse com a curteza simples, igual quisesse falar: *barra - beiras - cabeceiras*.. Fosse cego de nascença.

Y dijo con cortedad sencilla, como quien está charlando: *pa, pa, pa*... Como si fuese ciego de nacimiento.

I ho va dir amb una curtesa senzilla, igual com si fes: *barra -riberes - capçaleres*.. Com si fos cec de naixença.

E lo disse con semplicità breve, come volesse dire: *foce - sponde - sorgenti*... Come fosse cieco, di nascita.

Beiras nascentes do Urucuaia, ali o *poví* canta altinho. E tinha o *xenxém* que tintipiava de manhã no revovedo, o *saci-do-brejo*, a *doidinha*, a *gangorrinha*, o *tempoquente*, a *rola-vaqueira* ... e o *bem-te-vi* que dizia, e *araras* enrouquecidas.

Márgenes nacies del Urucuaia, allí el *poví* canta altito. Y estaba el *ave xenxén* que tintipiaba de mañana en el revueleo, el *sací-de-zarza*, la *quejosita*, la *caperucita*, el *tiempo-caliente*, la *tórtola vaquera*... el *bien-te-vi* que decía, y *araras* enronquecidas.

Riberas afluentes de l'Urucuaia, on el *poví* canta altet. I hi havia el *xenxém*, el *cucut*, la *doidinha*, la *gangorrinha*, el *sací*, el *colomí de bosc*...i el *bem-te-vi* dient que et veia, i *guacamaís* enronquits.

Presso le sorgenti dell'Urucuaia, lí il *poví* canta alto. C'era lo *xem-xem*, che cin-ci-cinguettava al mattino svolazzando, il *cuculo di palude*, il *torcicollo*, la *gangorrinha*, il *tempo-caldo*, la *tortora-boara*... e il *bem-te-vi* pparlante, e le *arare* arrocchite.

Traducción de obras de cultura religiosa europea al dialecto pangasinán

Benigno Albarrán González
Univ. de León

Ambientación etno-histórica

La presencia de los primeros civilizadores españoles en la región de Pangasinan, Filipinas, entre 1571-1575, supuso el inicio de la expansión cultural europea entre los pangasinanes. En uno de los documentos de la época se refiere que *la gente* de Pangasinan con la que los agustinos entablaron contacto *hera (sic) muy belicosa y amiga de matar y cortar cabezas* (1).

A la deidad que mayor adoración rendían se le conocía con el nombre de *Gaoley*, que *daba sus respuestas por medio de unas mujeres llamadas Managuito, que eran las que hacían oficio de sus sacerdotisas. Vestían un traje especial para servirle, y le ofrecían aceites, ungüentos, olores y perfumes en unos vasos primorosos; y, después de las ofrendas, les daba sus respuestas acerca de lo que consultaban. Cuanto el ídolo pedía por medio de estas diabólicas mujeres le era concedido sin reparo, aunque fuese la vida de muchos inocentes, como a veces sucedía* (2).

Con referencia a la actitud de los pangasinanes a la empresa civilizadora de los dominicos por los años 1587-1590 leemos en un manuscrito que *aunque habían visto ya algunos misioneros, era tal el apego a sus supersticiones y bárbaras costumbres que resistieron tenazmente abrir su corazón a la luz del Evangelio. Más aún, persiguieron y molestaron cuanto pudieron a aquellos PP., negándoles el sustento necesario y toda clase de auxilios, como la leña y el agua,*

aunque se los pagasen, esperando que al fin aburridos y cansados se irían de la provincia y les dejarían vivir a sus anchuras (sic) (3).

El afán civilizador de los españoles hizo que depuesta su fiereza, se convirtieran en mansos corderos, los que habían sido los más crueles, fieros e inhumanos de todas las Islas (4).

Antes de finalizar el siglo XVI los pangasinanes del llano acudían en tropel a aprender el catecismo y empezaban a mostrarse espléndidos en la edificación de iglesias y conventos (5).

Traducción de obras de cultura religiosa europea al pangasinán: fases

En la provincia de Pangasinán la labor traductora de obras de cultura religiosa europea al dialecto pangasinán, lengua de los naturales de la región, recayó fundamentalmente sobre los civilizadores españoles pertenecientes a dos Ordenes Religiosas: a la de los agustinos, establecidos en la demarcación geográfica de Lingayén en 1575; y a la de los dominicos, cuya llegada al lugar conocido como Binalatongan, en la actualidad San Carlos, data del mes de septiembre de 1587.

Desde estos enclaves misionales los religiosos harían sus entradas por las zonas más variadas, consiguiendo penetrar poco a poco en el seno de los diseminados grupos tribales, y a quienes con mucho trabajo y paciencia iban transmitiendo la nueva cultura de que eran portadores. Esta transmisión cultural se produjo a través de una doble fase: la oral y la escrita.

Fase oral

Establecidos los religiosos agustinos en Lingayén, se nos dice en los documentos que acudían los naturales a la administración que les hacía fray Diego de Rojas, batizándoles e instruyéndoles a la fé católica y mostrando a los pequeños a leer y escribir, teniendo para ello escuela, y asiendo música para la yglesia de instrumentos de flautas chirimias, y acudían a ello los naturales por ber cómo el dicho Religioso acudía con mucha caridad a ello, en que padecía grandísimo trabajo, por ser como hera en aquel tiempo la gente muy belicosa... (6).

Similares nociones de cultura oral iniciadas en la cristiandad de Lingayén no tardaron en ser transmitidas a otros lugares del entorno. En efecto, con el tiempo los civilizadores realizarían una serie de exploraciones y viajes a otras tribus asentadas en la espesura de los

bosques, unas rancherías, y en lugares montañosos, otras. De esta forma fueron creando comunidades cristianas dependientes en un principio de la Misión de Lingayén.

A estos nuevos poblados a los que se había extendido el radio de acción de los civilizadores españoles se les conocía como *Anejas o Visitas*. De ahí que se hable de Visitas como de Bagnotan, en la actualidad Dagupan, de Manaoag, que, al ser cedida por los agustinos a los dominicos, y ser aceptada definitivamente por éstos en 1614, se erigió en Vicaría independiente, siendo el dominico Padre Tomás Gutiérrez su primer Vicario.

El proceso a seguir por los dominicos que habían llegado a la Misión de Binalatongan fue muy similar al de los agustinos. Nada más llegar iniciaron la construcción de una humilde iglesia que denominaron de Santo Domingo de Guzmán, y que en un principio serviría también de escuela, donde a medida que se iban imponiendo en el habla de los naturales, les impartían los conocimientos básicos de la religión Cristiana, junto con otras materias útiles para la adquisición de una convivencia saludable con los demás y la prosperidad económica.

En este enclave misional los tres primeros años de contacto con los aborígenes *fueron de terrible prueba*, debido a la *sistemática oposición* de los mismos a *admitir las enseñanzas del Evangelio* (7).

Superados aquellos serios obstáculos, Binalatongan se convertiría en foco civilizador y misional desde donde los religiosos españoles fueron contactando con una gran variedad de grupos étnicos ubicados en los más recónditos lugares de la región de Pangasinan.

Fruto de tan arriesgadas entradas en el corazón de los poblados de las diferentes tribus están los numerosos pueblos civilizados que fueron surgiendo, uno tras otro, en esta provincia durante el período histórico de hegemonía española. Entre las vías por las que discurrió con mayor eficacia la transmisión oral de la cultura europea señalaremos dos: *la instrucción catequética y la predicación* o exposición del Evangelio.

En Pangasinán, al igual que en las demás regiones de Filipinas, la instrucción catequética y la predicación se consideraban como los medios más eficaces de penetración de la cultura religiosa europea en las mentes de los naturales. Fueron españoles los pioneros en impartirles oralmente y en su propio dialecto las nociones más elementales del Catecismo o Doctrina Cristiana.

Con el tiempo, al poder contar con miembros del elemento nativo, por juzgarlos idóneos y bien dispuestos, los religiosos escogían para

la tarea de catequistas a los mejores, no sólo intelectualmente, sino también en atención a una buena conducta. De esta forma, los primeros civilizadores *lograron los más sorprendentes resultados* (8).

Por lo que a la predicación se refiere, en la provincia de Pangasinán, los misioneros explicaban el Evangelio en el dialecto de los nativos, todos los domingos y festividades del año, pues *era obligación del ministro* - leemos en un documento- *el predicar la divina palabra al pueblo los domingos y días festivos... algunos ministros predicaban también en otros días* (9).

Fase escrita

A medida que el Cristianismo iba arraigando, los civilizadores españoles se daban cuenta de la necesidad de ir utilizando la pluma para que la siembra oral fuese adquiriendo consistencia. De modo que poco a poco iban poniendo por escrito todos aquellos conocimientos que en el idioma pangasinán comunicaban a los nativos oralmente.

El afán en difundir las enseñanzas evangélicas hizo que la labor de los religiosos españoles abarcase aspectos no sólo doctrinales, sino también devocionales, piadosos y moralizadores. La temática, pues, utilizada por los misioneros como fuente de traducción era muy amplia. Comprendía normalmente, en un principio, traducciones de textos de circunstancias tomados del Catecismo, como las oraciones; del Viejo y Nuevo Testamento, de los Santos Padres, etc.

Después abundarían en la traducción de Sermonarios, Confesionarios, Novenarios, Tríduos a los Santos Patronos de los distintos centros misionales. También constituyeron objeto de traducción o adaptación tratados de la Virgen y el Rosario; libros de devoción y espiritualidad; escritos u obras de Fray Luis de Granada, vidas de Santos. Incluso aparecieron versiones al pangasinán de algún tratado de San Alfonso María de Liborio, de Histira Sagrada, y otros.

Sobresalieron durante más de tres siglos de actividad civilizadora y apostólica en la provincia de Pangasinán, por su labor traductora de obras de cultura religiosa europea al dialecto pangasinán, los siguientes religiosos españoles:

Siglos XVI y XVII

Pedro Soto (+1593), tradujo los *Evangelios del año*; y *Ejemplos y vidas de Santos* (10).

Soto fue un hombre de un ingenio prodigioso, y de conocimientos escriturísticos y teológicos poco comunes (11). Su empeño evangelizador le condujo a recriminar todo género de prácticas idolátricas y supersticiones de los pangasinanes, por lo que varias fueron las ocasiones en que estuvo a punto de morir de manos de aquellos por quienes tanto se interesó (12). Está considerado como el gran apóstol de la localidad de Mangaldán.

Bernardo Navarro de Santa Catalina (+1616). Nada más llegar a Pangasinán en el mes de septiembre de 1587 inició el aprendizaje de la lengua de los naturales. Fruto del dominio de la misma tenemos la traducción de *Ciento cincuenta trataditos espirituales*; así como la composición en este dialecto, a imitación del Nuevo Testamento, de *Un volumen de cartas dirigidas a confirmar a los neófitos en la fe* (13). De él se dice que *puesto en el ministerio de Pangasinán, descolló por su caridad para con los neófitos, y por el celo que desplegó en defensa de los oprimidos. Es indecible lo que sufrió en Pangasinán durante aquellos tres primeros años en que los infieles se negaron obstinadamente a recibir la fe* (14).

Tomás Gutiérrez (+1633). Además del pangasinán este misionero hablaba el ilocano y el isinaye. Desde el ministerio de Narvacán, en la región de Ilocos, pasó en 1614 a Pangasinán. En Manaoag, uno de los centros misionales de esta provincia, se dedicó de lleno a civilizar y evangelizar a los naturales, extendiendo su radio de acción a la misión de Ituy, en la provincia de Nueva Vizcaya. Como legado de su presencia en Pangasinán dejó vertidos al dialecto hablado en esta región, *Varios volúmenes de sermones; Varios libros de devoción, y Otros muchos tratados* (15).

En la segunda mitad del siglo XVII el cristianismo en Pangasinán había hecho avances considerables. De ahí que los misioneros se ratificasen en la utilidad del trabajo de traducción, a pesar de las dificultades que conllevaba. Y así vemos que en un relativamente breve espacio de tiempo aparecen autores que se esfuerzan en ofrecer versiones con el objeto de consolidar en la población autóctona cristiana la fe y devoción. Entre ellos están:

Francisco Martín Ballesteros (+1660), tradujo *Sermones, y Opúsculo Ascético*.

Juan García (+1665), autor de varios *Tratados de piedad*, vertidos al pangasinán.

Antonio Sánchez (+ 1674), traductor de *Varias obras*, sin especificar, al pangasinán. También se le atribuye la versión del *Oficio de San José*.

Andrés López (+ 1683), quién dejó pruebas fehacientes de sus habilidades lingüísticas en sus versiones al pangasinán de *Devocionarios, Sermonarios, Novenarios y Tríduos* (16).

Lorenzo Ventimilla (+ 1689), a quien se la atribuye la versión a dicho idioma de *Varios tratados de piedad*, y un *Sermonario* para diversas dominicas del año (17).

Siglos XVIII y XIX

Debido al trabajo de traducción de los religiosos españoles en Pangasinán, la devoción al Rosario durante estos dos siglos se extendió por toda la provincia. Muchas fueron las familias que practicaban esta devoción en sus hogares. En no pocas poblaciones el fervor de los cristianos hizo que los misioneros fundasen cofradías dedicadas al culto de la Reina del Rosario. Algo similar cabe decir por lo que a la devoción de los Santos se refiere.

En el fomento de estas devociones a través de su producción traductora se distinguieron:

Bartolomé Marrón (+ 1717), autor de las traducciones de *Sermones y Novenas del Rosario*, así como de *Tríduos de Nuestra Señora*.

No menor mérito merece al respecto *Sebastián del Castillo* (+ 1718) al verter dos *Volúmenes* a la lengua de los naturales, uno sobre el Rosario y otro sobre Sermones (18).

En el siglo XIX sobresalieron como difusores de estos rasgos de cultura religiosa europea a través de sus versiones o adaptaciones a la lengua de los nativos de esta provincia:

Benito Sánchez Fraga (+ 1830). De su labor al respecto hablan por sí mismas las obras a él atribuidas y que traslado tal y como las encuentro escritas:

- *Las glorias de María*, de San Ligorio, traducidas al pangasinán, pp.360.
- *Sermonario*, Ms.
- *Novenas de Ntra. Sra. del Rosario, a las Animas, a San José, a San Vicente y a Ntra. Sra. de los Angeles*, en pangasinán.
- *Sanina*.
- *Consuelo de los enfermos*.

- *Vida de San Vicente.*
- *Letanía y oraciones de Ntra. Sra. de los Dolores.*
- *Diez y nueve a San José, pp.50.*
- *Aceptación de la muerte.*
- *Catecismo en forma de diálogo, pp. 365.*
- *Decenario o Tungalpolo (19).*

Ramón Dalmau (+1872), quien no obstante su intensa labor evangelizadora en la localidad de San Carlos y el tiempo y energías que derrochó hasta lograr la fundación del pueblo de Urbiztondo por el año 1852, separándolo del anterior, en las Actas de los Capítulos Provinciales de los Dominicos aparece como traductor al idioma pangasinán de una *Novena de Santo Domingo*, entre otros muchos *Opúsculos* que al no llevar títulos concretos no nos dan opción a especificar (20).

Siglo XX

Una vez bajo el dominio norteamericano, la labor civilizadora y evangelizadora de los españoles en Pangasinán se redujo prácticamente al ministerio de Manaoag. A pesar de ello los religiosos allí destinados no dejaron de verter obras de cultura religiosa europea al idioma de los naturales.

Durante la primera mitad de este siglo -terminus ad quem de este trabajo- la devoción al Rosario había adquirido extraordinario relieve entre los pangasinanes. Asimismo, otra de las devociones que la población autóctona había acogido con entusiasmo fué la del Santo Nombre de Jesús. También echó hondas raíces la devoción al Smo. Sacramento.

Entre las mejores plumas traductoras están:

José María Ruiz (+1911), autor de varias *Novenas, Tríduos*, así como de *doscientos sermones* (21).

Felix Casas (+1913). Vertió al idioma de los naturales de esta provincia varios Tríduos y Novenas, de las cuales se especifican las de *San Pedro Mártir y de San José*, por un lado; y por otro, una de *San Raimundo de Peñafort* (22).

Miguel Llambi (+1915), traductor de *El mes de Octubre*, del P. Morán; y *Novena de San Jacinto* (23).

Feliciano Martín (+1919), vertió al pangasinán el *Catecismo de Pío X* (24).

Agustín Gallego (+1920). Con referencia al cual se nos dice que tradujo al habla en cuestión:

- *Dalan a maptec*, o *Camino recto*, del Beato Claret... Ha tenido muchas ediciones. pp. 548.
- *Historia Sagrada*, de Fleuri.
- *Confesonario*.
- *Trisagio*.
- *Visitas al Santísimo*, de San Ligorio.
- *Consejos a los padres de familia*.
- *Ejercicios cristianos*.
- *Novenas ed Sancasantosan a Sacramento* (25).

Salvador Millán (+1940). A su laboriosa pluma deben su existencia los siguientes trabajos de traducción al pangasinán:

- *Catecismo de la Doctrina Cristiana*, de Mazo, pp.846, más XXV de índice.
- *El libro del pueblo, o explicación de los diez mandamientos de la Ley de Dios, y los siete Sacramentos*, de San Ligorio, pp. 355.
- *Novenas de la Inmaculada, de Lourdes, de San Jacinto, de Ntra. Sra. de Manaoag, de San Idefonso, de San Roque, de San Miguel*.
- *Vida de la Beata Imelda Lambertini*, seguida de un *Tríduo* para preparar a las niñas para recibir la Sagrada Comuni3n. Imp.
- *Carta espiritual, o consejos provechosos a las niñas*, por el Excmo. Sr. D. Fr. Vicente Carreras O.P.
- *Consejos saludables a los niños*, por el Sr. Carreras.
- *Los Siete domingos en honor de San Jos3*, pp. 63.
- *Novena a la Inmaculada Concepci3n*.
- *La cestita de Moises, o consejos a los j3venes de ambos sexos*, del Sto. Claret.
- *Consejos a las viudas*, del Sr. Claret.
- *Lecciones que la Virgen da a un alma que desea encontrar a Dios*.
- *Josefina*, novelita cat3lica.
- *El primer viernes de cada mes consagrado al Coraz3n de Jes3s*.
- *El apostolado de la oraci3n*.

- *El día más feliz de mi vida*, o un mes dedicado a preparación para recibir la primera comunión.
- *Dios te salve*, explicación de la Salve.
- *Un sermonario*.
- *Catecismo* acerca del protestantismo, del Cardenal Cuesta. Imp. pp. 410 (26).
Con referencia a este Catecismo leemos que *desde la p. 315 a la p. 395 son apéndices añadidos por el traductor* (27).

Entre las obras de traducción atribuidas a autores *Anónimos* señalaremos, con el objeto de no repetir los mismos temas, *Guía de Pecadores*, del Venerable Padre Granada, trabajo traducido al pangasinán, pp. 295 (28).

Notas

1. Trabajos de los Padres Agustinos en Filipinas, en Pol. Esp. en Filipinas, a. VII nº 167 Madrid 1897, p. 383. Citado por Isacio Rodríguez (1965), *Historia de la Provincia Agustiniense del Smo. Nombre de Jesús de Filipinas*. Vol.I, Manila p. 354.
2. Joaquín Fonseca (1871), *Historia de los Padres Dominicos en las Islas Filipinas y en sus misiones de Japón, China, Tung-Kin y Formosa*. Tomo I, Madrid, p. 258.
3. Hilario Ocio, *Monumento Dominicano*, Manuscrito, en Archivo Provincial Santo Domingo, Quezon City, Filipinas (APSDQCF). Tomo 609, folio 79.
4. José María González (1946), *Labor evangelizadora y civilizadora de los Religiosos Dominicos en Pangasinán (1587-1898)*. Manila: U.S.T. Press, p. 15.
5. Pablo Fernández (1958), *Dominicos donde nace el sol*. Barcelona, p. 33.
6. *Trabajos de los padres agustinos... Ibidem*, p. 383. I. Rodríguez, *Ibid.*, p. 354.
7. J. M. González, *op. cit.*, p. 38.
8. Pablo Fernández, *Ensayo de una Historia Eclesiástica de Filipinas*. s.f. Ms. en APSDQCF. Apdo. Fe y costumbres. Sección Historia, folio 2. y Cf., Diego Aduarte (1683), *Historia de la Provincia del Smo. Rosario de Filipinas, Japón y China*. Zaragoza, p. 159.
9. *Relación que el Vicario Provincial de Manila, Orden de Predicadores, hace a Ntro. Rvmo. P. Mtro. General Fr. Antonio Cloche del estado de toda esta*

provincia. Ms. en Archivo de la Universidad de Santo Tomás, Manila, Filipinas (AUSTMF). Sección de Libros, Tomo 60, folio 177.

10. Cf. Diego Aduarte, *op. cit.*, p. 231.
11. *Ibid.*, p. 232.
12. *Ibid.*, pp. 229-232.
13. J. M. González, *op. cit.*, p. 27.
14. P. Fernández, *op. cit.*, p. 125.
15. D. Aduarte, *op. cit.*, pp. 311-631 y 642-644; H. Ocio, *op. cit.*, folios 220-266.
16. Valentín Marín (1908), *Ensayo de una síntesis de los trabajos realizados por las Corporaciones Religiosas Españolas en Filipinas*. Vol II. Manila: Imprenta de la Universidad de Santo Tomás, p. 166; Baltasar de Santa Cruz (1693), *Historia de la Provincia del Smo. Rosario de Filipinas*. Zaragoza, p. 181.
17. *Ibid.*, p. 166.
18. Francisco de Paula y Juan de los Angeles, *Parte Segunda de la Historia de la Provincia del Smo. Rosario de la Orden de Predicadores en Filipinas, Japón y China*. Ms. en APSDQCF, t. 305, folio 209; V. Marín, *Ibid.*, pp. 529 y 269.
19. J. M. González, *op. cit.*, p. 25.
20. *Acta Capitulum Provincialium Provinciae Sanctissimi Rosarii Philippinarum*, Tomo III, pp. 541-542.
21. *El Correo Sino-Anamita*. Vol XXVIII, p. 253; y J. M. González, *op. cit.*, pp. 27-28.
22. Archivo Provincial Santo Domingo, Quezon City, Filipinas (APSTQCF) Tomo 623, folios 30 ss.; y J. M. González, *op. cit.*, p. 24.
23. J. M. González, *Ibid.*, p. 26.
24. *Ibid.*, p. 26.
25. *Ibid.*, p. 25.
26. *Ibid.*, pp. 26-27.
27. *Ibid.*, p. 27.
28. *Ibid.*, p. 29.

Abenházam y Asín Palacios: Un posible método para la determinación de la labor del traductor

*Juan Pablo Arias Torres
Univ. de Málaga*

Introducción

El presente trabajo pretende cubrir un sencillo objetivo: analizar sobre una obra concreta la labor del traductor como restaurador de los entornos de un texto y como elector de un determinado modelo de traducción. La idea original no es nuestra. Nos declaramos deudores del planteamiento teórico-práctico expuesto por Peña (1993.a) para la determinación de la labor del traductor. Nuestra tarea ha consistido en aplicar ese planteamiento a la traducción que de la obra conocida por *al-Físal*, escrita por el polígrafo andalusí Ibn H.azm (s.V/XI), realizara el ilustre arabista D. Miguel Asín Palacios bajo el título *Abenházam de Córdoba y su historia crítica de las ideas religiosas*. Nuestra elección queda justificada por tratarse de la que podemos (con casi absoluta seguridad) denominar obra maestra del arabismo clásico español, por lo que a la traducción de nuestro legado andalusí en prosa se refiere.

En nuestra comunicación vamos a intentar describir una traducción concreta y las técnicas empleadas por el traductor en la misma. Por tanto, se encuadra en el campo de la traductología. En ningún momento pretendemos hacer crítica valorativa de la traducción de Asín Palacios. En cualquier caso, y ante la proximidad del cincuentenario de su muerte, reivindicar su faceta de traductor, a todas luces extraordinaria, y que voces más autorizadas que la nuestra ya han puesto de manifiesto (cfr. García Gómez 1944: 281)

El enorme esfuerzo que supone esta versión [*Físal*] no podrá valorarlo el lector que recorre cómodamente páginas y páginas impecables, sino el especialista que haya luchado con el texto. Así era un admirable traductor [...], los muchos textos árabes españolizados por Asín en su larga vida valen por toda una escuela de traductores.

Objetos

a) El original

Para la descripción de la obra nos servimos de las palabras que el propio traductor presenta en el estudio que antecede a su versión (*Físal* II, 7):

La *Historia crítica de las religiones, herejías y escuelas* de Abenházam [...] representa el primer ensayo sistemático y crítico de las principales creencias religiosas de la Humanidad y de todas las herejías y escuelas teológicas del islam.

A modo de resumen, el primer gran bloque del *Físal* está dedicado a las actitudes humanas en punto al problema religioso, desde el escepticismo hasta el monoteísmo, pasando por el ateísmo, el deísmo, el dualismo o el politeísmo, realizando una feroz crítica, en el más duro tono de polemista, lleno de frecuentes descalificaciones e insultos, y todo ello con un único fin: la defensa del islam como única religión positiva verdadera. Una vez demostrada la supremacía del islam le sucede la crítica interna. Sin abandonar su actitud polemista, analiza sus herejías y escuelas teológicas para pasar a exponer los principios de la nueva escuela que propone y de la que fue principal teórico e impulsor: la escuela *dahirí* o literalista que defiende como único criterio para la correcta interpretación del Corán y la Tradición el sentido literal de los textos emanado de las normas de la lexicología, la gramática y la retórica árabes.

Supone, en suma, una inmensa labor de erudición por la enorme cantidad de fuentes y datos manejados reflejados constantemente en citas y alusiones textuales.

b) La versión

La primera advertencia, reiterada por el autor en varias ocasiones (cfr. p.e. *Físal* I,10), es que Asín ofrece "el análisis y la traducción española de aquellos capítulos que por su valor filosófico o teológico merezcan ser conocidos en extenso". Estamos, pues, ante una versión incompleta del original. Asimismo informa de las múltiples lecturas erróneas de la edición utilizada para su traducción (El Cairo 1321 H.), deficiencia que subsana nuestro traductor "merced al contexto y a la crítica interna, que será siempre el más eficaz auxiliar en problemas de interpretación" (*op.cit.* II,79). Por otro lado, y conforme al contenido teológico-filosófico de la obra, la versión se sitúa en un registro muy cuidado del español, a lo que se añade un importante número de latinismos procedentes del discurso filosófico y, en especial, del teológico escolástico, con lo que se acentúa aún más el registro culto en el que podemos inscribir la obra. Finalmente, hemos de señalar que, tras algunos intentos parciales, la versión de Asín Palacios es la primera realizada en una lengua europea sobre el global de la obra.

Sujetos

a) El autor

El volumen primero de la obra de Asín, a modo de prólogo, está dedicado por entero a la biografía del autor y a su pensamiento, así como a la presentación de su producción escrita. La importancia de este primer volumen es tal que determina, incluso, el título de la versión, que tiene en Abenházam su principal protagonista y objetivo. La exposición detallada, la erudición demostrada, convierten a este prólogo en la parte central de la obra: profusión de noticias biográficas, datos sobre su formación, discípulos y detractores, etc... y, sobre todo, la completísima caracterización ideológica del autor, para lo que Asín utiliza la propia producción de Abenházam y, en especial, su *Físal*. De este modo, este primer volumen se convierte en un resumen de los principales contenidos del *Físal*, por lo que (a nuestro entender) la traducción del mismo ofrecida en los restantes volúmenes no sirve sino para completar e ilustrar más detenidamente los principios teóricos y metodológicos del pensamiento de Abenházam, magníficamente resumidos y expuestos en el prólogo. Un prólogo

plagado de referencias a las páginas posteriores que tiene valor en sí mismo, y con tal autoridad que podríamos considerar las restantes páginas dedicadas a la traducción del *Físal* como un apéndice documental a lo anteriormente expuesto. Esta última opinión queda reforzada por la constante alusión a las páginas del prólogo que hallamos a lo largo de los restantes volúmenes (1).

b) El lector del original

La versión no nos facilita datos concretos sobre a quienes iba dirigido originalmente el *Físal*. Sí cuida en extremo nuestro traductor la descripción del ambiente en que surge esta obra al tiempo que el efecto y la repercusión que en los lectores de la época tuvo el original. Como es obvio suponer, esta obra tendría como principales destinatarios un público culto, con cierta preparación especializada en teología y filosofía, los *ulemas* musulmanes y, según la imagen transmitida de una sociedad en la que conviven diferentes confesiones, los sabios de otras religiones.

c) El traductor

La edición no dedica un espacio para la presentación del traductor. Éste aparece como autor de la obra en su conjunto que comprende la traducción de buena parte del *Físal* y el estudio de su autor y su época. La sola mención del nombre del traductor, de amplia reputación en los posibles círculos de lectura de este trabajo, en la portada interior otorga al lector confianza sobre el resultado final del mismo. Hemos de insistir, no obstante, en dos datos que se pueden rastrear en el prólogo, la traducción y algunas notas, y que consideramos de capital importancia como más adelante tendremos ocasión de comprobar. El primero de ellos, es que es un especialista en filología con una basta preparación en teología y filosofía, requisito este último juzgado necesario por Asín para acometer la traducción de este tipo de obras. Además, se sirve de la traducción como instrumento para la investigación, por lo que no lo podemos considerar un traductor profesional. El segundo, su condición de sacerdote católico.

d) El lector de la versión

En estrecha relación con lo que anteriormente afirmábamos al hablar de la versión, los destinatarios de este trabajo son, en un primer escalafón, una minoría con alta preparación intelectual y formación en los ámbitos de la filosofía y la teología y familiarizados con su terminología, estudiosos e investigadores interesados en la historia de las religiones, la historia de los dogmas e historia de la teología (2). Por contra, este público no ha de poseer, en principio, conocimientos de lengua árabe ni de la civilización árabe-islámica. Muestra de ello son las transcripciones adaptadas a la fonética española de los términos técnicos árabes o de los nombres propios respetados en el texto de la versión. Sin embargo, sin querer olvidar su condición de filólogo, hace ciertas concesiones a un segundo destinatario, el especialista en lengua árabe, con la inclusión de algunas palabras o expresiones, ya en el texto, ya en nota, en su forma original respetando la grafía árabe.

e) El cliente

Creemos que no es necesario resaltar la importancia del cliente y sus deseos en la presentación del producto final. En este caso, el cliente-editor, la Real Academia de la Historia, no persigue amplios fines comerciales, sino que más bien se erige en mecenas de un arabismo universitario español volcado en la profundización y divulgación de nuestro pasado histórico.

La labor del traductor

a) Documentación

Las notas a pie de página son clara muestra de la utilización de la más diversa documentación en pro de la transparencia y la exactitud de la versión ofrecida (diccionarios especializados, enciclopedias, ...). Nos parece digno de mención el recurso constante a la *Vulgata* bíblica y su cotejo con la edición manejada para la traducción, a fin de reconstruir de manera correcta los nombres propios o los textos erróneos, ambiguos o incompletos del original en los diferentes pasajes dedicados al juicio sobre las religiones cristiana y judía.

b) Sus intervenciones

En el texto

De fácil reconocimiento para el lector por estar señaladas ortográficamente mediante corchetes. Atienden estas intervenciones a intereses varios como la indicación (propia de la edición y traducción de manuscritos) de la paginación del original árabe, la reestructuración o sustitución de sus capítulos y epígrafes, la presentación de un resumen del contenido de un capítulo en lugar de su traducción, la traducción de términos árabes presentados mediante transcripción (la mayoría de la veces) o respetados en su grafía árabe original (las menos), la indicación de referencias bibliográficas (citas coránicas o bíblicas), o las aclaraciones en pro de una mayor inteligibilidad del texto.

En el prólogo

No vamos a insistir en la capital trascendencia que para el resto de la obra tiene el prólogo, reconstrucción magistral del entorno cultural, histórico e intelectual que rodeó a Abenházam. Pero aún representa una importante baza del traductor para la reconstrucción del tono en que está redactado el *Físal*. La caracterización ideológica del autor, su educación, sus avatares políticos, su inclinación natural a la polémica, conceden al lector preciosa información de las connotaciones de lo que va a leer, del efecto que aquellas páginas habían de producir en sus lectores, en definitiva del tono con que está escrito el *Físal*.

En las notas

No vamos a tomar partido en la dialéctica que enfrenta a diferentes autores a propósito de la conveniencia o no de las notas del traductor. Nos limitaremos a analizar su muy abundante presencia (1524, exactamente) en la versión que nos ocupa. Quizás sí deba interrogarnos el hecho de que este ingente caudal de notas sea o no de obligada presencia para la inteligibilidad de la versión que se ofrece. Siguiendo el planteamiento de Peña (1993.a), "el auténtico sentido de la nota del traductor es restituir en la versión algo que le es accesible al lector del original pero no al de la versión". Esa restitución puede referirse a un fenómeno lingüístico presente en el texto o a una información que autor y lector del original que comparten pero que es desconocida al lector de la versión. La primera observación que podemos hacer sobre la versión del *Físal* es que el traductor, siguiendo el método de la

filología textológica, dedica gran parte de sus notas a la ampliación de datos encaminados a un estudio o profundización en los diferentes contenidos del *Físal*, con lo que una vez más volvemos a insistir en la preeminencia del estudio de los contenidos sobre la traducción en el conjunto total de la obra. Por tanto, muchas de las notas presentan junto a la restitución de datos la correspondiente documentación que, a modo de *auctoritas*, certifica la veracidad de esa restitución.

Para la clasificación de las notas en el *Físal* seguimos el esquema propuesto por Peña (1993.a), aunque con algunas leves modificaciones (3), que quedaría como sigue:

– Sobre la propia traducción

1. Omisiones voluntarias de fragmentos del texto original en la versión que no aclaran más lo ya expuesto o complicarían el sentido general. Generalmente, corresponden estos fragmentos a argumentos lingüísticos dados como prueba para la afirmación de una idea defendida (tomo II, p.122, nota 10), citas del *Corán* o del *Hadiz* para reforzar una idea expuesta (II,229,104), la cadena de transmisores de un *hadiz* (II,378, 321), o alguna plegaria intercalada en el texto original. Mención aparte merece la supresión de un texto por haber sido ofrecido en el estudio preliminar (III,146,257), con lo que se pone de manifiesto una vez más la importancia del prólogo.

2. En relación con las intervenciones directas del traductor en el texto, se hallan las notas que advierten de la supresión de la traducción del original y su sustitución por un resumen de los principales contenidos.

3. Aclaración de la propia traducción en pro de una mayor claridad (II, 268, 179), equivalente a una intervención directa en el texto entre corchetes.

4. Suplencias ajenas al texto original: nombres propios y pasajes bíblicos, principalmente.

5. Omisión de giros en árabe coloquial o versos, que el traductor puede leer y traducir pero que no comprende su sentido (III, 94-95, 161).

6. Señalar una nota que nos parece de gran interés para valorar la labor del traductor y la influencia de su formación en la presentación del producto final:

Una vez por todas queremos advertir que sólo para reflejar fielmente el texto conservamos en la traduc-

ción el léxico despectivo, irreverente e injurioso que Abenházam usa en sus críticas del cristianismo y del judaísmo. Nuestro papel de meros intérpretes nos excusa también de discutir sus objeciones, que por lo demás, puedan fácilmente deshacerse consultando cualquiera de las obras modernas de exégesis bíblica o teología dogmática (II, 152, 28).

Intenciones ambas que, páginas más adelante, no cumple el traductor, quien suprime, previa advertencia preliminar (III, 5), a partir del tomo III las frases despectivas del original dirigidas a cristianos y judíos. Además de ofrecer en varias ocasiones citas bibliográficas para desmentir afirmaciones del texto (II, 162, 40).

– Textológicas

1. Omisión o traducción dudosa de un fragmento por falta de comprensión del original atribuible a una posible errata. La nota suele incluir el texto árabe del original (II, 237, 125).

2. Omisión de un fragmento por falta de comprensión del original que presenta una errata evidente que el traductor no acierta a corregir (II, 242, 138).

3. Corrección o adición al texto original que presenta una clara falta de sentido o erratas evidentes y que el traductor resuelve mediante el cotejo del original con otras fuentes (en especial con la *Vulgata* en los pasajes dedicados a judíos y cristianos) o gracias a la crítica textual interna (II, 252, 161). Suele ofrecer la errata original en árabe y su corrección.

4. Advertencia de alguna reordenación del texto: apéndices, epígrafes (III, 152, 265 ó II, 239, 130).

5. Refutación al contenido de las notas de la edición manejada para la traducción (IV, 175, 195).

– Etnográficas

Si bien podemos considerar la obra en su conjunto como un cúmulo de información etnográfica, sobre todo en lo que atañe a creencias religiosas y prácticas de piedad, existen un pequeño número de indicaciones sobre otras costumbres de los andalusíes (IV, 237, 279).

– Histórico-enciclopédicas

Muy propias del método filológico.

1. Identificación de personajes (II, 223, 96), sectas (II, 183, 64), lugares (II, 236, 124) acompañada de referencia documental para su comprobación (repertorios biobibliográficos, enciclopedias, atlas...). O, en ocasiones, la propia imposibilidad de identificación de alguna de los anteriores (II, 106, 8).

2. Ampliación de los contenidos expuestos en el texto mediante una información más detallada y una bibliografía adecuada a cada supuesto (II, 212, 87).

– Metalingüísticas

1. Indicación de la aparición en el original de una palabra o fragmento en un idioma distinto del árabe (II, 233, 113-114) o de la transcripción árabe de una palabra de otro idioma (III, 10, 6).

2. Indicación del término árabe o de la expresión árabe traducida en el texto, a la que se añade una aclaración etimológica o de su sentido literal (III, 87, 141).

3. Traducción española de una palabra mantenida en árabe (representada mediante transcripción o mediante grafía árabe) en el texto de la versión (III, 113, 198).

– Semióticas

Poco frecuentes y generalmente relacionadas con expresiones del lenguaje familiar o del árabe coloquial. Sirva como ejemplo (III, 28, 38)

Suprimo una retahila de insultos que es además imposible de reflejar con exactitud porque Abenházam juega en ella con varias raíces árabes cuyo sonido se asemeja al del nombre Lucas. Dice así [texto árabe].

– Bibliográficas

También en estrecha relación con el método filológico y muy numerosas.

1. Pasajes de otros libros a los que alude el autor, sobre todo el *Corán* y la *Biblia* (11, 154, 32). Pero incluso corrección y cotejo de la cita del original con el pasaje aludido (II, 289, 202)

2. Cita de obras para la profundización y estudio de la historia de las religiones, la filosofía o la teología. Bibliografía, por tanto, ajena a cualquier intención del autor y cuyo responsable único es el traductor (II, 179, 58).

3. Citas bibliográficas del traductor para corregir una afirmación hecha por el autor, a pesar de su pretensión inicial antes formulada de no realizar crítica valorativa sobre el contenido del original (II, 231, 110).

– De referencia interna

Al prólogo (tomo I) como pieza angular del trabajo en su conjunto, o a páginas posteriores, en un intento de ofrecer una versión cohesionada y dotada de cierto rigor científico.

Si con este tipo finalizamos la clasificación de las notas en el *Físal*, debemos no obstante hacer una última aclaración: en un gran número de ocasiones estas notas no se encuadran en uno solo de estos tipos sino que precisamente se caracterizan por su composición mixta. Como ilustración sirva III, 63-64, 91, en la que se mezclan informaciones sobre la propia traducción, junto a otras de índole enciclopédica, bibliográfica, textológica o metalingüística.

c) Opciones del traductor: ante los dos enfoques de la traducción

Partimos de la aceptación de una dualidad de enfoques en el proceso de traducción (4): un enfoque formal dirigido a resaltar valores estilísticos y lingüísticos del original, y otro funcional que busca producir en el lector de la versión un efecto semejante al que el original producía en sus lectores. Sobre ambas actitudes reflexiona también nuestro traductor y adopta una postura determinada (II, 78):

[...] Nuestro criterio sobre la literalidad y fidelidad de las versiones [...]: la letra estará siempre subordinada a la idea; cuando el texto lo ha exigido por su concisión, no he vacilado en suplir ideas implícitas, convirtiendo la traducción literal en glosa. Suprimo, en cambio, [...] pasajes e incisos breves cuando los creo innecesarios y hasta nocivos para percibir con claridad la idea del conjunto.

En efecto, el predominio de un enfoque funcional de la traducción es patente en toda la versión. La claridad y la fidelidad a los conceptos son sus objetivos principales. La traducción formal queda reducida a algunos arabismos presentes en el texto o a la simple permanencia del

término original en árabe o en su transcripción y, sobre todo, es empleada en la traducción de los textos religiosos aludidos en el original (*Corán y Biblia*), convirtiendo a veces en nota la traducción funcional de los mismos (IV, 229, 261). El esfuerzo principal de Asín se dirige a la presentación de la obra de Abenházam como si de un tratado de dogmática, paralelo a los tratados de la dogmática católica, se tratase. Para ello no para de incluir en su traducción todo tipo de latinismos, expresiones de términos y conceptos de la filosofía y la teología, que transmitan ese efecto al lector de la versión (5). Digno de mención nos parece otro uso del latín con fines bien distintos. Asín recurre a la traducción al latín de ciertos pasajes que versan sobre pautas de moral sexual (masturbación V, 8, 79), contrarias a la moral católica que un sacerdote no puede aprobar y que vela de algún modo mediante este procedimiento. Por otro lado, un detrimento a la noción de efecto que acompaña a la traducción funcional es la ya citada supresión del tono grotesco original con que el autor se dirige a cristianos y judíos, sólo conservado en el tomo II.

La traducción como labor de reconstrucción: los entornos

Texto, prólogo y notas son los lugares escogidos por el traductor para la reconstrucción de los entornos necesarios para poner en contacto dos culturas, ubicadas en un mismo marco geográfico pero alejadas en el tiempo.

Si constatamos un exceso de celo en la reconstrucción de los entornos situacional, cultural e histórico-enciclopédico, no es menos cierto que el entorno lingüístico del original no ha merecido la misma preocupación. La referencia a la diglosia del árabe queda reducida, por un lado, a unas cuantas notas en las que se advierte de la imposibilidad de traducir el sentido correcto de alguna expresión por pertenecer ésta, con gran probabilidad, al árabe coloquial andalusí y por otro, a indicaciones etimológicas sobre algún término árabe concreto.

Los intentos de reconstrucción del entorno intertextual son constantes, si bien sólo se obtienen resultados fiables en el caso de las referencias a textos bíblicos contenidas en el original. En otras muchas ocasiones, la inclusión de citas en modo indirecto y sin explicitación alguna en las obras clásicas árabes obligan al traductor a reconocer su incapacidad de reconstruirlas, como en el caso (por

ejemplo) de algunos versos incluidos (II, 272, 181), o a realizar simples conjeturas.

Conclusiones

Ensayado el esquema propuesto para determinar la labor del traductor, para el caso concreto de Asín y su versión del *Físal*, podemos resaltar dos conclusiones fundamentales:

1. La formación y el interés del traductor tienen un papel determinante en la versión final. A su condición de teólogo, filósofo y filólogo árabe ya hemos hecho alusión. Son sus propias palabras las que nos revelan su interés: "abarcar desde arriba y en todo su conjunto el amplio y complejo proceso de la cultura medieval, estudiada en sus dos elementos genéticos e integrantes, el cristiano y el islámico, y como herederos ambos y continuadores de la cultura clásica" (II, 75). En otras palabras, presentar al islam como semilla y puente entre el pensamiento clásico y la escolástica trecentista. De ahí, la presentación externa del texto paralela a las obras de dogmática cristiana, en su reordenación y en el modelo de traducción adoptado. De ahí también, la labor de supresión, filtro o corrección de textos llevada a cabo por Asín. De ahí finalmente, el aparato crítico, propio del método filológico, constatable en la numerosas notas.

2. Su labor práctica lleva implícita cierta reflexión teórica sobre los límites de la traducción, aplicada a textos árabes medievales: los problemas derivados del estilo retórico árabe, plagado de reiteraciones y paralelismos, fórmulas religiosas; la importancia del entorno intertextual, la Tradición árabe islámica, y sus mecanismos de transmisión, y las dificultades de traducción de ambos; finalmente, los casos de diglosia en los textos medievales.

Notas

1. En fecha reciente ha visto la luz un trabajo de Valdivia Válor sobre la persona y obra de D. Miguel Asín que elogia con estas palabras el prólogo de la obra en cuestión (p. 33): "El tomo que Asín dedica a la

biografía de éste [...] es una de las más acabadas monografías que se hayan escrito en España en lo que va de siglo [...]. Al lado de la figura central del eximio polígrafo cordobés, se ve palpitante la vida real de la España Musulmana del siglo XI.

2. Ilustren estas palabras de Asín (*Físal* I, 6-7) nuestra afirmación de la necesidad de preparación específica del traductor y del lector: "la poesía, las bellas letras, la historia política, han absorbido casi por completo la atención de los especialistas, ya por el mayor interés general de estas materias, ya por la relativa facilidad de su divulgación entre el gran público, ya por exigir su estudio una menor preparación técnica en los traductores y en los lectores".
3. Añadimos un apartado para las notas directamente relacionadas con los problemas de la traducción de obras clásicas, a partir de manuscritos o de ediciones antiguas, bajo el epígrafe *textológicas*, que Peña no contempló lógicamente por tomar como modelo de análisis una novela contemporánea. Y hemos reagrupado bajo un mismo epígrafe las notas *históricas* y *enciclopédicas*.
4. Cfr. Peña 1993.b
5. La constante inclusión de los términos árabes para indicar conceptos de la filosofía y de la teología y su correspondientes traducciones al español o al latín, pueden constituir una interesante base inicial para la formación de un diccionario bilingüe o trilingüe en estas materias.

Bibliografía

- Asín Palacios, Miguel (1927-32), *Físal: Abenházam de Córdoba y su Historia crítica de las ideas religiosas*. Madrid: Reimpr. Turner (1984). 5 tomos.
- García Gómez, Emilio (1944), "Don Miguel Asín (1871-1944). Esquema de una biografía". *Al-Andalus* IX, 2, pp. 267-291.
- Peña, Salvador (1993.a), "*Escucha Rid.a* : la reconstrucción de los entornos y el papel del traductor". *Homenaje al Prof. Fôrneas*. Universidad de Granada (en prensa).
- Peña, Salvador (1993.b), "*La madre de las batallas*: un planteamiento pragmático de la ética del traductor". Comunicación presentada en el *I Encuentro Interdisciplinar Teoría y Práctica de la Traducción*. Universidad de Cádiz, 29 Marzo-1 Abril.
- Valdivia Válor, José (1992), *Don Miguel Asín Palacios. Mística cristiana y mística musulmana*. Hiperión.

Un texto espiritual del siglo XVI

*María Bayarri Roselló
Mercedes Cardona Pla
Univ. de Valencia*

Un título tan general necesita una explicación. El texto espiritual al que nos referimos es una traducción al italiano del *Segundo Abecedario Espiritual* de Francisco de Osuna, realizada por el padre dominico Timoteo Bottonio a finales del siglo XVI.

Quisiéramos advertir que si bien en este caso nos limitaremos a estudiar única y exclusivamente la traducción del *Segundo Abecedario*, ésta forma parte de un proyecto de investigación mucho más amplio y no es un hecho aislado. No debemos olvidar que existía una importante corriente de intercambio espiritual entre España e Italia durante el siglo XVI. Así se tradujeron autores como Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Fray Luis de Granada y el mismo Osuna. Papel importante en esta corriente de intercambio tuvo nuestro autor el Padre Timoteo Bottonio (1531-1591), escritor, poeta y traductor, actividad a la que se dedicó en los últimos años de su vida especialmente.

Bottonio ingresó en 1552 en la Orden de los dominicos donde ocuparía diversos cargos importantes. En 1571, realizó su único viaje a España, con ocasión de los esponsales del Duque de Saboya (de quien era confesor) con la hija de Felipe II, Catalina de Austria. Gracias a su epistolario sabemos que visitó Barcelona, Valencia y Madrid durante los meses de agosto, septiembre y octubre del citado año. En Valencia, conocería al Prior de los Dominicos, Vicente Justiniano Antist, con el cual entabló una estrecha amistad, quien le entregó una biografía de San Luis Bertrán para que la tradujera al italiano. Es muy

probable, según estudios recientes, que a cambio, Vicente Justiniano Antist tradujera al español una biografía, hoy perdida, de Savonarola, hecho que ampliaría enormemente el contacto espiritual entre Italia y España durante el siglo XVI, fenómeno en parte ya estudiado por Marcel Bataillon pero desconocido aún en su totalidad. A partir de aquel momento mantuvieron un contacto permanente, y es muy posible que de éste surgieran las diversas traducciones de obras espirituales españolas que Bottonio realizó. Una de ellas fue la *Primera parte de la historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores* de Hernando del Castillo (Venecia 1589 y 1596; Palermo 1626). El conocimiento de este texto (gracias a una carta de Fr. Marco da Verona) (1) dió pie a la redacción de los *Annali* de Fra Timoteo Bottonio. También tradujo: las *Cartas espirituales* de Juan de Avila (Florencia 1590 y 1593; Roma 1593); las *Advertencias cristianas* de Francisco de Osuna; la *Verdadera relación de la vida y muerte del P. Fr. Luis Bertrán* de Vicente Justiniano Antist en 1583; la *Vida, muerte y milagros de Nicolás Factor*, y finalmente el texto que nos ocupa, *Segundo Abecedario Espiritual* de Francisco de Osuna (2). Esta traducción de 1590 permanece manuscrita e inédita en la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, con la sign. 1061.

El *Segundo Abecedario Espiritual*, que trata de la oración, es el segundo libro de los seis abecedarios escritos por Osuna. Este místico español en un principio compuso una serie de dísticos ordenados alfabéticamente que al pasar de mano en mano fueron malinterpretados. Ante tal situación se vio obligado a glosarlos (3), y así surgieron los Abecedarios. A partir de 1555 no conocemos más ediciones de dichos Abecedarios, a excepción del Tercero que posiblemente gozó de mayor fortuna por haber sido un manual de espiritualidad de Santa Teresa.

El Abecedario trata de una materia determinada: la pasión de Cristo, la pobreza, la oración, etc. Está compuesto por un conjunto de veintidós tratados dedicados a cada una de las letras del alfabeto, o de veintitrés, si además hay uno dedicado a la tilde. Cada tratado comenta un dístico que enuncia un aspecto de la materia propuesta. Sigue un orden alfabético, basándose en la primera palabra del dístico. Dicho sistema de ordenación fue popularizado por Osuna en España, si bien era bastante habitual en muchos libros de exégesis bíblica y sumas morales de los siglos XV y XVI.

Centrándonos en el tema objeto de nuestra investigación, realizaremos el análisis comparativo de los cuatro primeros capítulos (4). El

objetivo de este estudio es poner de manifiesto en qué medida Timoteo Bottonio fue traductor o intérprete del texto español.

El manuscrito carece de la tabla de capítulos, así como del prólogo dedicado a María de Toledo, donde Osuna explica la estructuración y finalidad de su abecedario. No sabemos si fueron traducidos o no puesto que Bottonio no hizo la edición de la obra. E incluso cabría la posibilidad de encontrarlos en un futuro. En cualquier caso, merece destacarse que la supresión del prólogo en la versión italiana, dificulta la comprensión de la estructura general de la obra.

En la traducción al italiano, inmediatamente después del encabezamiento, y antes del primer dístico, aparecen dos versos:

Amor santo e fervente i dolci rai
suoi mandì in tutto quel che pensi e fai.

No sería extraño que el autor fuese el mismo Bottonio, teniendo en cuenta que además de traductor era poeta.

En primer lugar analizaremos los cambios léxicos más frecuentes que inciden particularmente sobre el estilo del texto italiano:

– *Sustitución generalizada del artículo determinado por el demostrativo*

La utilización sistemática de los deícticos supone un mayor acercamiento del texto al lector: el amor (fol. 7r) / *questo* amore (fol. 2r); la vida (fol. 9v) / *questa* vita (fol. 6r); los bienaventurados (fol. 10r) / *quelle* beate anime (fol. 6v).

– *Aparición más frecuente de posesivos*

De las otras potencias (fol. 8v) / *l'altre nostre* potenze (fol. 4v); entre todas las potencias (fol. 6r) (fol. 9v) / in ciascuna *tua* potenza (fol. 1r); (fol. 6r).

Algunos introducen un cambio de matiz: que todas las había hecho por amor (fol. 6v) / *che tutte l'avea fatte per nostro* amore (fol. 1v). En otros casos suponen una mayor implicación en el texto, una apelación más directa al lector. Por ejemplo el cambio de la 2ª persona del plural por la 1ª del plural: la caridad de Dios es derramada en vuestros corazones por el espíritu que es dado a vosotros (fol. 6v) / *la charità è diffusa nei vostri cuori per quel spirito che ci è dato.*(fol. 2r); Guardad

que améis vuestro señor Dios (fol. 6v) / Dicendo di amare il nostro signore Dio (fol. 2r).

– *Sustitución de sintagmas por pronombres (Demostrativos, posesivos y personales)*

Implican una mayor fluidez textual, y concreción del texto, evitando redundancias innecesarias: Que se ponga el mismo suave yugo del amor a todo lo que es sujeto ala voluntad (fol. 5v) / che si imponga l'istesso giogo soave di amore a tutto questo che a lei soggiace (fol. 8r); que a todo su amor responda todo el nuestro (fol. 6r) / che a tutto il suo amore risponda tutto il nostro (fol. 1v); para nos demostrar que todas las cosas había hecho por amor (fol. 6v) / per dimostrarne che tutte l'havea fate per nostro amore (fol. 1v).

– *Aparición de un sujeto explícito en contextos donde puede crearse confusión*

Si me crió debole vasallaje (fol. 6r) / se Dio m'ha creato devo esserli vassallo (fol. 1r); que se lo pague (...) y que lo ame (fol. 6r) / ch'io lo paghi (...) ch'io l'ami (fol. 1r).

– *Mayor expresividad del texto italiano frente al castellano, representado por*

* Mayor uso de conectores que comporta una mejor explicitación de las relaciones lógicas entre oraciones, y numerosas correlaciones inexistentes en el texto español: *dunque, però, cioè, onde, perche, poi che, acciò che, anzi, pur, ma, infatti* son los más usuales.

* Utilización frecuente de adverbios. Especificaciones modales, temporales, de lugar y cuantitativas que no aparecen en el texto de Osuna.

Modo: Adverbios en mente: *altrimente, chiaramente, maturamente, distintamente, finalmente, facilmente, mirabilmente, parimente, immediatamente, giustamente.*

Otros adverbios: *ben, a pena, anco, a punto, pian piano, a bella posta.*

Temporales: *mo', ahora, hora, ancora, già, giamai, poi, prima.*

Lugar: *quagiù, la sù, qui.*

Cuantitativos: *quasi, alquanto, assai, più.*

- * Profusión de adjetivos calificativos e indefinidos que aportan al texto una mayor expresividad y concreción. Así, cuando Osuna utiliza un sustantivo sin ninguna especificación, Bottonio opta por añadir un adjetivo calificativo o bien un indefinido.

Calificativos: divino amor (fol. 1v); santo apostolo (fol. 2r); antico comandamento (fol. 2v); rosa odorifera (fol. 2v); santo amore (fol. 2v); interno affeto (fol. 4r); amor particolare (fol. 4r); dolce Dio (fol. 7v); santi desiderer (fol. 8r).

Indefinidos: sin error (fol. 8v) / senza *alcuno* errore (fol. 4v); sin limitación (fol. 9r) / senza alcuna limitatione (fol. 4v); son lámparas de fuego y llamas (fol. 7v) / non sono *altro* che fuoco (fol. 3r).

- * Acumulación de elementos por coordinación. Este fenómeno consiste en añadir un elemento de la misma categoría y con un significado similar al existente en el texto original:

Verbos: nasconde, *et copra* (fol. 3r); accendere *et infiammare* (fol. 4r); soprafa, *et vince* (fol. 6v); giocando, *et trastulandosi* (fol. 3r).

Sustantivos: maestà, *et gloria* (fol. 6v); la diligenza, *et sobleria* (fol. 8r); ai vitii, *et peccati* (fol. 8r); soavità, *et dolcezza* (fol. 3r).

Adjetivos: aspro, *et indomito* (fol. 4r); inutili, *et vane* (fol. 8r); tale *et tanta*, la loro malignità (fol. 8v); pessima, *et lontanissima* da ogni ragione (fol. 7r).

- * Cambios léxico-semánticos. Representan opciones léxicas que pueden matizar el significado aportando más intensidad, sutileza, etc.

Sustitución sistemática de *letra* (referente a cada uno de los apartados del Abecedario Espiritual) por *tema* o *materia*. Otras sustituciones también comunes: *Cielo* > *Paradiso*; *vida* > *negotio*; *gloria* > *vita futura*.

Cada vez que el sustantivo *cosa* aparece modificado por un adjetivo que implica valor lo traduce por *gioia*.

El verbo *exercitar* y sus derivados son sustituidos normalmente por otros que pertenecen al mismo campo semántico, por ejemplo *ubidir*.

- Cambios verbales

Los cambios de formas verbales son aquí especialmente significativos. A menudo encontramos variaciones de las personas verbales. La más habitual es la sustitución de la forma impersonal por la segunda persona del singular. Sirvan como ejemplos: amor se deve mezclar entre todas las potencias (fol. 6r, 9v) / amor devi mescolare in ciascuna tua potenza (fol. 1r, 6r); más antes si pasa por ella alguna buena inspiración (...) (fol. 11v) / anzi che, quando tal volta metti in lei qualche buona ispiratione (...) (fol. 8v). Aunque a veces Bottonio expresa con la forma impersonal la primera persona: entenderla ya yo passive o active (...) (fol. 2r) / si deve intendere o passivamente o attivamente (...) (fol. 7r); allí en la letra no dije (...) (fol. 2v) / non dice però il nostro tema (...) (fol. 7r).

En cuanto al tiempo verbal puede constatarse que el futuro sustituye frecuentemente al presente, acentuando el sentido hipotético: amamos (fol. 6r) / amaremo (fol. 1r); hacemos (fol. 6r) / faremo (fol. 1r); parecamos (fol. 7v) / compariremo (fol. 2v); cesan (fol. 10v) / cesserano (fol. 6v).

También encontramos diferencias de modo: subjuntivo / indicativo: hace (fol. 3r) / faccia (fol. 7v); hace (fol. 6v) / abbia fatto (fol. 1v); contentó (fol. 6v) / contentasse (fol. 1v). E indicativo / imperativo: esperé y escuché (fol. 11v) / atendi me pure et ascolta (fol. 8v).

La voz pasiva aparece con mayor frecuencia ya que en italiano es bastante más usual que en castellano: no sé a que compare yo el amor (fol. 8r) / io non saprei a che cosa l'amor sia simile (fol. 2v); mezclémoslo (fol. 7r) / sia da noi mescolato (fol. 2 v).

Es muy generalizada la utilización del gerundio en vez de oraciones subordinadas: con ninguna cosa le haré pago sino con el mismo amor (fol. 6r) / non posso ricompensarlo se non amando (fol. 1r); y como el amor sea obra que pertenece a la voluntad (fol. 9r) / ora essendo l'amore un atto di volontà (fol. 5r).

En la mayoría de los casos tiene una función sintetizadora, pero en otros introduce diferencias de matiz:

* *Consecutivo*: a todas estas cosas se extiende (...) (fol. 5v) / estendendosi dunque a tutte queste cose (fol. 9v).

* *Temporal*: Puesto primero mandamiento (...) (fol. 5v) / essendosi ora imposto il primo comandamento (...) (fol. 9r).

En algunas ocasiones el traductor sustituye los verbos simples por perífrasis que aportan matices aspectuales diversos:

- * *Obligación*: que ame (fol. 2v) / si deve amare (fol. 7v); le dé yo a él (fol. 6r) / ch'io deva darli (fol. 1r); farà sepolitura (fol. 11v) / habbi a seppelirsi (fol. 9r).
- * *Duración*: investigar (fol. 8r) / andar investigando (fol. 3v); mezcló (fol 7v) / andar mescolando (fol. 1v); se acordase (fol. 10v) / venisse a ricordarsi (fol. 7r).

Aparecen más asiduamente algunos verbos modales como poder y querer: ponen (fol. 6v) / possono impor (fol. 1v); te dirá (fol. 10v) / potrà dirti (fol. 7r); añadió (fol. 10r) / volse aggiungere (fol. 6v); nos llevó en sus manos escriptos (fol. 10v) / volse che fussimo descritti (fol. 7r), que introducen aspectos de posibilidad y voluntad.

Sin embargo, es obvio que todo traductor es también intérprete. Y lo era aún más en el siglo XVI. No nos ha de extrañar que Timoteo Bottonio realizara intervenciones personales, ya fuera para clarificar el texto o por otros motivos, si bien en algunos casos dichas intervenciones llegan a modificar el sentido original de la obra.

En ocasiones, Bottonio recurre a la amplificación de conceptos para facilitar la comprensión. Así, por ejemplo, en el capítulo segundo, leemos: "Puedes decir que esto bien se habla et mal se obra: o se acaba de entender como en todas las cosas que hombre haze puede mezclar amor: que amor bastará para ser condimento de tantas et tan diversas obras como el hombre hace" (fol. 7v) que en la versión italiana se convertirá en: "Ma qui mi potresti dire che questo sia ben facile a' dirlo ma non già così a farlo anzi che difficilmente anco si intende come alcuno in tutto quello che fa possa andar mescolando l'amore. perche quale amore sería mai bastante per condimento per tante, et così diverse opere, che di mano in mano, fa l'huomo." (fol. 3r)

Más adelante encontramos: "(...) ninguna cosa avemos de obrar ni tener en el templo de nuestra anima, ni en el portal del templo, que es el cuerpo, que con el oro del amor no le demos algún agradable color a los ojos de Dios" (fol. 7v) que Bottonio traduce por: "così ni una cosa dovremmo noi o fare, o tenere dentro al Tempio de la nostra anima, ne anco ne l'atrio di essa, ch'è il nostro corpo, che non risplenda di questo oro del santo amore, acciò che così possa piacere agli occhi del signor Dio." (fol. 2v)

Por el contrario, en otras ocasiones sintetiza los conceptos de Osuna para evitar redundancias y clarificar el sentido: "en todas nuestras obras interiores y exteriores, espirituales et corporales" (fol.

6r) queda condensada en un simple: "in tutto quello che facciamo o pensiamo" (fol. 1v). Sirva también como ejemplo la siguiente frase: "que si bien se mira, ver se ha que Dios no pudo fazer más por los hombres de lo que ha hecho" (fol. 10v), traducido por: "poi che se ben si considera, si vedrà chiaro, che fece" (fol. 7r).

El traductor ignora bastante sistemáticamente las referencias que hace Francisco de Osuna a la parte práctica. Ya en el título de la obra sustituye la palabra "exercicios", fundamental en el *Segundo Abecedario*, por "materie utilissime et di molta edificazione". Otros casos de este tipo son: "(...) donde para mejor guardar este mandamiento aprovecha esta letra primera", (fol. 6r) frase que Bottonio sustituye por un simple "etcaetera" (fol. 1r); o bien modifica en alguna medida el sentido cuando traduce: "empero los que quisieren seguir esta letra (...)" (fol. 7v) / "ma secondo questo testo (...)" (fol. 3r) y también "debes pensar como lo podrás exercitar" (fol. 8v) / "dovresti sempre pensare come possi in questo ubidirlo" (fol. 4v), donde elimina la referencia a poner en práctica las enseñanzas del libro. Incluso llegará a eliminar por completo algún fragmento, por ejemplo: "Y aquesta palabra se deve no se ha de entender que trae obligación sino perfición (...) porque es muy convenible al propósito" (fol. 7r)

Hemos apreciado que se produce una antropomorfización de imágenes de la naturaleza, de aquellas imágenes que tienen un sabor especialmente franciscano. Así, cuando Osuna dice: "no se contenta de ser para si solo sino a las yerbezuelas et avezillas aún querría si pudiese inflamar" (fol. 7v) Bottonio lo transformará en: "non si contenta di essere per se solo, ma se potesse vorrebbe infiammar tutte l'altre anime" (fol. 3r) que resulta menos expresiva. De igual manera humaniza la imagen del pequeño gusanillo, imagen que posteriormente retomaría Santa Teresa. En Osuna encontramos: "(...) et quasi luchar el gigante con el muy enano gusanillo" (fol. 6v) que en la versión italiana se convierte en: "(...) che se un grande et smisurato gigante si mettesse a lottar con un picciol nano" (fol. 1v).

En algunos casos, el traductor se permite introducir apreciaciones de índole subjetiva que demuestran hasta que punto se sentía cercano al texto. Sirva como muestra: "et cosa es de todo en todo mala que en alguna cosa te ofendan tus amados." (fol. 10v) frente a: "si come è cosa pessima, et lontanissima da ogni ragione, che quelli, che da te sono amati ti offendano." (fol. 7r) Otro ejemplo podría ser: "(...) dejando el libro en su casa: este tal no puede salir de la lición sino qual entró en ella" (fol. 8v) traducido como: "(...) lasciano il libro a

casa. e così non sanno mai nulla", (fol. 4v) el dominico emite un juicio de valor donde Osuna hacía una simple enunciación; o bien "mi par bene por qui per maggior chiarezza (...)" (fol. 2v) aclaración que no aparece en el texto castellano.

Todo lo que hemos venido exponiendo, nos permite afirmar que la versión italiana tiene una gran calidad. Es más, nos gustaría recalcar que en muchas ocasiones, la libertad interpretativa, mejora la comprensión del texto y le confiere una mayor fluidez. El estilo de la traducción está mucho más elaborado desde el punto de vista literario, lo cual aporta agilidad y concisión al texto, facilitando la lectura.

No sabemos si las traducciones que Timoteo Bottonio hizo fueron una iniciativa propia o un encargo de la Orden de los dominicos para paliar de alguna manera los problemas que éste tuvo con la Inquisición. Sin embargo, debió estar lo suficientemente identificado y cercano a la obra de Osuna como para no limitarse única y exclusivamente a llevar a cabo una traducción literal, es más, se sintió lo bastante implicado como para añadir valoraciones más personales.

No quisieramos terminar sin reivindicar una investigación más exhaustiva de toda esta corriente de intercambio espiritual entre España e Italia durante el siglo XVI. No se trata de obras aisladas sino de un fenómeno con un sentido global, que actualmente se nos escapa por la falta de estudios sobre la materia.

Notas

1. Carta escrita a Timoteo Bottonio desde Paris en 1567:
"I frati minori in Ispagna hanno fatto un'istoria dell'ordine loro grandissima in molti volumi, et l'autore èito per tutte le provincie loro de'christiani cercando materie. Siano benedetti, sono più diligenti di noi. Un nostro frate in Ispagna ha fatto di nuovo non so che in tal proposito, io procuro di aver l'opera sua. Vorrei pure che ancor noi ci risvegliassimo una volta". *Lettere di Monsignore Vincenzo Herculani* (Perugia, Biblioteca Comunale Augusta) sign. Ms G. 68. Siglo XVI.
2. Julia Benavent (1987), *Las biografías de Savonarola por Timoteo Bottonio. Introducción y edición crítica*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, Facultad de Filología.

3. "E como la brevedad de estos Abecedarios diese ocasión a algunos de los glosar, e viese yo sobre ellos declaraciones no según mi corazón, y otros me importunase que los declarase conforme al intento primero que tuve, soy costreñido a me extender mas de los que pensaba y mostrar la preñez de estas espigas". Prólogo del *Primer Abecedario Espiritual*.
4. Para los ejemplos que señalamos del *Segundo Abecedario Espiritual* de Francisco de Osuna hemos cotejado las ediciones de Burgos 1539, 1545 y 1555.

Los Proverbios morales del Marqués de Santillana y su traducción inglesa

José Luis Chamosa González
Mario Díaz Martínez
Univ. de León

De la amplia producción literaria de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, poco, por no decir casi nada, se ha traducido al inglés (1). No falta, eso es verdad, en cualquier antología de poesía española alguna representación de su lírica menor, pero poco más. En 1940, J. B. Trend editó en Londres un pequeño volumen bajo el título de *Prose and verse by the Marquis of Santillana* (2). Robert S. Rudder, en su *The Literature of Spain in English Translation. A Bibliography* (3), cita una traducción de una carta del Marqués de Santillana a su hijo, don Pero González de Mendoza, a la sazón estudiante en Salamanca, y cómo no, varias versiones de su archiconocida serranilla VI (aquella que comienza así: "Moça tan fermosa/ non ví en la frontera/ como una vaquera/ de la Finojosa") ... y nada más.

Breve, escueto, muy pobre el conocimiento que el público lector en lengua inglesa puede tener de este modo de quien es una de las cumbres del primer Renacimiento español, introductor e impulsor decidido de la forma clásica del soneto en nuestro idioma.

Pero no es el de Santillana un caso aislado o único. Sabemos que la lírica española no ha tenido la consideración que merece si se mide el interés de la audiencia por las traducciones existentes en inglés. No en vano J. M. Cohen, el más distinguido antólogo de poesía castellana y autor de traducciones de la misma en el Reino Unido, pudo decir en la introducción a su *The Penguin Book of Spanish Verse*: "No body of lyrical poetry is so seriously underestimated by British readers as the

Spanish" (4). Hay que recordar que en todo el siglo XVI, por ejemplo, la poesía española que llega a las Islas Británicas y es traducida es aquella que aparece recogida, sobre todo, en las novelas pastoriles y de caballerías. Brillan por su ausencia las traducciones de los grandes poetas contemporáneos en unos años en que el castellano es, después del francés y el italiano, la lengua origen del mayor número de versiones hechas en esa época dorada de la traducción (5).

Que no existan traducciones de la obra de Santillana tampoco es para asombrarse si nos paramos a pensar que el público lector en lengua española, no ya el gran público, sino incluso el académico, no sería, nos tememos, capaz de evocar como lectura de primera mano más que algunas serranillas del Marqués. Quizás, unos pocos alguna otra cosa que no sea el vago recuerdo lleno de connotaciones escolares de la vaquera de la Finojosa antes aludida.

Bien lejos, pues, nos encontramos de la intención de Santillana para quien estas composiciones líricas no constituían más que un entretenimiento menor. Como oportunamente se encarga de recordarnos Manuel Durán, editor de las poesías completas de nuestro autor en la editorial Castalia, lo importante de su producción está en otra parte: en la *Comedieta de Ponça*, en los *Sonetos*, en los poemas políticos, religiosos y morales (6). Aquí obtuvo Santillana la consideración que merecía de sus coetáneos. Como muestra valga un sólo ejemplo: la obra que más difusión alcanzó en la época fue los *Proverbios*, también conocida como *Centiloquio*. Pese a lo altisonante de este segundo término, el conjunto de consejos morales en verso que contiene conoció nada menos que 29 ediciones hasta fines del siglo XVI. Pocas obras del momento pueden competir en popularidad con esta colección de poemas breves, 101 coplas de pie quebrado, que Santillana escribió a instancias del rey Juan II de Castilla, para instrucción de su hijo, el futuro Enrique IV.

Santillana se enfrenta durante prácticamente toda su vida de adulto a la gran figura que domina la primera mitad del XV, don Alvaro de Luna, favorito del monarca de Castilla. Se trata ésta de una lucha que conoció altibajos y todo tipo de avatares en años de gran turbulencia. Sólo la privilegiada posición social del Marqués y sus enormes recursos humanos y materiales le permitieron hacer frente a un poder bajo el peso del cual muchos otros, incluso casi tan encumbrados como él mismo, cayeron. En esas especiales circunstancias López de Mendoza puso por escrito lo básico de su pensamiento religioso y filosófico en sus poemas morales, políticos y religiosos. De ellos son

buena, y concentrada, muestra los *Proverbios*. A la finalidad didáctica de los mismos subyace un cuerpo de pensamiento que es, en palabras del ya citado Durán, "la doctrina estoica, la busca de la ecuanimidad y la serenidad frente a una Providencia adversa" (7). Se trata de la representación más notable en un creador del momento del estoicismo como norma de acción. Apostilla Durán, en este sentido, que el de Santillana es el estoicismo *nuevo* de Séneca, Epicteto Y Marco Aurelio "visto (..) dentro de un marco cristiano, visto como un gran puente entre la antigüedad y el cristianismo, opuesto dialécticamente a una diosa Fortuna que importaba separar, por ser ciega, injusta y cruel, de la Providencia cristiana" (8). Es necesario recordar que los *Proverbios* son una muestra más de una tradición medieval viva en estos años de transición al Renacimiento: la que representa el poeta que forja sus versos a partir de la materia prima que le ofrece la doctrina moral a la que acabo de aludir (con bases en la antigüedad grecolatina y en el Antiguo y Nuevo Testamentos). En esta línea ha de entenderse la poesía de Santillana, como ejemplo de humanismo "not of the Renaissance as popularly conceived, but of an immense and varied learning tempered with a vital concern for mankind, that we encounter during the fourteenth and fifteenth centuries, the so called waning of the Middle Ages" (9).

Dicho lo dicho conviene ya volver al centro de nuestro interés, a la cuestión de la traducción de la obra de Santillana. Hemos puesto de manifiesto lo exiguo de la representación del Marqués en lengua inglesa. La única traducción que se publica, por lo menos la única de la que tenemos noticia, recogiendo en su integridad y por sí misma (no como parte de una antología) una producción del autor de las serranillas es la que con el título *The Prouerbes of the noble and woorthy souldier/ Sir Iames Lopez de Mendoza/ Marques of Santillana, with the/ Paraphrase of D. Peter Diaz de Toledo* es editada en 1579 en Londres por Richard Watkins, elaborada por Barnabe Googe (10).

El trabajo está dedicado a Sir William Cecil, Lord Burghley, a la sazón *Lord High Treasurer of England*. Como señala el propio traductor en la epístola dedicatoria, el objetivo de su actuación viene determinado por el carácter moral y didáctico de los *Proverbios* y la utilidad que la lectura de un texto de esta naturaleza puede tener en la formación espiritual de los lectores: "And although the chiefe interest of his writing was for the institution and behaviour of a Prince, yet are his rules and instructions so generall, as they may verie well serue for

guides in good demeanour, to euerie man of what degre soeuer he be" (11).

La dedicatoria a Cecil no es más que un nuevo eslabón en la cadena que une a Googe y su familia con este destacado personaje isabelino. Puede que incluso existiera algún vínculo familiar entre ambos. Lo cierto es que la relación es tan estrecha que Lord Burghley llega a mediar para que las nupcias de nuestro traductor se lleguen a celebrar. Fue, sin duda, bajo sus auspicios que Googe sirve en Irlanda en misión oficial en dos ocasiones (1547 y 1582-85) y es, también, con su protección que se desplaza a nuestro país a comienzos de la década de los años sesenta (1561-62), probablemente, como parte integrante del séquito de Sir Thomas Chaloner, en esos momentos embajador ante la corte de Felipe II (qué hizo en España durante su estancia es algo que puede que nunca lleguemos a saber) (12).

No es la traducción de los *Proverbios* de Santillana la primera que había llevado a término. Poco después de ingresar en el *Staple Inn* para seguir estudios de leyes (había pasado, con anterioridad, unos años en la Universidad de Cambridge, pero no llegó a licenciarse) publica su primer trabajo, *The Zodiack of Life*, versión inglesa de la obra de Marcelo Palingenio, *Zodiacus Vitae*, que llegó a ser muy popular como libro de texto en las escuelas (13). Casi diez años después, otra traducción del latín, la del tratado de Conrado Heresbach *Rei Rusticae Libri Quattuor* (*The Husbandry*, en inglés) se hizo bastante popular (14), conociendo ocho ediciones en cincuenta años. La curiosidad intelectual de la que Googe hace gala y la abierta intención didáctica y moralizante de las traducciones que redacta están a la vista por los títulos que se han citado. En una línea mucho más militante, que habla a las claras de la posición ideológica que sustenta (15), está otra de sus obras, la versión de un opúsculo que pretende denunciar las prácticas corruptas de la iglesia de Roma bajo el expresivo encabezamiento de *Regnum Papisticum*, (*The Popish Kingdome*, 1570) (16).

En las líneas que anteceden hemos pasado rápida revista a su producción condicionada. Pero todavía queda un título, el único que supone la actividad creadora personal de Googe, y gracias al cual nuestro personaje ocupa un lugar en la historia de las letras inglesas, nos referimos al tomito *Eglogs, Epytaphes and Sonettes*, que se publica a la vuelta del autor de España, en marzo de 1563, aparentemente a instancias de unos amigos que le ponen ante los hechos consumados de unos textos ya entregados a la imprenta (17).

Merece la pena considerar con un poco más de atención este volumen porque constituye, junto con la traducción que hace de Santillana, la prueba de la influencia que el viaje del autor a España tuvo en su actividad intelectual. Baste decir que, además de poemas directamente inspirados en su viaje al continente, como los que tiene por título "Goyng towardes Spayne" y "Commynge home warde out of Spayne", tres de las ocho églogas que aparecen en el volumen están influenciadas en mayor o menor medida por textos españoles de la época. Nos referimos a las que hacen los números seis y, especialmente, cinco y siete. Estas últimas recogen episodios de la *Diana* de Montemayor con tal fidelidad que, en ocasiones, puede hablarse de una traducción de determinados pasajes, más que de una influencia inspiradora (18).

Lo que nos interesa subrayar, sobre todo, es que la relación de Googe con la literatura española del momento no es el resultado de un encuentro circunstancial que le lleva a traducir una obra que le cae entre las manos. Existía un conocimiento directo que hay que retrotraer a su viaje a España y a su estancia en nuestro país diez años antes a la fecha de su traducción de Santillana.

No volvió Googe a escribir composiciones originales después de su primera obra de juventud. Conviene señalar que si bien la citada *Zodiack of Life* se publicó en 1560, algunos de los poemas que se incluyen en las *Eglogs...* son, por lo menos, contemporáneos. Esto nos hace situarnos en la primera juventud de un autor que entonces tenía escasamente veinte años. El proceso de maduración de su personalidad y, quizás, de afianzamiento ideológico con un destacado componente utilitarista tienen mucho que decir en su trayectoria literaria. No en vano son *The Prouerbes* fruto de un empeño que se declara movido, en palabras del propio Googe en la epístola dedicatoria, por la intención que el original tiene: "which is chiefly to traine his readers to honestie and vertuous life." Por otra parte, será ésta la última ocasión en que Googe tome la pluma, por lo menos para dar a la imprenta obra alguna. Cierra, pues, a los cuarenta años una producción literaria que había ocupado veinte, con un relativo éxito.

La versión inglesa de los *Proverbios* de Santillana es una obra cuidada que incluye, a modo de introducción biográfica, la descripción que del Marqués hizo en el *Libro de los claros varones de Castilla* Hernando del Pulgar y transmite, asimismo, con esmero las glosas que escribiera Pedro Díaz de Toledo, capellán de los López de Mendoza, a la colección de proverbios (19). Según señala William

Sheidley, en el volumen que dedica a estudiar la figura de nuestro traductor, parece fuera de toda duda que Googe maneja una edición de los *Proverbios* impresa en Amberes en 1552 con características que la distinguen de ediciones anteriores: desaparecen los que hacen los números 7 y 93 y nos quedan 99 composiciones, en lugar de 101, aunque incorrectamente se numeren como si fueran 100, quizás para mantener el valor mágico del número más que por un error inadvertido. No ha de verse, pues, voluntad del traductor en esta omisión ya que es la edición tomada como texto de partida la que presenta esas deficiencias (20).

Esta edición de 1552 incluye, además del retrato biográfico apuntado, una extensa primera parte dedicada a recoger los *Proverbios* y *sentencias de Lucio Anneo Séneca*, que Googe no vierte al inglés.

La traducción de Googe es muy rigurosa por lo que se refiere a las extensas glosas del propio Santillana y a las aún más largas de Pedro Díaz de Toledo (hay que tener en cuenta que éstas últimas suponen un volumen textual superior al de los poemas originales y comentarios del autor). El grado de fidelidad al texto original es tal que se da una curiosa circunstancia que tiene verdadero valor anecdótico: J. B. Trend, autor de la antología de la obra de Santillana en traducción a la que aludimos al comienzo de estas páginas, no advirtiendo que la introducción biográfica de la edición de Googe es, a su vez, un texto traducido y no un original del autor isabelino, llega a decir que "the Elizabethan English curiously suggests the Spanish of Santillana's own day." (21)

Tema muy distinto, como no podía ser de otra manera, es el de la traducción de los poemas en sí, mucho más problemática en su ejecución y, por ende, mucho más abierta a discusión. Comentábamos líneas arriba que la estructura métrica del original respondía al modelo de la copla de pie quebrado (2 cuartetas de rima *abba, acca* alternando octosílabos y tetrasílabos.) El estilo resultante es enteco y concentrado, porque no admite la extensión de los poemas un tratamiento que no sea económico de los temas en cuestión. Esta misma circunstancia determinaba, en gran medida, el valor aforístico de los textos y facilitaba, al mismo tiempo, su aprendizaje por parte del lector (es decir, tenía un claro valor mnemotécnico.)

Googe escoge un molde formal que le da mayor margen de maniobra al realizar sus propias composiciones en inglés, pues sus soluciones son notablemente más largas. Veamos como ejemplo la traducción del proverbio nº 1

Fijo mío mucho amado,
para mientes,
é non contrastes las gentes,
mal su grado:
ama é serás amado,
é podrás
façer lo que non farás
desamado.
(TO, págs. 29-30)

My sonne, whom I doe dearly loue,
Vnto my wordes geue eare
Seek not by rigour for to rule,
Nor gouerne men by feare.
Loue, and thou shalt beloued be
And by the same shalt doe
Such worthie things, as hated thou
shalt neuer attaine vnto.
(TT, fol. 1r.)

Veintiséis palabras el original español, cuarenta y seis la versión inglesa. La fórmula métrica escogida por Googe (dos "fourteener couplets", típicos de la balada: cuartetos en las que se alternan tetrametros y trimetros yámbicos con rima *abcb* -"eights and sixes") le obliga a rellenar los huecos de la estructura, con lo que el estilo se hace más lento y recargado y, como apunta Sheidley, pierde con ello gran parte de la concisión y agilidad del original (22). Con todo, puede argüirse que, por lo menos, el contenido semántico no sufre pérdidas en aras del mantenimiento de formas métricas exigentes en exceso. Aún así las dificultades aparecen de todos modos porque el preciso y conciso carácter del mensaje (mejor dicho, de la formulación del mismo) en el original es tal que la interpretación de los contenidos se hace, en ocasiones, oscura si no abiertamente imposible.

En la epístola dedicatoria a Cecil Googe deja entrever las dificultades que la traducción le planteó. Tratando de justificar su trabajo dice: "I thought it not amis to bestow some trauaile in turning them into English: albeit I found them in some places so darkly written, and so corrupted by the Printer, as I could sundrie times hardly attain to the authors meaning" (23). Es cierto que se trata de un recurso frecuentísimo en los traductores del XVI exagerar el grado de dificultad que la labor plantea para aumentar la valoración de su esfuerzo. Pero no es menos cierto que el texto castellano presenta dificultades en ocasiones prácticamente imposibles de solventar. Veamos uno de esos casos y la solución que Googe ofrece:

El capítulo tercero (los aforismos están agrupados por capítulos de acuerdo con sus contenidos) está dedicado al tema de la justicia. En el proverbio que hace el número 32 se alaba la clemencia y se muestran reticencias a la pena de muerte. El nº 33 dice:

Non se entienda perdonar
 los torpes fechos,
 nin las leys é derechos
 usurpar:
 ca non es de tolerar
 al que mató,
 si de lexos contrayó
 dapnificar.
 (TO, pág. 42)

I do not meane that lothsome crimes
 and hainous pardon craue:
 Or that the wholesome lawes, or good
 decrees restraint shoulde haue:
 For such a man ought not to live,
 as murdereth wilfully:
 True iustice alwaies doth commaund,
 That he that killes, shal die.
 (TT, fol. 52r.)

Los dos últimos versos son ambiguos y podrían entenderse o bien referidos al que prepara un crimen con alevosía y premeditación (y así parece traducirlo "murdereth wilfully") o bien al que se vale de terceros para ejecutar un crimen (en esta dirección se inclina Durán, en nota explicativa al pasaje). La lectura de la versión inglesa resuelve la ambigüedad en un sentido que, por otra parte, es el que sostiene la glosa de Díaz de Toledo al proverbio.

La coincidencia ideológica entre autor y traductor que parece subyacer (como señalamos, está en la base de que exista traducción inglesa, en primer lugar) es muy notable. Googe tenía profundas tendencias misóginas, que habían quedado demostradas de manera palpable en su traducción/adaptación de los pasajes de *La Diana* ya aludidos al hablar de *Eglogs, Epytaphs & Sonettes* (24). Encuentra en Santillana un filón para abundar en la cuestión en aquellos proverbios que subrayan el papel tradicionalmente pasivo de la mujer en la sociedad. Véase si no el proverbio 45 que se incluye seguidamente:

Grand corona del varón
 es la mujer,
 quando quiere obedesçer
 á la raçon:
 non consigas opinión
 en casamiento;
 mas elige con grand tiento
 discrepción.
 (TO, pág. 48)

A goodly ornament to man,
 I doe account the wife,
 Where as she is obedient,
 To reason all her life.
 In marriage looke thou be not led,
 By fancy or opinion:
 But in thy choyse beeware and wise,
 With heede and great discretion.
 (TT, fols. 63v.- 64r.)

Googe se movió durante toda su vida en los círculos del partido protestante y su nombre aparece en los *State Papers* en varias ocasiones relacionado de una manera u otra con personajes desta-

cados de esta tendencia (William Cecil el primero). No es esta circunstancia, sin embargo, óbice alguno para que la labor del traductor se vea mediatizada y su respeto por el original alterado. Incluso en aquellas ocasiones en que el referente de los textos con los que trabaja pueda resultarle poco de su gusto se ajusta a su papel de coherencia "profesional" y vierte al inglés sin empacho pasajes como los que en el proverbio XLVIII hablan de la Virgen María

Ca dexando aquella rosa
que proçede,
é bien como rayo exçede
vigurosa,
fija de Dios é su esposa
verdadera,
de la humanitat lumbrera
radiosa.
(TO, págs. 49-50)

For, setting here aside that sweete
and blessed worthie rose,
That ouer all the rest doth shine,
and farre beyonde them goes:
The daughter of the thundring God,
and spouse vnto the hiest,
The light and lampe of women all,
who bare our sauiour Christ.
(TT, fol. 68v.)

¿Por qué traduce Googe precisamente este libro y en este momento? Si se nos permite especular un poco podemos hacer algunas cábalas. Las razones son de dos tipos: públicas y privadas. En la línea frontal de las primeras habría que recordar unas palabras de W. Sheidley que cito: "During the 1570s, works of moral didacticism found increasing favour in the eyes of the established leaders of the realm, while amatory lyrics and tales fell ever more under suspicion as conducive to vice" (25). No era, pues, mala cosa emprender la traducción de una obra que encontraría fácil aprobación oficial ante un padrino de altísima posición social, como era Lord Burghley. Las razones personales son más difíciles de aquilatar, pero hubieron de moverse necesariamente dentro de la misma dinámica. De alguna manera puede que Googe se sintiera tentado a *dorar la píldora* de su poderoso protector en unos momentos en que su situación familiar no era nada boyante (recordemos que sólo dos años después de la publicación de *The Prouerbes* emprende un segundo viaje a Irlanda por motivos puramente económicos). Por otra parte, la línea ideológica del estoicismo del Marqués (forjada, como hemos visto, en una vida de continua lucha por defender su posición y derechos) venía a coincidir con la postura moral de un protestante convencido como Googe que, obviamente salvadas las distancias, hubo de luchar

durante muchos años para conseguir la posesión de unos bienes de fortuna que se le negaban, aunque tenía legítimo derecho a ellos (26).

De esta manera, las circunstancias generales y personales coincidieron y se combinaron en la oportunidad de la versión de los *Proverbios* de Santillana y fueron motivo generador y determinante de esta notable traducción isabelina, que ve la luz más de un siglo después del nacimiento del original en tierras españolas.

Notas

1. Véase, por ejemplo, el suplemento bibliográfico que Manuel Durán incluye en su edición de las *Poesías completas* del Marqués de Santillana en la ed. Castalia (Madrid: 1980), vol. II, pp. 16-20. Curiosamente se hace referencia a la obra a la que aludo en la nota 2, pero no a la traducción inglesa de Barnabe Googe que aquí se estudia. Con anterioridad a la edición de Durán es obligado mencionar la de Marcelino Menéndez Pelayo (1944), Madrid: Ed. Atlas, con amplio estudio preliminar. Véase, también, la edición con introducción y notas que hacen Angel Gomez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof de las *Obras completas* del Marqués de Santillana (1988). Barcelona: Ed. Planeta. Los *Proverbios* ocupan las páginas 216 a 267 (ambas inclusive). Completa relación de códices y ediciones de los *Proverbios* aparece en José Simón Díaz (1965), *Bibliografía de la literatura hispánica*, tomo III, volumen 2º, Madrid: C.S.I.C., pp. 162-163 y 167-171.
2. *Prose and Verse by the Marquis of Santillana*, antología de J. B. Trend (1940), Londres: The Dolphin Bookshop Editions.
3. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co. (1975), pp. 14-16 y 586-587.
4. Harmondsworth: Editorial Penguin (1988).
5. Se traducen aproximadamente 100 títulos del español durante el siglo XVI, en un 90 % en la segunda mitad de siglo.
6. Véase Marqués de Santillana (1980), *Poesías completas*. Edición de Manuel Durán. Madrid: Ed. Castalia. Volumen II "Poemas morales, políticos y religiosos. El proemio e carta", p. 7. Las citas textuales de los *Proverbios* se hacen de esta edición a la que, en adelante, me referiré como "texto original" con las siglas TO.
7. *Ibid.*, p. 9.
8. *Ibid.*
9. David William Foster (1971), *The Marqués de Santillana*. Nueva York: Twayne Publishers, Inc., p. 69. Apostilla Foster: "It is within this framework that we

must view the *Proverbs*: a broad synthesis of a doctrinaire nature cast in the flexible and attractive form of pleasant poetry".

10. "Wherin is containe-/ ned whatsoever is necessary-/ rie to the leading of an/ honest and vertuous life", en la portada (sin paginar). A partir de este momento, todas las citas de la traducción inglesa se hacen de esta edición a la que denominaré "texto traducido", con las iniciales TT.
11. Epístola dedicatoria. Aparece sin paginar, aunque en la página anterior, la primera de la dedicatoria, se muestre un número 2 y en las siguientes el 3 y 4.
12. Para la biografía de Barnabe Googe son especialmente ricas en información las siguientes fuentes:
 - el estudio introductorio de Edward Arber a su edición de las *Eglogs, Epytaphes, & Sonettes*. 1563 de Barnabe Googe, en la colección "English Reprints" (Londres: 1871), dedica un apartado al tema bajo el título de "Notes of the Life and Writings of Barnabe Googe", pp. 5 a 14.
 - Brooke Peirce (1954), *Barnabe Googe: Poet and Translator*, tesis doctoral inédita, Universidad de Harvard (Cambridge, Mass), pp. 1 a 56.
 - William E. Sheidley (1981), *Barnabe Googe*. Boston: Twayne Publishers Inc., pp. 15-28.
13. Si bien la edición de la traducción completa del *Zodiake of Life* no tiene lugar hasta 1565, se publicó una primera versión en 1560 bajo el título de *The firste thre bookes of the most christiâ poet Marcellus Palingenius, called the Zodyake/ of lyfe*.
14. *Foure bookes of husbandry, collected by M. Conradius Heresbachius*. La primera edición de la traducción es de 1577.
15. Es un estudio básico para entender la importancia de la postura ideológico-religiosa de Googe el que redactó Paul E. Parnell, de título "Barnabe Googe: a Puritan in Arcadia", *Journal of English and Germanic Philology*, vol. LX (1960), pp. 273-281. Aunque en él se estudian básicamente las églogas, pienso que las conclusiones que alcanza son válidas para el conjunto de su obra.
16. *The Popish Kingdome, or Reigne of Antichrist*, obra original de Thomas Kirchmeyer (Basilea: 1550).
17. "Imprynted at London, by/ Thomas Colwell, for Raffe/ Newbery, dwelyng in/ Fleet Strete a little a=/ boue the conduit/ in the late Shop/ of Thomas Bartelet". Existen dos ediciones modernas de esta obra:
 - Frank F. Fieler es el encargado de la que publicó Scholar's Facsimiles & Reprints (Gainesville, Florida: 1968).
 - Judith M. Kennedy es la responsable de una excelente edición crítica, con estudio introductorio y extensamente anotada y comentada en la University of Toronto Press (Toronto, Buffalo, Londres: 1989).
18. No vamos a entrar aquí a considerar la siempre espinosa cuestión de los límites, si es que existen o pueden definirse, entre traducción y adaptación. Remitimos a los lectores interesados en aquilatar el tema de manera más detenida a nuestro trabajo "Barnabe Googe: creador, adaptador, traductor"

(en *Translation Across Cultures*. La traducción entre el mundo hispánico y anglosajón: relaciones lingüísticas, culturales y literarias. Editado por J. C. Santoyo, Univ. de León (León: 1989), pp. 65-72).

19. Véase William E. Sheidley, *op.cit.*, pp. 112-113.
20. *Ibid.*, p. 142, nota 30. Se trata de una edición impresa por Juan Stelsio (Amberes: 1552).
21. En J. B. Trend, *op.cit.*, p. XVI, apud W. E. Sheidley, *op.cit.*, p. 113.
22. W. E. Sheidley, *op.cit.*, p. 114.
23. En la epístola dedicatoria, TT, p. 2.
24. Me he ocupado de este tema en particular en una ponencia presentada al VI Congreso Internacional de la Asociación Británica de Literatura Comparada (BCLA), celebrado en Warwick del 13 al 16 de julio de 1992, de título "Translation and expropriation: Barnabe Googe's *Eglogs* (1563) and Montemayor's *Diana*". Básicamente la tesis que allí sustenté es que la transformación que sufre el personaje de Felismena/Valerio en la versión de Googe viene determinada por la misoginia militante del traductor inglés.
25. W. E. Sheidley, *op.cit.*, p. 113.
26. Durante muchos años Googe ha de pasar por estrecheces económicas, a pesar de la situación acomodada de su familia, porque el matrimonio en segundas nupcias de su padre le impidió acceder a la herencia paterna hasta la muerte de su madrastra.

¿Error en la traducción latina de algunos términos gramaticales griegos?

*M^a Luisa Harto Trujillo
Univ. de Extremadura*

Con frecuencia leemos que las fuentes de la lingüística actual están en el mundo griego y, sobre todo, en esos comienzos de la filología en el mundo helénico, en torno al s.III a.C.

Esta herencia se manifiesta en muchos aspectos, como en la división de los tipos de palabras, la relación entre la lógica y el lenguaje y, cómo no, en nuestra terminología gramatical.

Ahora bien, esta terminología no siempre nos ha llegado directamente del mundo griego, sino sobre todo a través del filtro romano y de la traducción que los gramáticos latinos hicieron de estos términos.

En este sentido se expresa J. C. Chevalier, para quien:

Chacun sait que la linguistique occidentale prend naissance dans la philosophie grecque. Tout proclame cette filiation. Nôtre terminologie linguistique est faite pour une large parte de termes grecs adoptés directement ou dans leur traduction latine (1).

Pues bien, en este transcurso histórico y en la sucesiva traducción de los términos gramaticales, han podido producirse algunos errores, algunas desviaciones que alteran el matiz con el que surgió una determinada terminología en el mundo griego.

Es éste el problema que vamos a plantear en estas páginas y, para ello, nos centraremos en algunos ejemplos concretos, como son las

traducciones que han motivado el que, en la actualidad, hablemos de "voz pasiva", "caso genitivo" y "caso acusativo".

Concretamente, en el problema de las voces del verbo, observamos que Apolonio Díscolo, considerado como el creador de la sintaxis en el sentido moderno (2), distingue tres voces o diátesis verbales: παθητική, ἐνεργητική, μέση.

Dejando a un lado la tercera categoría, que ha originado la llamada voz media, encontramos la oposición fundamental entre παθητική y ἐνεργητική, traducidas por los gramáticos latinos como *passivum* y *activum genus* respectivamente.

Y es aquí donde se habría producido un error, ya que la oposición de voces en griego se basaba en la noción de afección del sujeto por la acción expresada por el verbo, de manera que el sujeto en una diátesis παθητική es afectado, pero no necesariamente es paciente o recibe la acción en sentido estricto.

Este hecho determina que, para C. García Gual, las definiciones de los gramáticos griegos "han sido mal comprendidas, a través de su *equivoca traducción latina*, donde la παθητική διάδεσις ha sido trasladada como *passivum genus*, de donde nuestra "voz pasiva". Ahora bien, el término correcto hubiera sido "voz paciente", ya que el término griego indica la afección del sujeto en la acción, pero no su pasividad en la misma" (3).

Es decir, lo que a nosotros nos ha llegado como "voz pasiva", a través de la traducción latina *passivum genus*, no indicaba la pasividad del sujeto, como se entiende generalmente en la actualidad, sino que, en principio, se refería sobre todo a que el sujeto es afectado por la acción indicada por el verbo.

Otro ejemplo significativo en el que también la traducción latina puede haber motivado una desviación en la terminología gramatical heredada del mundo griego, se refiere a la denominación de los casos de la flexión nominal.

En efecto, sabemos que fue Aristóteles el primero en utilizar el término πτώσις, "caída", para referirse a los casos nominales (4), partiendo, según parece del concepto de que los casos oblicuos eran desviaciones o "caídas" a partir de la noción nominal básica (el nominativo). Como sabemos, además, se apunta al juego de los dados como la fuente que inspiró esta metáfora en la terminología gramatical.

A su vez, estos casos, recibieron un nombre que sugería alguna de sus principales funciones semánticas, de manera que, entre los griegos, encontramos por ejemplo:

- κλητική. Es el vocativo, caso de llamada.
- δοτική. Dativo, relacionado con la noción de "dar", ya que se refiere a la persona que recibe el daño o beneficio de la acción verbal.

Y, en cuanto a los casos que han dado origen al acusativo y genitivo latinos, entre los griegos los encontramos del siguiente modo:

- γενική. Genitivo.
- αιτιατική. Acusativo.

Pues bien, esta terminología y la noción de πτώσις como desviación o "caída" fue recogida por los gramáticos latinos y así, parece que fue Varrón el primero que tradujo πτώσις como *casus* (Ling.5,4) (5), manteniendo esa concepción de los casos como "caídas" mediante las que los nombres, añadiendo algún matiz semántico a la noción nominal pura, desempeñan diversas funciones en la frase.

Concretamente, vamos a centrarnos en la traducción latina que dio lugar al caso acusativo y genitivo, ya que parece que no fue acertada.

* En cuanto al genitivo, Dionisio de Tracia lo denomina γενική πτώσις, pero lo califica a su vez como κτητική y πατρική, relacionándolo así con la posesión y con su utilización para designar la relación entre padre e hijo.

Pero el problema parece estar en la denominación γενική, que fue traducida por los latinos como *casus genitivus*. Concretamente, aparece así en Quintiliano (1,5,62; 1,6,14); Diomedes (Gramm. Lat. Keil I,301) y Prisciano (Gramm. Lat. Keil II,185), relacionándolo con el aspecto genético, como si en griego se hubiera denominado γενετικός (caso de la generación), a partir de γεννεσις (acción de engendrar) y no simplemente de γένος (género).

Esta traducción lleva a L. Rubio a afirmar que la relación entre el genitivo y el otro nombre al que acompaña fue bien percibida por los griegos, pero no por los latinos:

El genitivo no particulariza. Esta realidad no pasó inadvertida a la perspicacia de los gramáticos griegos, que llamaron al genitivo γενική πτώσις, es decir "caso general", o, mejor dicho, "caso genérico", porque expresa el género; γενικός es un derivado de γένος, "género".

Pero los latinos, menos aptos para captar las ideas generales, no conocieron el alcance de la

denominación griega... sólo vieron la noción genética y así tradujeron γενικός por *genetivus*, como si en griego hubiera γενετικός ("propio de la generación") (6).

Por tanto, como la noción genética que parece reflejar la denominación de "genitivo", no es válida para todas las funciones de este caso, los gramáticos latinos, parece que conscientes en cierta medida de este hecho, utilizan también otros términos como:

- *casus patricus*. Varrón (Ling.8,66-67; 9,54; 9,76).
- *casus paternus, generalis* o *possessivus*. Prisciano (Keil II,185 y ss.).
- *casus patrius*. Diomedes (Keil I,301).

Con estos términos, los gramáticos intentan abarcar todas las relaciones semánticas posibles que se pueden establecer con el genitivo, no sólo la de expresar el parentesco entre padre e hijo. En definitiva, el término de *casus genetivus*, centrado en esta relación genética, no parece reflejar bien la función de este caso nominal, debido a una traducción latina incorrecta del término griego, que abarcaba mayores matices en la relación entre este caso y el nombre al que acompañaba.

* Mas significativo es aún el ejemplo del caso acusativo, que, como hemos señalado, aparece entre los griegos como αιτιατική πῶσις, relacionado con la noción de αιτία, "causa", ya que se pensaba en un esquema de frase activa en el que el nominativo era el sujeto agente y el acusativo recogía la acción, causada o motivada por el sujeto a través del verbo.

Ahora bien, parece que de nuevo se produce una alteración en la traducción latina, ya que Varrón tradujo este caso como *casus accusativus*, haciéndolo derivar no de "causa", sino de un valor secundario de αιτία como "acusación", relacionado con el verbo "acusar", que en griego se decía αιτιαομαι (7).

Esta traducción, que parece alejarse del original griego, hace que P. Roques exclame irónicamente:

Ce mot d'accusatif, que nous avons employé depuis
nôtre enfance des milliers et des milliers de fois,
qui des milliards de fois a retenti dans des classes

depuis qu'il y a de jeunes latinistes et de jeunes germanisants, nous est devenu si familier que nous ne nous interrogeons même plus sur sa signification... Et pourtant, quelle singulière dénomination! Car qui donc l'accusatif accuse-t-il? Admetons, pour l'instant, qu'il nous accuse nous-mêmes d'ignorance et de cette ignorance efforçons-nous de sortir (8).

En efecto, a partir de esta desviación en los gramáticos latinos, parece que imputada sobre todo a Varrón (9), encontramos afirmaciones como la de Prisciano, para quien el acusativo es el caso *qui vero magis ad inimicos attinet* (Keil II,186).

¿Qué puede haber motivado este error? Si antes L. Rubio, acerca del caso genitivo, hablaba de la diferente concepción del espíritu latino frente al griego, ahora, de modo más acertado y preciso a nuestro juicio, G. Calboli piensa que el error está originado por la ambivalencia de $\alpha\iota\tau\iota\alpha$ como "causa" y "acusación", y sobre todo, por el uso de este término en la terminología y práctica retórica y judicial (10).

A pesar de la extensión del término *accusativus*, ya los gramáticos latinos, al igual que con el genitivo, intentaron aportar otras denominaciones que, sin embargo, no tuvieron éxito.

Así, Charisio habla de caso *incusativus* (Keil I,17), pero no da ninguna razón y parece considerarlo como un sinónimo de *accusativus*: *incusativus, qui et accusativus vocatur*.

Otra de las gramáticas recogidas en el *corpus* de Keil trata este caso como *casus activus*. Es el *Ars anonyma Bernensis*, donde se alude a que el acusativo es el caso que recoge la acción efectuada por el sujeto a través de un verbo activo (11).

Es Prisciano, gramático del s.VI d.C. quien, según los autores actuales, encontró la traducción más precisa para el término griego. En efecto, Prisciano, recogiendo el significado de "causa" denomina al acusativo *casus causativus* (12), si bien, en la explicación sobre este término, vemos que sigue latente el significado de $\alpha\iota\tau\iota\alpha$ con el valor de "acusación judicial": *accusativus sive causativus: "accusso hominem et in causa hominem facio"* (KEIL II,185). Es decir, el complemento que va en acusativo se refiere a alguien acusado por la acción del verbo.

Lo cierto es que, a lo largo de la historia, distintos gramáticos y estudiosos han mostrado su desacuerdo con la designación del

acusativo, algo visible tanto en la Edad Media, como en el Renacimiento y hasta la actualidad.

En este sentido, I. Rosier, señala que, en la Edad Media, en las distintas definiciones del acusativo, se mezclan la idea de acusación y de causa. Por ejemplo, en la definición de Simón de Dacia, autor modista en torno a los siglos XIII-XIV, encontramos:

Accusativus dicitur ab accusando. Per ipsum enim accusamus vel in causam aduersarium ducimus.
(13)

Por su parte, Nebrija, el influyente autor del s.XV, en su *Gramática Castellana* (1492), habla del acusativo como *casus accusandi* (14) y destaca que "en tal caso ponemos a quien acusamos i generalmente a quien padece por algún verbo".

Sin embargo, el desacuerdo con esta terminología es total en un autor como J. C. Escalígero, quien en su *De causis linguae Latinae* de 1540, en plena reacción renacentista, afirma de forma tajante:

Accusativum pessime Latini, Graeci melius αἰτιατικῆ, ut caussa sit, non accusatio. (15)

Y, por último, en este breve recorrido histórico, citaremos a Trendelenburg, autor alemán que, en el s.XIX, afirma que el acusativo se refiere al nombre sobre el cual se ejerce la acción y que el término original griego debería haberse traducido por *casus effectivus* (16).

En conclusión, creemos que no hacen falta más ejemplos para demostrar que, a veces, los gramáticos latinos no captaron bien el matiz de la terminología gramatical que habían utilizado los griegos. Así, a partir de esta traducción latina, han llegado hasta nosotros denominaciones sumamente generales y conocidas, como los nombres de los casos o las voces. Pues bien, estas denominaciones, con frecuencia, como en el caso de la voz pasiva, por ejemplo, implican un determinado acercamiento al tema, de manera que se plantea el problema activa-pasiva, como si siempre hubiera existido esta contraposición de voces y, además, como si siempre se hubiera basado en que el agente realice o reciba la acción del verbo, algo que, como sabemos, no era exactamente así.

Estemos, pues, atentos a la terminología gramatical y a sus implicaciones, analizando todos los posibles avatares que dicha

terminología ha podido surgir, en sucesivas traducciones, a lo largo de la historia.

Notas

1. J.C. Chevalier, *Histoire de la syntaxe: Naissance de la notion de complément dans la grammaire française*. p. 247. Cf. en este mismo sentido, P. Roques, "A propos du supin et de l'accusatif", p. 323.
2. Apolonio Díscolo, *Sintaxis*, trad., introd. y notas de V. Bécares, que le considera "el primer jalón en la historia de la sintaxis", en la introducción, p. 25. Con una opinión similar, vid. D. J. Taylor, *The history of linguistics in the classical period*, p. 2; R. H. Robins, *Breve historia de la lingüística*, p. 46 ó A. Mestres, "Prisciano y su sintaxis", p. 7.
3. C. García Gual, *El sistema diatético en el verbo griego*, p. XII. Cfr. *ibid.* p. 6, 12 y este mismo autor en su artículo "Oposiciones y neutralizaciones diatéticas en griego antiguo", p. 118.
4. P. Roques, "A propos...", p. 325; G. Calboli, *La lingüística moderna e il latino. I casi*, p. 86.
5. Cfr. G. Calboli, *La lingüística...*, p. 86.
6. L. Rubio, *Introducción a la sintaxis estructural del latín*, pp. 134-5.
7. Cfr. Ch. Bennet, *Syntax of Early Latin*, p. 2; J. Brénous, *Les hélienismes dans la syntaxe latine*, p. 218; P. Roques, "A propos...", pp. 325-6.
8. P. Roques, "A propos...", p. 323.
9. Cfr. G. Calboli, *La lingüística...*, p. 99, que alude a Varrón, *Ling.* 8,66-67.
10. G. Calboli, *La lingüística...*, p. 101 y ss.
11. L. Rubio, *Introducción...*, p. 109.
12. Entre los autores actuales que consideran acertada esta denominación, encontramos a L. Rubio, *Introducción...*, p. 109, ya que, para él, *casus causativus* es la traducción correcta del original griego y resulta una denominación adecuada como complemento del verbo causativo (factitivo); G. Calboli, *La lingüística...*, p. 100; Ernout-Thomas, *Syntaxe latine*, p. 18; J. Brénous, *Les hélienismes...*, p. 218.
13. I. Rosier, *La grammaire spéculative des modistes*, p. 113.
14. *Gramática Castellana*, ed. de P. Galindo y L. Ortiz, p. 70.
15. J. C. Scaliger, *De causis linguae Latinae*, p. 151.
16. Citado por P. Roques, "A propos...", p. 326, que alude a Trendelenburg, *Acta Societatis Graecae*, t.I, p. 122. Cfr. G. Calboli, *La lingüística...*, p. 99; J. Brénous, *Les hélienismes...*, p. 218, etc.

Bibliografía

- Bennet, Ch. (1982), *Syntax of Early Latin*. Georg Olms Verlag, tomo II.
- Brénous, J. (1965), *Les hélienismes dans la syntaxe latine*. Roma.
- Calboli, G. (1972), *La lingüística moderna e il latino. I casi*. Bologna.
- Chevalier, J. C. (1968), *Histoire de la syntaxe. Naissance de la notion de complément dans la grammaire française*. Génève.
- Ernout-Thomas (1964), *Syntaxe Latine*. París.
- García Gual, C. (1970), *El sistema diatético en el verbo griego*. Madrid.
- (1968), "Oposiciones y neutralizaciones diatéticas en griego antiguo". *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, pp. 117-129.
- Mestres, A. (1952), "Prisciano y su sintaxis". *Instituto de Estudios Ilerdenses*, pp. 1-18.
- Robins, R. H. (1974), *Breve historia de la lingüística*. Madrid.
- Roques, P. (1932), "A propos du supin et de l'accusatif". *Revue Universitaire*, pp. 323-328.
- Rosier, I. (1983), *La grammaire spéculative des modistes*. Universidad de Lille.
- Rubio, L. (1966), *Introducción a la sintaxis estructural del latín*. Barcelona.
- Taylor, D. J. (1987), *The history of linguistics in the classical period*. Amsterdam.

Fuentes Doctrinales

- Díscolo, Apolonio (1987), *Sintaxis*. Madrid: Ed. de V. Bécares.
- Nebrija, E. A. de (1946), *Gramática Castellana*. Madrid: Ed. de P. Galindo y L. Ortiz.
- Scaliger, J. C. (1540), *De causis linguae Latinae*. Lyon.

On Modelling Translation: Models, Norms and the Field of Translation

*Theo Hermans
Univ. College London*

In this paper I should like to look at translation as a modelling activity, in a double sense. First, translating can be considered as constructing a 'model' of a source text. This allows us to explore to what extent the concepts of model theory might be applicable to translation and what kind of insight, if any, might be derived from such an exercise. Secondly, inasmuch as translating involves textual production in a social and cultural environment, we may inquire into the norms which govern this process and the place and function of discursive models and prototypes in relation to norms.

1

Allow me to pick a starting point at some distance from my main topic, and to invoke two philosophers of science. In his essay 'The Beginnings of Rationalism' of 1958, as well as in various other writings, Karl Popper argued that progress in the sciences, all sciences, results from free and critical inquiry. Any genuine growth of knowledge in a given discipline, Popper pointed out, can only be based on "the tradition of bold conjectures and of free criticism" (1983, p.29). This is a tradition of research and investigation which accepts that "our attempts to see and find the truth are not final, but open to improvement; that our knowledge, or doctrine, is conjectural; that it

consists of guesses, of hypotheses, rather than of final and certain truths" (ibid.).

Popper's views on the provisional nature of all our knowledge and on the need for free investigation are too well known to require further comment. Equally well known is his insistence on the fact that the growth of knowledge in the sciences is furthered particularly by bold conjectures, bold guesses, bold hypotheses –which, of course, it should always be possible to criticize freely.

One perhaps unexpected way to generate such bold conjectures, daring guesses and novel hypotheses has been suggested by another philosopher of science, Max Black, in his collection of essays *Models and Metaphors* (1962). The essay on 'Models and Archetypes' in this collection contains a discussion of various types of models, including scale models, analogue models, mathematical models and finally theoretical models. As conceptual tools, Black argues here, theoretical models are especially useful to the researcher on account of their projective, exploratory qualities. A theoretical model may prove enlightening precisely in that it is first mapped on some accessible domain of knowledge and then tentatively projected onto an unknown domain. It may therefore be characterized as a "description of an imaginary but possible structure" (Black 1962, p. 239). Because the theoretical model is first mapped on one field and then projected onto another, it employs language appropriate to the first field to speak about the second one. This is where the distinctive *heuristic* function of a theoretical model lies, and in this respect, Black goes on, a theoretical model is comparable to a bold, sustained metaphor. We can see such a metaphor, or any metaphor, as mere verbal ornament or decoration, just as we can see a model as no more than a mental crutch to lean on, but we can also deploy metaphors and theoretical models as actively probing instruments.

A bold metaphor, as Black describes it, establishes an unexpected relation between two separate domains by using language appropriate to one domain as a lens for seeing the other, enabling us to perceive a new subject-matter in a novel way. Just as "[m]etaphorical thought is a distinctive mode of achieving insight", so theoretical models constitute powerful "heuristic fictions" (p. 228): they are "speculative instruments" which can help us "to see *new connections*" (p.236-7; his emphasis, T.H.). They can do so because theoretical models, like metaphors, require the "analogical transfer of a vocabulary" (p. 238). It is precisely the combination, in the exploratory tool itself, of analogy

and difference, of incongruity and similarity, which may produce sudden cognitive gain, in the form of startling, novel insights. And so it is not surprising, Black observes, that "the crucial question about the autonomy of the method of models is paralleled by an ancient dispute about the translatability of metaphors" (p. 236).

We can leave the issue of the translatability of metaphors aside here and focus on the question of the possible cognitive gain to be derived from metaphorically mapping the terminology of one domain onto another domain. Theoretical models, that is, imply statements of the kind: 'What if the world really *is* as shown in this model?'. Or, to turn to the domain of literary studies: 'What if we decide to see literature as a system?'; which can be reformulated as: 'Assuming, for the time being, or simply for the sake of argument, that literature *is* a system and that consequently the concepts of systems theory can be applied to it, do we observe anything new, anything of interest?'; or again, more apodictically, as a logician might put it: 'Let literature be a system' –and subsequently: 'What is the advantage to be derived from projecting a systemic model onto the domain called literature?'

As we know, the twentieth century has seen a considerable variety of such theoretical models being applied to literature and, more recently, to translation. Of course, I will not be so presumptuous as to suggest that the perspective on translation which I wish to develop here will result in anything like the decisively novel insight which might spring from adopting new theoretical models or daring hypotheses or bold metaphors. This is not to say, however, that a certain displacement of the usual perspective on questions of translation might not prove beneficial, perhaps even refreshing.

What I should like to concentrate on, then, is exactly the concept of model and the way it might be used in the study of translation. I will not employ the term in the fairly plain sense of, say, a diagram representing the communication process or the mental operations involved in translating. I want firstly, and only briefly, to look at some of the basic properties of models in general and see whether there is anything to be gained from thinking of translations as models. In the main part of the paper I will go on to consider models in relation to norms. Norms will be understood here as socially operative realities, so that the social and historical dimension of the matter can come into focus.

What, then, is a model? The question is harder than it looks. Although I am not a 'model theoretician', in either sense of the word, even a limited amount of reading in model theory makes it clear that, while there appears to be a broad consensus as regards a number of fundamental features of models, the term itself covers a bewildering variety of meanings, and there is little agreement on such things as the exact definition of a model, or the classification of models into types. Fortunately, these issues need not concern us in the present context, and we can rephrase our question as: 'what are the basic properties of models?'. Before taking up that question it will be useful to remind ourselves of a few general points about models.

Firstly, models need not be explicit, physical constructs, or even visible entities. They include mental realities such as the semantic maps and conceptual models we carry around in our heads (cf Stachowiak 1965, p.444ff.), both in the very general sense as the basic human ability to conceptualize and in the shape of largely unconscious, culturally formed cognitive schemas. The definition given by some social anthropologists to this notion of 'culturally formed cognitive schemas' is that they constitute 'learned, internalized patterns of thought-feeling that mediate both the interpretation of on-going experience and the reconstruction of memories' (Claudia Strauss in D'Andrade & Strauss 1992, p. 3).

Secondly, the object represented by a model does not have to be a physical reality either. While in many cases the object is of course a tangible entity in the empirical world, it may also be a reality that remains inaccessible to direct observation, for example a social mechanism, or a hierarchical relation; or it may be an entirely hypothetical entity, for example a supposed underlying cause such as the law of gravity. As we saw, most theoretical models address purely hypothetical objects. In a sense, they are models in search of an object; or it might be said, more daringly, that they are models which construe their own object.

Thirdly, models can in turn be modelled. That is, we can construct a model on the basis of an existing model, which then serves as the object or the prototype of the second model - which in turn can stand as the prototype of a third model, etc. In our case, since we are dealing with cultural and textual material, this type of modelling chain is not at all uncommon.

Let us now look at some of the basic properties of models. They can be summarized under three main points.

1. A model is always a model of *something*, called the object, or the original, or the *prototype* (in what follows I will mostly use this latter term). In this sense a model, when perceived in terms of its modelling function, is a 'vicarious object', i.e. a substitute. It represents, reproduces, refers to something else, which is necessarily anterior to it. Their different ontological status arises from the fact one represents while the other is represented. Also, since the model is derived from the prototype and not the other way round, the relation between them is a-symmetrical and irreversible.

2. A modelling relation is not some objectively given natural fact or a state of affairs existing naturally between two entities. A model requires a person, a *Subject*, to recognize it as a model of something. That is, a model can only be a model of something if there is someone who perceives it as such, and who recognizes, or even creates, the appropriate relation between the model and its prototype. In other words, the operation always involves three components: a model, a prototype, and a Subject. And it is the Subject who decides whether the thing in front of him or her displays the 'appropriate', i.e. the requisite relation with a prototype for that thing to be called, and be utilized as, a model of that prototype.

3. The model represents its prototype through *approximation*. It is not a reproduction of the prototype in its entirety and in all its features, for then the model would coincide with the prototype, and an object cannot be a model of itself. The model reduces the complexity of the prototype by retaining only certain features of it. In other words, a model establishes a certain similarity, or analogy, or correspondence, between itself and the object to which it refers. The similarity is of a certain kind, deemed by the Subject to be functionally relevant, i.e. relevant for whatever purposes the model is meant to serve; and the model exhibits this or that particular kind of similarity in a certain manner and to a certain degree.

It is worth noting that as regards its relation to the prototype, the model is never more than a partial and reductive approximation. It retains and highlights particular features of an object but, of necessity, disregards others. At the same time the model itself also exhibits 'functionally contingent' features, i.e. features which, from the point of view of its modelling task, are not directly relevant. While these features may be redundant as regards the modelling relation, there are

nevertheless features pertaining to the model. Moreover, every model displays such features. This means that the relation between a model and its prototype is necessarily marked by a mixture of similarity and difference, approximation and deviation, variance and invariance.

The different kinds and degrees of similarity that can obtain between models and prototypes gives rise to different types of models, and forms the basis of most classifications of models into scale models, analogue models, etc., using criteria such as iconicity, isomorphism, structural analogy, and so on (Stachowiak 1965). In practice, theoreticians categorize and classify models in a variety of ways. Some even do it on the basis of the modelist's degree of familiarity with the corresponding prototype, which means we could discern a range going from theoretical or heuristic models, which tentatively map a hypothetical object, to scale models, which are based on exhaustive knowledge of the prototype (e.g. Pazukhin 1987, p. 78ff.). However, this is an issue that does not concern us here.

3

If we now ask ourselves in what way translations could usefully be viewed in terms of models and modelling, we should try to see to what extent the basic properties of models as described in model theory can, metaphorically, be transposed to this other domain, that of translation. In some respects this is perfectly straightforward, in others somewhat less so.

Clearly, a translation, like a model, is a derived, second-order product, and the relation between a translation and its original is neither symmetrical nor reversible. And just as one can construct a model out of an existing model, so a translation can in turn be translated; in theory this chain can be extended ad infinitum.

A translation commonly claims, explicitly or implicitly, to represent a source text, a pre-existing discourse. A translation therefore, in its function as translation, is a 'vicarious object', a substitute. It could be objected that in contrast to models, translations fully replace, even displace their originals. This objection points up a genuine difference, but it only comes about, I submit, because the act of translation typically involves one or more semiotic transformations, as a result of which the source text is left at the other side of at least one of those semiotic barriers, and may thus become inaccessible to those on this

side of the barrier, i.e. those who need and use the translation. If the barrier is a natural language, the point is obvious enough, and for the target-language audience the translation may indeed, to all intents and purposes, obscure the source text. But we only need to think of, say, interlinear versions or bilingual editions made for the enjoyment of those who read both languages involved, to realize that in such a case the translation does not replace or displace the original at all. And the - no longer bold - metaphor ensconced in a commonly heard phrase like 'President Yeltsin speaking through an interpreter said that...' indicates that here too the source utterance and intention remain very much in view, reducing the translation, in its function as translation, to the status of a vicarious object, a supposedly transparent substitute.

Another objection might be that translations, as opposed to models, constitute objects of the same order, belonging to the same class as their originals. Here too I would suggest that the ontological difference is hard to negate and that more often than not this factor plays a part in the place cultures assign to translated in contrast to non-translated texts. Translations of literary texts are by no means always and automatically regarded as literary texts. The conflation between the two kinds of text is likely to occur only in situations where all texts are perceived essentially as transformations of other texts. In those cases the notions of translation and of related forms of textual processing and modelling tend to encompass virtually all text production.

A translation can stand as a representative or substitute of a source text only if there is a Subject who recognizes it as such –in both senses of the term. A model, as we saw, requires a Subject to perceive its modelling function, or attribute that function to it. If this perception or attribution does not take place, what we have is an object like any other, but not a model. In the same way a translation, whatever its origin, remains a text among other texts as long as it is not perceived as a translation –perceived, that is, by a Subject, who may of course be a collective Subject, a community. In other words, a translation that goes unrecognized as a translation is, functionally speaking, not a translation at all.

This has implications as soon as we put the matter in historical perspective. As we know, the line between translation as commonly understood here and now and other forms of textual processing and transfer has been drawn differently by different communities at different times. As a result, certain texts generated through some process of transformation applied to existing texts, may be –and have been–

recognized by certain communities at certain times as legitimate translations, while others are not. In other words, we can transpose –translate– the observation made earlier in respect of models: it is the Subject –and in many cases it will be useful to think of the Subject as a collective Subject– who decides whether text *A* displays the ‘appropriate’ i.e. what they regard as the requisite relation with a text *B* in a different language for text *A* to be called, and be utilized as, a translation of text *B*.

Conversely, a text may be perceived as a translation even without there being a source text in sight. This is less odd than it sounds, and historically better attested than one might think. It happens when a text is presented as a translation, and is accepted and begins to function as such, but no source text can be identified. In fact, these so-called pseudo-translations are very much like theoretical models. They are mapped on known phenomena, i.e. existing source texts and translations or indeed models and patterns derived from them, and then projected onto a non-existent, hypothetical domain. They can be characterized in Max Black’s terms as ‘descriptions of imaginary but possible structures.’ For the student of translation, of course, it is not these hypothetical source texts, the non-existent entities making up the ‘imaginary but possible structures’, which are of interest, but the shape of the model itself, and the terms of the modelling/translating operation, which in a pseudo-translation appear in their barest, most transparent form, uncontaminated, as it were, by a real source text. From an historical and socio-cultural point of view, pseudo-translations can tell us a great deal about the features which individuals and communities expect a translation to possess.

What about translation as partial and reductive approximation? Translations relate to their originals through similarity of a certain kind, in certain respects, to a certain degree. This means that inevitably there will be features of the source text which are not retained in the translation. Those features that are retained are those deemed –by the Subject– to be relevant, i.e. relevant in view of whatever purpose the translation is meant to serve; and they are retained to whatever degree is thought to be appropriate. At the same time, the translation will also contain features which are not strictly relevant to what we might call the ‘translational relation’, i.e. the modelling or mapping relation between the source and target texts. The translation, that is, invariably displays ‘contingent features’, a surplus, the mixture of variance and invariance, similarity and difference which also applies to models.

Since we are dealing with language and translation and therefore with forms and structures capable of triggering a proliferation of meanings, this perspective yields some interesting questions. To the extent that translations are models of their originals, are they ever the only possible models? If not, how do they acquire their particular textual shape? What is it that determines the individual mix of approximation and difference in the relation between a given translation and its source text? How do the 'contingent features' in a translation acquire their particular shape? Are they entirely haphazard, or are they likely to be modelled on some other text or textual pattern? If so, does this make it desirable to study translations not only in relation to their source texts but also to these other textual prototypes?

4

Looking at translations as models can throw into relief a whole range of general aspects of translation, including their ontological status and the nature of their relation with the source text. However, rather than continuing to labour the point, I should now like to bring in an additional and somewhat different, more explicitly socio-cultural dimension. It concerns the place and role of models in relation to norms of translation.

Translation is never simply a matter of static relations between texts. Like modelling, translation involves a network of active agents, Subjects who construe and recognize relations. These subjects are also social beings, individuals or groups with certain preconceptions and interests. Translation, then, is a matter of transactions between parties that have an interest in these transactions taking place. The process of translating involves semiotic transformations applied to an entity invested with meaning and resulting in a product that stands in a certain relation to its source. For those taking part in this process, all these modalities and operations presuppose choices, alternatives, decisions, strategies, aims and goals. Norms play a crucial role in these processes; and, as I will try to show, models are closely linked with norms. In what follows, however, the emphasis is on the agents involved in these processes rather than on the nature of the relation between source and target texts. Also, I will refer to 'models' not so much as the cognitive instruments which they tend to be for the scientist, but primarily as social and cultural realities, rather in the way

that sociologists or anthropologists might use the term. In the cultural domain, these models are usually part of a modelling chain: they are derived from given prototypes (which may themselves be models) and they can in turn be modelled.

Let me explain what I mean by norms in this context, and how they bear on translation, meaning here the entire translative operation, not just the actual process of translating. For this latter process is necessarily preceded by a number of other decisions.

Translation may be regarded as a mode of textual import, as one among a number of possible modes of the intercultural movement of texts. There are, of course, other modes. They include, for example, importing a text in untranslated form –but note that deploying materially the same text in a different linguistic and cultural environment still lends that text a different 'load', for it is bound to be perceived differently; Anthony Pym (1992, p.180) rightly speaks of 'value transformation' in these cases. Summary, paraphrase, commentary and other forms of what André Lefevere calls rewriting constitute a further set of alternative modes, as do transformations into different semiotic media, etc.

The choice of the mode of import is initially made by whoever is the prime mover instigating the process, who may be an agent in the Source Culture or in the Target Culture. The initial choice may be delagted, and it may turn out to be impracticable; even so, it is largely determined by the intended response, i.e. by the effect aimed at, on the part of the intended receiver or receivers.

Whether the choice of a particular mode is practicable in a given situation, depends on the 'rules of the game' at that moment. The initial choice of a preferred or intended mode of import may be modified by the initiator's assessment of what is materially possible in terms of various physical factors (technology, geography, etc.), and of what is socially, politically, culturally and/or ideologically feasible, i.e. what is likely to be tolerated, permitted, encouraged or demanded by those who control the means of production and distribution and the relevant institutions and channels in economic, social, ideological, artistic terms.

Intercultural traffic, then, of whatever kind, always takes place in a given social context, a context of complex power structures. It involving agents who are both conditioned by these power structures or at least entangled in them, and who exploit or attempt to exploit them to serve their own ends. The power structures cover political and

economic power but also, in the field of cultural production, those forms which Pierre Bourdieu calls 'symbolic power'.

It is here that the concept of norms –and, in its wake, that of models– comes in. Norms govern the mode of import of cultural products –say: of literary texts– to a considerable extent, at virtually every level. Of course, they also govern the mode of export, if a culture actively exports texts or other cultural goods. But whether a product will be *imported* by the intended target culture, or imported in the way envisaged by the donor, depends partly on factors pertaining to the target culture and partly on the nature of the relations between the two cultures in question.

In practice, this means that norms play a crucial part in (a) the decision by the relevant agent in the receptor culture whether or not to import a foreign-language text, or allow it to be imported; (b) if it is decided to import, whether to translate (whatever the term may mean in a given socio-cultural configuration) or to opt for some other mode of importation; and (c), if it is decided to translate, how to approach the task, and how to carry it out.

This latter process is, of course, the translation process itself. As I pointed out at the beginning, I am not interested here in the mental reality of the translation process as such or in ways of reconstructing or representing –modelling– it by means of diagrams and such like. I take it for granted, however, that translating requires constant decision-making by the translator at a number of levels, and over a period of time, since texts are produced in a certain language and languages are made up of discrete units. This process of decision-making is in large measure, necessarily and beneficially, governed by norms. If it were not, translators faced with a source text, however short or simple, would either be unable to decide on one solution rather than another and throw up their hands in despair, or make entirely random decisions, like a computer gone haywire.

From the point of view of the *study* of translation, it is important to bear in mind that this process of decision-making, and hence the operation of norms in it, takes place in the translator's head and thus remains largely hidden from view. We have no direct access to it. We can speculate about it, and we can try to move closer to it through procedures like talk-aloud protocols, or through confronting the input of the process with its output, i.e. the source text with the target text, and then make retrospective inferences. In this latter course we are helped by the fact that translation, like any other use of language, is a

communicative act, and thus a more or less interactive form of social behaviour, involving a degree of 'interpersonal coordination', and depending for its success on solving the specific 'coordination problems' presented by the situation, on the relative positions and qualities of the participants, and on the values and interests at stake. Once we have recognized this social dimension of the production and reception of translations, as distinct from the psychological reality of the translation process, we are in position to appreciate the role of norms and models –as social realities– in these processes.

5

What exactly is this role (1)? My basic assumption here is that translation, like any other use of language, is a communicative act. Given that, as observed above, communication is a form of social behaviour requiring a degree of interpersonal coordination, it follows that communication problems can in principle be described in terms of so-called 'interpersonal coordination problems', which in turn are a subdivision of social interaction problems. Norms offer solutions to problems of this kind. It is this perspective which allows us to apply –or at least to transpose– what sociologists and social anthropologists have to say about social conventions, norms and models to the domain of language use and of translation –including the practice of translation as it takes place in a given historical context. In what follows a general term like 'behaviour' comprises such activities as 'speaking', 'writing' and 'translating'.

Norms, then, can be understood as somewhat stronger versions of social conventions. Conventions are simply a matter of precedent, shared habit and therefore shared expectation. Their operation relies on the expectation, shared by most or all members of a community, that in a situation of a given type each member will behave in a certain manner in preference to some other possible manner. Social norms are very much like social conventions, but they have a more binding, a more directive character. Like conventions, norms derive their legitimacy from shared knowledge, a pattern of mutual expectation and acceptance, and the fact that, on the individual level, they are largely internalized. There are many social norms that we adhere to while hardly being aware of them.

However, norms differ from conventions in that they tell individual members of a community not just how everyone else *expects* them to behave in a given situation, but how they *ought* to behave –implying, that is, that there is among the array of available options a particular course of action which the community has agreed to accept as ‘proper’ or ‘correct’. This intersubjective sense of what is ‘correct’ constitutes the *content* of a norm. More about this below. First a few more words about the operative aspect of norms, their executive arm, as it were. Norms act as constraints on the individual’s behaviour, they foreclose certain options but they also, more positively, offer, or suggest, or even prescribe particular courses of action. Ultimately, the directive or normative force of a norm stems from the threat of sanctions, which may be deployed in a positive sense as the promise of reward. Strong norms are backed up by strong sanctions, often spelled out explicitly; weak norms by weak sanctions –which may amount to no more than some discreet sign of disapproval, or even the sense of unease felt by someone not complying with a norm that they are not quite doing the right thing. In any case, norms can be broken. They do not preclude erratic or idiosyncratic behaviour, and non-compliance in particular instances does not invalidate the norm, just as for example the rules of polite conversation at a dinner party are not invalidated because one of the guests fails or refuses to observe them; the same goes for, say, the highway code, which is a much stronger and more explicit norm.

Norms, then, can be strong or weak, positive or negative, i.e. tending towards obligations or towards prohibitions. They may cover a narrow or a broad domain, they may or may not be promulgated, etc. The modalities of normative force, i.e. the relative strength of a norm and its positive or negative load could be mapped diagrammatically in the form of a ‘semiotic square’, so that the logical interrelations become clear:

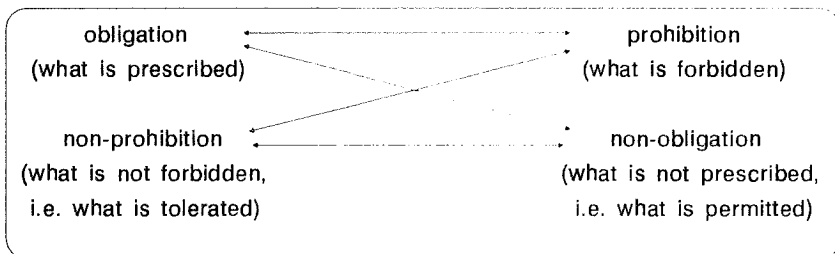


Diagram 1: Modalities of normative force (2)

The upper half of square contains clearly recognized, well-defined norms, as obligations and prohibitions, which may be backed up by drastic sanctions. The lower half indicates areas of permissiveness and of tolerated behaviour: things that one is not obliged to do or say, or that one is not obliged to refrain from doing or saying.

At the same time, the operation of norms implies interaction between agents, and therefore a social context. If in a given domain, in a given situation, person X has an obligation to act in a certain way, this means he or she has this obligation towards another person Y, who may be a group of persons, a collective, a community. If X has an obligation towards Y, it follows that Y has a certain claim on X. This 'claim' means that Y has the power to impose a norm on X and invoke sanctions in case of non-compliance by X, if Y chooses to use that power (Ross 1968: 127ff.). As in the case of the modalities of normative force, the modalities of normative control involve not only a set of clearly defined relations in which Y controls X and X has certain obligations towards Y to behave in a certain manner on certain occasions, but also a more uncertain area, where X is more or less immune from Y and vice versa. Again it is the top part of the diagram which shows clearly defined relations, while the bottom part shows areas of uncertainty:

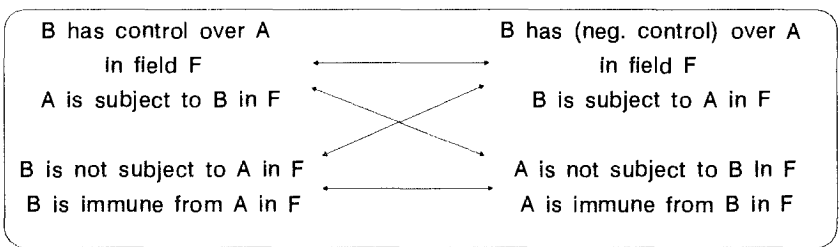


Diagram 2: Modalities of normative control

The point to stress, however, is that norms are social realities, involving not just individuals, groups and communities but also the power relations within these communities, whether these relations are material (economic, legal, political) or 'symbolic' (in Bourdieu's sense). This is what gives the 'model' its dynamic character. Norms operate in a dynamic social context –which may be a cultural system, e.g. the literary system. However, it does not greatly matter whether one thinks of this context in terms of a 'system' in the sense of systems theory or in terms of, say, a 'field', e.g. the field of cultural production as described by Bourdieu. It is important to realize that norms are deeply

implicated in the social and cultural life of a community. They involve different and often competing positions and possibilities, they point up various interests and stakes being pursued, defended, coveted, claimed –and the individual’s desires and strategies to further his or her own ends.

It is also this social context, and the hierarchy of the power relations in it, which explains the greater binding force of some norms as opposed to others. The institutions or agents who exercise normative control tend to occupy positions of relative power and dominance in the community where the norms apply. The dominant norms are usually those of the dominant sections of the community. They are also the sections which determine the content of those norms.

The content of a norm is a notion of what is ‘proper’ or ‘correct’. This is a social, intersubjective notion, a conceptualization of patterns of behaviour –including speaking, writing, translating– regarded as correct. What is ‘correct’ is established within the community, and within the community’s power structures, and mediated to its members. The directive force of norms, their executive arm, serves among other things to delimit and secure these notions of correctness.

Notions of correctness are abstract entities. They are values, attitudes, which, in order to become socially or culturally operative, have to be fixed, both subjectively and intersubjectively. They also have to be learned. That is why, in practice, they appear in the more schematic but mentally manageable form of models. In that sense we can say that the operation of cultural systems is governed by norms and models, and of course the prototypes from which the models derive. These models may be envisaged here either as mental schemas or as formalized sets of properties and prescriptions (as in a poetics, for example). They may be derived from real occurrences and examples or from more abstract values. Their importance derives from the fact that they summarize those features which are deemed to be essential to the various notions of correctness as they exist in a given cultural system or subsystem.

The mere fact of entering a cultural system and learning to operate as a participant in it, involves a process of familiarization with its cultural models. This is true whether we are talking, say, of going to university, or of joining a translation agency, or of beginning writers trying to get their poems or literary translations accepted by a publisher. In fact, as social anthropologists have shown, the process itself has directive and motivational force, as cultural models are

internalized, and behaviour is adapted to conform to the models recognized as pertinent to the system (cf. Shweder 1992 and Holland 1992 for exemplary case studies). Looking at it from a different angle, we can say that it is through the directive force of models that relations of obligation and claim are created between collectives and individuals.

6

Even though the above is cast in rather general and abstract terms, I trust it is not hard to see how this complex of norms and models operates with respect to translation. If every stage in the importation and translation of texts is governed by choices which require criteria to make more than wholly random decisions about which options to select, to what end, then norms and models supply these criteria and goals. Compliance with the set of translational norms regarded as pertinent in a given community or system means that the product, i.e. the translation, is likely to conform to the relevant 'correctness notion', which means conformity with the model embodying that correctness notion –behind which, of course, we discern the dominant values and attitudes of the community or the system in question. Translating 'correctly', in other words, amounts to translating according to the prevailing norm, and hence in accordance with the relevant model. The result should be a 'model translation'. Note, incidentally, that terms like equivalence, fidelity, meaning and suchlike do not occur in this description of what constitutes a 'correct' translation. It is also worth pointing out, however, that in a domain like literary translation –or literary writing, for that matter– observing a norm does not at all have to mean blind obedience to a rule and dull conformity as a result. Deviation from particular textual norms may well be assigned positive value in a literary system in which, in Yury Lotman's terms, an 'aesthetic of opposition' constitutes the overarching norm; by the same token, a certain amount of variation will be looked upon positively even in what Lotman calls an 'aesthetic of identity' (Lotman 1972, p. 404ff., esp. 410-414).

It will be clear that in the case of translating, as a form of textual production, the models and prototypes we are talking about are textual, discursive entities. They cover the substance of what is normally called a 'poetics' (a poetics of literature, a poetics of translation): a set of principles and practical rules for 'good writing',

and a set of examples of good practice. But they appear here with a different emphasis, which allows us to appreciate more clearly their strategic role in the dynamics of culture. Particular groups or communities will adopt a certain configuration of models and prototypes in opposition to other groups and communities, and because there are certain stakes to be defended or claimed. As individuals weave their way through and around these configurations, they take up positions and build alliances, so as to be able to achieve their own aims, goals and ambitions as well as those of the groups with which they have aligned themselves.

It follows from all this that the task of the researcher consists in identifying and reconstructing, on the basis of the various choices and decisions made by a translator, not just the norms which governed those choices and decisions, but also the models and prototypes which inspired the norms, and which inform us about the translator's motivation, the kind of text he or she was aiming to produce, the aims and goals which they were trying to achieve –and the negative models they were presumably trying to avoid. The discourse about translation, whether by translators themselves or by others, will also point up notions of correctness, operational aspects of norms and positive and negative models and prototypes. Establishing the nature of the relation of this discourse –the historical metalanguage of translation– to the contemporary practice of translation is part of the researcher's task. All this amounts to a fairly comprehensive programme for historical research.

The task may sound relatively simple. It is not –for several, rather obvious reasons. Cultural systems are extremely complex and perpetually changing entities, embedded in other systems, each with a history of its own. We can therefore expect to find a variety of competing, conflicting and overlapping norms and models. Their directive force will depend on their nature and scope, on their relative weight, their centrality or marginality, their relation to other canonical or non-canonical models and norms, etc. This is what determines, for both collectives and individuals, what *must* be said, what *must not* be said, what *may* be said, what *can* be said, as suggested in Diagram 1 above. It is only within such complexes that we can begin to assess the motivational of norms and models as opportunities or constraints.

Moreover, translations, like the models we saw at the beginning, cannot be reduced to their mapping or 'modelling' function. They also, invariably, contain elements which are contingent in this respect –but

which are not shapeless, not unformed. The assumption must be, then, that both kinds of elements –i.e. both the 'modelling' and the 'contingent' features in a translation– are informed by norms and models, tying the translated text not just to the source text but also to a given translation tradition (however conflictual and multi-layered in itself) and to general concepts and models of textual well-formedness prevalent in the cultural system or one or more of its pertinent subdivisions.

The fact, finally, that in certain domains, at certain times, certain models, norms and prototypes have been more in evidence than others, is a reminder of the hierarchies of power and of the (real or symbolic) power struggles that characterize the field. As a social and cultural activity, translation is part of these structures and constitutes an operative force in them. It is precisely through the models which the individual translator chooses to adopt that he or she takes part in that dynamic. In other words, the identification of the translator's models and norms and the assessment of their relative strength provides access to, and insight into, both the translator's strategy and his or her motivation. It also makes of the translator an agent, an active participant in a complex exchange, a person with a particular expertise (and hence a certain amount of power) and all manner of private and public interests to look after. To study such a creature and the forces that make him or her tick cannot be a simple task. But it is fascinating. It is also highly relevant to our understanding of the dynamics of social and cultural systems.

Notes

1. See Hermans 1991 for further details and references to the theoretical works by David Lewis and Renate Bartsch on which this view of the nature and role of norms is largely based.
2. See Greimas (1970, p. 135ff.) and De Geest (1992 and 1993) for the use of semiotic squares of this kind; the terms 'modalities of normative force' and 'modalities of normative control' (below) are derived from Ross 1968 (p. 177ff.), where they are discussed in a legal context, and in a different form. The horizontal axes in the semiotic square indicate relations of opposition; the diagonal lines, relations of contradiction; and the vertical lines, relations of implication.

Bibliography

- Bartsch, Renate (1987), *Norms of Language. Theoretical and Practical Aspects*. London: Longman.
- Black, Max (1962), *Models and Metaphor. Studies in Language and Philosophy*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Bonheim, Helmut (1990), *Literary Systematics*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Bourdieu, Pierre (1991), *Language and Symbolic Power*. Transl. G. Raymond & M. Adamson. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Transl. Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
- Flaschka, Horst (1981), *Modell, Modelltheorie und Formen der Modellbildung in der Literaturwissenschaft*. Köln/Wien: Böhlau Verlag.
- D'Andrade, Roy & Strauss, Claudia (Eds.) (1992), *Human Motives and Cultural Models*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Freudenthal, Hans (Ed.) (1961), *The Concept and the Role of the Model in Mathematics and Natural and Social Sciences*. Dordrecht: D. Reidel.
- Geest, Dirk de (1992), "The Notion of 'System': Its Theoretical Importance and its Methodological Implications for a Functionalist Translation Theory", *Geschiede, System, Literarische Übersetzung / Histories, Systems, Literary Translations*, ed. Harald Kittel, Berlin: Erich Schmidt, pp. 32-45.
- Geest, Dirk de (1993), *Literatuur als systeem. Bouwstenen voor een systemisch-functionalistische benadering van literaire verschijnselen*. (Diss. Aggreg.) Leuven: Katholieke Universiteit Leuven.
- Hermans, Theo (1991), "Translational Norms and Correct Translations", *Translation Studies: The State of the Art*, ed. Kitty van Leuven-Zwart & Ton Naaijens. Amsterdam: Rodopi.
- Holland, Dorothy (1992), "How Cultural Systems become Desire. A Case Study of American Romance", D'Andrade & Strauss 1992, pp. 61-89.
- Lewis, David (1969), *Convention. A Philosophical Study*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Lotman, Y.M. (1972), *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- Pazukhin, Rotislav (1987), "A Contribution to a General Theory of Models". *Semiotica*, 67, 1/2, pp. 61-82.

- Popper, Karl (1958), "The Beginnings of Rationalism" [1958], *A Pocket Popper*, ed. David Miller. London: Fontana, 1983.
- Pym, Anthony (1992), "The Relations between Translation and Material Text Transfer", *Target*, 4, 2, pp. 171-190.
- Ross, Alf (1968), *Directives and Norms*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Shweder, Richard (1992), "Ghost Busters in Anthropology", D'Andrade & Strauss 1992, pp. 45-58.
- Stachowiak, H. (1965), 'Gedanken zu einer allgemeinen Theorie der Modelle'. *Studium Generale*, 18, p. 432-463.

Quevedo, ¿traductor negligente? Observaciones sobre el texto de *El Rómulo*

Carmen Isasi Martínez
Univ. de Deusto

Varios son los estudios que se han ocupado de la actividad de Quevedo como traductor. La mayor parte de ellos han coincidido en afirmar que, tanto en el tratamiento de textos clásicos como en los romances, Don Francisco procedía con cierta descuidada libertad. Ni siquiera los amplios márgenes con los que se concebía en la época el ejercicio de la traducción permitirían justificar este proceder *infidel* del que nacieron versiones escasamente respetuosas con los rasgos elocutivos de los originales y que a menudo, se dice, alteraban también los elementos de la *inventio*. Son éstas cuestiones sobradamente conocidas en las que no me detendré aquí (1), pero que conviene tener en cuenta, puesto que lo que se pretende replantear en estas páginas es la valoración de una de esas traducciones quevedianas, *El Rómulo*, traslado de la obra homónima *Il Romulo* del boloñés Virgilio Malvezzi (2).

Esta vida de Rómulo del Marqués Virgilio, cuya primera edición data de 1629, constituyó uno de los hitos de la literatura tacitista europea (3); su éxito está atestiguado por el número de las ediciones publicadas a lo largo del siglo XVII y por su aparición en otras lenguas (castellano, francés, inglés, alemán y holandés) antes de 1645 (4).

Las versiones españolas son dos, editadas ambas por primera vez, que sepamos, en 1632: una en Milán, la de Teodoro Dell'Aula (5); la otra en Pamplona, obra de Francisco de Quevedo (6).

Desde un punto de vista meramente lingüístico, una obra escrita en lengua tan próxima no podía entrañar dificultades para un erudito que

contaba por añadidura con la experiencia de sus largas estancias en Italia (7). No obstante, es bien sabido que el riesgo de los calcos y la amenaza de los *falsos amigos* acechan a quienes trabajan con lenguas de parentesco cercano y, por otra parte, un texto como *El Rómulo* exigía la elección de criterios para el tratamiento de los componentes de un estilo caracterizado por su peculiar dificultad (8).

Para averiguar pues cómo resolvió Quevedo estas dificultades y en qué modalidad de traducción podemos encuadrar *el Rómulo* se ha planteado la compulsa de ambos textos en dos niveles: el *lingüístico*, en el que se ha atendido a las correspondencias léxicas, y el *retórico*, en el que se han estudiado ciertos rasgos elocutivos especialmente dependientes de la *electio verborum*, puesto que la producción de textos en el siglo XVII hay que entenderla teniendo en cuenta "la enorme importancia que la normativa retórica tuvo en la formación intelectual de los escritores de los siglos de Oro", y "la influencia de estos conocimientos retóricos en la génesis de sus obras" (9).

Hay que decir en primer lugar que el cotejo de las relaciones en las formas nominales y verbales de las dos obras pone de relieve que *El Rómulo* es una traducción ajustada, no sólo por el dominio de las correspondencias palabra-palabra, sino porque los términos etimológicamente emparentados con sus equivalentes italianos ascienden al 72%. En contraste, el conjunto de lo que se han considerado cambios voluntarios, no impuestos por el propio código del traductor, se eleva sólo al 13,7% de las relaciones palabra-palabra.

Esa relevante proporción de mantenimientos abarca tanto el nivel de los significantes como el de los significados, pues las equivalencias léxicas, las alteraciones, sean obligadas o no, e incluso el reducido número de relaciones complejas (en las que no se da una correspondencia simple de términos) conllevan comúnmente la igualdad semántica total o parcial. La divergencia absoluta en este plano no alcanza el 3% de los pares léxicos establecidos.

Y pese a ello no nos encontramos ante la reproducción mecánica del texto base, puesto que las desviaciones introducidas por el traductor aparecen supeditadas en su mayoría a una causa común: el cuidado de la *puritas*. Porque la pureza del castellano de Quevedo no se ve afectada por la utilización de barbarismos, ni siquiera los que podían tomarse del texto de partida. Hay italianismos, sí, pero ninguno de ellos es exclusivo de esta obra, y su rastreo en las fuentes lexicográficas permite suponer que se trataba de voces integradas en el acervo léxico de la época; del mismo modo se tamiza el empleo de

latinismos, cuya presencia es más significativa en Malvezzi que en su traductor. El conjunto de las voces de escasa integración en el español del momento a las que recurre Quevedo se limita en lo lexemático apenas a una veintena de formas, y los neologismos de sentido que se ha logrado identificar no alcanzan esa cifra.

Es claro que esta relativa desviación lingüística conlleva un cierto alejamiento en el estilo: la menor presencia en el texto traducido de cultismos y formas neologizantes entraña, desde la vertiente de lo retórico, una reducción de lo *inusual* y de lo latinizante, ingredientes cuya valoración en las teorías de los estilos no es oportuno analizar ahora. Sin embargo el estudio comparativo de otras facetas retóricas ligadas también a la elección de palabras corrobora los datos más significativos obtenidos en el nivel lingüístico: el predominio de las equivalencias sobre las adaptaciones o los cambios. Así, para las diversas manifestaciones de la repetición, recurso notablemente caracterizador del texto italiano, los recuentos ofrecen cifras concluyentes: la proporción de mantenimientos para las repeticiones con igualdad es del 88,7%, para las antítesis el 93,7%, en la figura etimológica el 76,5%, y sólo desciende el porcentaje para la sinonimia, en la que se da un 62,5% de conservaciones.

Igualmente la traducción coincide con el original en el manejo de la metáfora combinada y en el abundante empleo del isocolon en estructuras generalmente paralelísticas y casi siempre bimembres, en las que se entrelazan la utilización del zeugma, de la repetición de palabras y del homoeoteleuton, si bien es éste último elemento el más afectado por las diferencias fónicas entre las dos lenguas, que el traductor no puede salvar (10).

En definitiva, por lo que respecta a las facetas consideradas, *El Rómulo* se nos muestra como una traducción fiel, pero no servil, literal, pero literaria también, en la que se trasvasan hábilmente los rasgos de la lengua y el estilo del original. Si la tarea de traducir puede ser entendida en esta época como un ejercicio de imitación (11), cabe pensar que Quevedo concibiera como tal su labor sobre una obra que calificó como "inmensa en pequeñez tan abreviada" (12), y que incluso, según proponen algunos críticos, influyó en su propia evolución literaria (13).

No obstante es preciso completar y contrastar los resultados de esta primera parte del análisis con la referencia a lo que podrían considerarse los *descuidos* del traductor, cuya importancia ya ha sido señalada por algún estudioso (14).

En la búsqueda de estas supuestas negligencias hallo, efectivamente, pasajes cuyos yerros no acierto a justificar. Atañen algunos a la traducción de ciertos lexemas nominales y verbales:

28. <i>Balordo</i>	387. Sujeto (15)
30. <i>Nuovo</i>	412. Mucho
30. <i>Neghittos</i>	420. Quejosos (16)
53. <i>Schiatta</i>	796. Quebranto (17)
72. <i>Ingrato</i>	1098. Agradecido
76. <i>Bilancio</i>	1166. Blanco
23. <i>Travalicavano</i>	295. Arrebozaban (18)
26. <i>Spalleggiato</i>	350. Descubierta (19)
34. <i>É infruttuoso</i>	479. Y infructuoso
75. <i>Infocati</i>	1143. Ahogados

En otros casos son los tiempos verbales los que se interpretan al parecer equivocadamente:

21. <i>Distuggere</i>	265. Destruyó
50. <i>Occuperanno</i>	744. Ocuparon
74. <i>Siamo</i>	1226. Seamos (20)

No falta alguna lectura inadecuada de elementos pronominales:

22. <i>a chi piú s' aspetta</i>	285. que más les toca
9. <i>si esaminano</i>	61. si se examinan

La alteración abarca también en ciertos pasajes el sentido global del párrafo, aunque es difícil en estas ocasiones dirimir entre la intencionalidad o el error. Citaré al menos dos fragmentos en los que la elección castellana deforma claramente la del original:

- 41. *ne vi si truova, se si conseguiscono.*
- 591. y en ellas descansa quien las consigue.
- 92. *si avvezzano di vedere gl' esiti felici anche...*
- 1419. si passara más allá de los efetos felizes, antes...

Otras veces, en cambio, parece razonable proponer como hipótesis que el pasaje deturpado que ha llegado a nosotros se originó en una transmisión textual problemática, y que, dada la coincidencia de los testimonios por ahora conocidos de la obra, habría que atribuir la alteración al arquetipo del que todos derivan. A este subgrupo pertenecen los casos siguientes.

1. Los posibles trueques entre términos de grafía semejante, confundidos tal vez a través de una abreviatura:

	<i>Credulità</i>	174. Crueldad
22.	<i>Vendetta</i>	278. Verguença
33.	<i>Vergogna</i>	473. Vengança
	<i>Inganno</i>	714. Ingenio
55.	<i>Precipitij</i>	831. Principios
	<i>Ratto</i>	878. Legítimo (21)
60.	<i>Precipitij</i>	910. Principios
62.	<i>Credute</i>	935. Crecidas
	<i>Ammirazione</i>	937. Imitación
77.	<i>Nell' ira</i>	1166. en el ayre

2. Los errores en partículas:

35.	<i>Dal cielo</i>	494. El cielo
12.	<i>Ed é l'ultima</i>	113. Y de la última (22)
14.	<i>Nel mezzo</i>	159. El medio

3. Los cambios que podrían ocultar una *lectio difficilior*:

58.	<i>Regolatore</i>	876. Regalo (23)
-----	-------------------	------------------

4. Las lagunas, varias de ellas quizá intencionales (24), otras explicables por saltos de igual a igual que es difícil atribuir con certeza al propio traductor en el proceso de su lectura o bien a sus trasmisores; algunas, en fín, sin justificación aparente:

- 94-95. *l'avversario del Signore, per desiderio di mantenere idolatri i Romani, accioche Romulo, come Dio venghi adorato, procura, che non si sapia la morte.*
- 1469-71. El enemigo del Señor, de mantener en idolatria los romanos y que Rómulo fuese adorado como Dios procura.

Citaré para terminar un tercer grupo de supuestos errores por los cuales, tras el estudio crítico textual, considero que es necesaria la enmienda, pues no corresponderían al original escrito por Quevedo. Se trata de pasajes en los que la semejanza gráfica, la división de palabras, el contexto y la presencia de *lectiones faciliores* justifican una intervención correctora (25):

1. Errores por confusión gráfica:

318. Lectura: abuelos silvestres
Enmienda: abuelos ilustres
Italiano: aui(si) illustri
656. Lectura: ruina
Enmienda: mina
Italiano: mina
981. Lectura: venidos
Enmienda: vencidos
Italiano: superati

- 1403. Lectura: vanidad
Enmienda: humanidad
Italiano: umanità
- 636. Lectura: probarse
Enmienda: privarse
Italiano: priuarsi
- 757. Lectura: vengança
Enmienda: ventaja
Italiano: vantaggio
- 1236. Lectura: mina
Enmienda: ruina
Italiano: ruina
- 1450. Lectura: medio
Enmienda: miedo
Italiano: timore

2. Errores en la división de palabras:

- 1526. Lectura: esta muerte
Enmienda: es la muerte
Italiano: è la morte
- 958. Lectura: reprehender a aquellos
Enmienda: reprehenderá aquellos
Italiano: biasmerà quelli
- 1156. Lectura: ya las dos partes peligrosas
Enmienda: y a las dos partes peligrosos
Italiano: ed a tutte le parti pericolosi
- 1192. Lectura: procura mas
Enmienda: procuramos
Italiano: procuriamo
- 373. Lectura: que da
Enmienda: queda
Italiano: rimane
- 11. Lectura: intencion
Enmienda: intensión
Italiano: intensione

3. Posible *lectio facillior*:

- 208. Lectura: hurto
Enmienda: bulto
Italiano: volto
- 506. Lectura: mejor
Enmienda: motor
Italiano: mouitore

Queda así considerablemente reducido el número de los pasajes incongruentes imputables a la ligereza del traductor. Hay otros, según se ha visto, pero puesto que algunos de ellos pueden ser subsanados en un futuro a la luz de nuevas aportaciones ecdóticas sobre la obra, y ya que la importancia de los restantes está sobradamente compensada por el logro de una traducción literaria en muchos aspectos

ejemplar, me atrevo a proponer que se declare a Quevedo inocente del delito de negligencia.

Notas

1. Puede leerse al respecto C. Isasi (1992), *Estudio lingüístico estilístico de El Rómulo de Malvezzi en la traducción de Quevedo*. Universidad de Deusto, Microficha, pp. 39-43.
2. La primera edición conocida es la que llevó a cabo Clemente Ferroni en Bolonia en 1629.
3. Recuérdense a este propósito entre los trabajos de los últimos años, M. Fumaroli (1980), *L'age de l'éloquence*, Genève; y M. Blanco (1992), *Les rhétoriques de la pointe*, Genève.
4. Sobre la obra y biografía de Malvezzi vid. R. Brändli (1964), *Virgilio Malvezzi político e moralista*, Basilea; y también V. Malvezzi (1968), *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV*, Edición y estudio preliminar de D. L. Shaw, London.
5. *El Rómulo del Marqués Virgilio Malvezzi*. Traducido de Italiano por Don Teodoro del Aula, Milán, en el Real Palacio, por Juan Bautista Malatesta, 1632.
6. *El Romulo del Marques Virgilio Malvezzi traducido de Italiano por Don Francisco de Quevedo Villegas*, Pamplona: Viuda de Carlos Labayen, 1632.
7. A las biografías habitualmente manejadas hay que añadir para este punto el trabajo de E. Wangenstein (1992), *Italia en la vida y obra de Don Francisco de Quevedo*, Ann Arbor; aunque es preciso señalar que la autora ignora en sus consideraciones la relación de Quevedo con Malvezzi.
8. Se trata del estilo lacónico, en el que Malvezzi fue maestro indiscutido en su momento. Sobre la importancia literaria del boloñés siguen siendo fundamentales los trabajos de B. Croce (*Nuovi Saggi sulla letteratura italiana del seicento*. Bari, Laterza, 1949, 2ª ed.) y E. Raimondi (*Letteratura Barocca. Studi sul seicento italiano*. Firenze, 1961).
9. Elena Artaza (1989), *El Ars Narrandi en el siglo XVI español*. Bilbao: Universidad de Deusto, p. 15.
10. Para una revisión detallada de los aspectos lingüísticos y retóricos que acabo de mencionar me remito a mi trabajo *Estudio lingüístico estilístico...* antes citado.
11. Vid. C. Guillén (1982), "Quevedo y el concepto retórico de literatura", *Homenaje a Quevedo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 495; y L.

López Grigera (1988), "Notas sobre el Renacimiento en España". *Estudios de Lengua y Literatura*. Bilbao: Universidad de Deusto, p. 238.

12. Así lo manifiesta en la dedicatoria de su *Rómulo*.
13. Sobre las afirmaciones en ese sentido de Merimée, García Berrio y López Grigera véase Isasi (1992), *op. cit.* pp. 44-45.
14. Especialmente M. Gendreaux (1977), en *Heritage et creation: Recherches sur l' humanisme de Quevedo*. Paris.
15. Las referencias numéricas remitirán siempre para el italiano a la edición de Bolonia 1629, y para el español a las líneas de mi edición crítica. En cuanto a este primer caso, hay que recordar que "balordo" se traducía ya en Franciosini como "tonto, bobo, necio" (Vid. L. Franciosini, *Vocabulario italiano e spagnolo*. T. I. Roma. Cito por la edición de 1638), y su equivalente en Del Aula es "mentecato".
16. En Franciosini "pereçoso". Quevedo podría haber traducido también por "negligente".
17. La traducción correcta será "linaje".
18. Donde "travalicare" equivale a "traspasar", en tanto que "arrebozar", en acepción documentada en el propio Quevedo, significa "Metaphoricamente, encubrir, ocultar con dissimulo y artificio engañoso alguna cosa..." (Real Academia Española: *Diccionario de Autoridades*. Ed. facsimilar en 3 vols., Madrid: Gredos, 1969).
19. Spalleggiare es voz ausente aún en la edición de Franciosini de 1638, y que parece de introducción tardía. M. Cortelazzo (*Dizionario Etimologico della lingua Italiana*, Bologna, 1979-85) lo documenta en torno al 1600 con la acepción "sostenere, proteggere, dando aluto e apoggio". También Del Aula lo traduce por una curiosa perfrasis: hacer espaldas.
20. El sentido en el contexto exige el presente "somos", que se corresponde igualmente con la forma italiana.
21. Por posible confusión en el italiano con el término canónico "rato".
22. Donde el error puede radicar en una división de palabras dudosa en el ejemplar de la obra italiana que manejaba Quevedo.
23. Ciertamente el traductor ha podido alterar forma y sentido, pero es también posible que, habiendo traducido "regulador", el término se transformara por una *lectio facillior*, pues según se desprende de las noticias lexicográficas debía tratarse de una palabra poco usual tanto en italiano como en español.
24. Parece serlo la de mayor amplitud, que elimina parte de un discurso sobre la muerte del texto original. (En Malvezzi p. 99; Quevedo 1545). Para la enumeración de estas lagunas, en la que no puedo detenerme aquí, vid. Gendreaux, *op. cit.* p. 224 ó bien Isasi, *Estudio ... op. cit.* pp. 84-87.
25. El reducido espacio de la comunicación me obliga a remitirme para la argumentación relativa a estas enmiendas a *El Rómulo*, *op. cit.* pp. 37-41.

Discrepancias profundas en las traducciones occidentales de *Oku no hosomichi* de Matsuo Basho

Josep Julià Ballbè
Univ. Pompeu Fabra
Shigeko Suzuki
Univ. Autònoma de Barcelona

La investigación que estamos llevando a cabo sobre la obra japonesa *Oku no hosomichi* de Matsuo Basho parte de la constatación del gran número y diversidad de discrepancias que se observan a poco que se lean con detenimiento algunas traducciones occidentales de la misma. Ante dicha profusión, hemos realizado una selección de *anomalías* que dan pie a plantearse problemas concretos de traducción del japonés a las lenguas en general occidentales y concretamente inglesa, francesa y española, problemas ceñidos hasta cierto punto, eso sí, a la obra objeto de análisis, pero que serán útiles al debate más general que suscita en teoría de la traducción el concepto genérico de fidelidad y su concreción en el caso de lenguas de partida y de llegada muy alejadas desde el punto de vista lingüístico y también literario.

La selección comprende fundamentalmente aspectos relacionados con la deixis y la anáfora cuyo examen contribuye a esclarecer el grado de autonomía de los poemas -haikús- de *Oku no hosomichi* de la prosa en la que se encuentran intercalados y aspectos vinculados a la trayectoria argumentativa peculiar de algunas de las versiones, cuyo estudio aporta, además, conclusiones válidas para enjuiciar desde una nueva perspectiva la fortuna del haikú en Occidente y escrito en lenguas occidentales. Queda al margen de nuestra investigación, por tanto, un estudio sistemático de los textos desde el punto de vista

semántico, aunque a veces son también relevantes consideraciones en ese ámbito.

La presencia de haikús intercalados en un texto en prosa podría considerarse anecdótica, puesto que es muy poco habitual, si no fuera porque este fenómeno se da precisamente en *Oku no hosomichi*, obra clave en la tradición del haikú, siendo su autor considerado el creador y gran maestro de este género poético. Los haikús no suelen ir acompañados de otro texto salvo los comentarios que suelen añadirles críticos y editores para su comprensión, y precisamente los fragmentos de prosa que anteceden a los haikús de *Oku no hosomichi* pueden considerarse explicativos de los mismos, aunque poéticamente y lingüísticamente comparten muchas de sus características, a diferencia de los comentarios contemporáneos o sencillamente obra de otros autores, muy convencionales.

A partir de las traducciones, es imposible saber si los haikús originales son autónomos o no de la prosa, y ello porque presentan estructuras deícticas o anafóricas absolutamente contrarias. Las cuatro distintas versiones del mismo haikú que citamos a continuación (1) son clara muestra de dicha disparidad:

<i>Even this grass hut may be transformed into a doll's house</i>	Ma chaumière même d'autres à cette heure l'habitent maison de poupées
Otros ahora en mi choza -- mañana: casa de muñecas	<i>Even a thatchet hut In this changing world may turn Into a doll's house.</i>

La prosa que acompaña a este haikú relata que fue colgado en la puerta de la choza aludida, y pudiera interpretarse la función del demostrativo *this* del primer ejemplo, pues, como de señalamiento directo, una función deíctica apoyada en el contacto físico del poema y la choza que éste cita. Pero, desde luego, en la obra la choza no está físicamente, y el demostrativo inglés conecta anafóricamente con una mención previa de dicha choza en la prosa, la cual además da debida cuenta de que en ella quedó colgado el poema. Por tanto, el poema no es en absoluto autónomo de la prosa. En el segundo y tercer ejemplos, el haikú parece más independiente, pero el posesivo, por naturaleza deíctico, nos obliga también a buscar en otra parte, en

la prosa, de qué choza se trata. En el cuarto ejemplo, al contrario, el uso del artículo indeterminado permite una lectura perfectamente autónoma de la composición.

En realidad, no hay en el original japonés ningún demostrativo ni elemento afín que permita constatar ninguna deixis o anáfora. No hay ningún posesivo. Además, es habitual hallar en antologías poéticas, tanto en traducción como japonesas, haikús incluidos en los libros de viajes de Basho y presentados de forma aislada, aunque ello es sólo una prueba indirecta de su autonomía. En realidad, por la tendencia natural de la lengua japonesa a eludir toda referencia cuando ésta es más o menos obvia, cabe aceptar una lectura *trabada* de los haikús, pero una buena traducción sí debería dar cuenta de dicho carácter esencialmente autónomo.

Así podemos concluir que la mayoría de los traductores han falseado una característica esencial de los haikús que comparten los incluidos en el texto que estudiamos. Se trata de una falta de rigor imputable probablemente a la tendencia occidental de redactar las versiones de textos orientales, especialmente la poesía, de modo más explícito que el original. Por lo demás, en la tradición japonesa clásica se constata una patente dificultad para elaborar textos basados en un hilo argumental coherente a la manera de la novela occidental, lo cual explica la estructura de *Oku no hosomichi*, obra en la que, como hemos dicho, los haikús suelen seguir a comentarios explicativos en prosa, y cuya única hilación argumental es de tipo meramente cronológico, pues está escrita en forma de diario. En este sentido, aquí en Occidente ha sido siempre más frecuente la mezcla de géneros, y la infiel dependencia de los haikús traducidos puede interpretarse como vasallaje a una forma habitual de estructurar las obras de creación. De ahí también que en la prosa traducida se empleen menos recursos poéticos que los presentes en el texto original y que se dé una vinculación argumental, más narrativa, a prosa y poemas.

Veremos en los siguientes ejemplos (2) una gran divergencia en lo que se refiere a longitud, convencionalidad gramatical y trayectoria argumentativa del mismo haikú en diversas traducciones:

*The chestnut by the eaves
In magnificent bloom
Passes unnoticed
By men of this world.*

Sobre el tejado
flores de castaño.
El vulgo las ignora.

Les gens du siècle
ne remarquent point les fleurs
du châtaignier de l'auvent.

Las traducciones primera y tercera son dos oraciones convencionales que pueden leerse de corrido sin ningún tipo de problema. La segunda, por el contrario, debe leerse lentamente, verso a verso, y en ningún caso como *prosa recortada*. El hecho de que en esta versión española el primer punto separe convencionalmente dos frases independientes no zanja la cuestión en absoluto, pues los dos primeros versos carecen de verbo, e incluso la falta de una coma entre el primero y el segundo añade singularidad a la composición. Cabe reescribir estos dos primeros versos como sigue: "Sobre el tejado/ hay flores de castaño." Se detecta una elipsis verbal de efecto peculiar y especial relevancia. La discontinuidad entre los dos primeros versos y el tercero produce un efecto semejante, y en este caso podríamos considerar que las otras dos traducciones son una reescritura parecida a la nuestra. Dicha discontinuidad produce un curioso cambio de trayectoria argumentativa, parecido al que constatamos en las versiones segunda y tercera del primer haikú citado, concretamente el cambio que produce en ellas el enlace entre el segundo y el tercer verso. Y sin conectores. Estos terceros versos, tanto en las versiones francesa y española del primer haikú como la española del segundo, por un lado nos producen extrañeza porque no vienen enlazados por ninguna conexión sintáctica ni lógica, y por otro se nos presentan con la inmediatez de una conclusión, de una síntesis diríamos que anafórica o deíctica, en el sentido que nos señalan el contenido o el efecto de los versos anteriores mediante un sutil recurso retórico, puesto que además de no existir conexión sintáctica, no parece existir tampoco conexión de ningún otro tipo, salvo una identidad entre polos básicamente nominales. Se consigue así un efecto que es precisamente el que persigue todo compositor japonés de haikús: la sorpresa, la aprehensión de una emoción ni sentimental ni intelectual y lo más instantánea posible, sin el lastre de la lógica. El esfuerzo que requiere la lectura de haikús para un hablante japonés es mayor que el que nos exigen las versiones comentadas, y los haikús de Basho merecen

interpretaciones distintas, incluso divergentes, ya en el mismo original, por los efectos de la condensación y por las referencias eruditas, pero aun así, se consigue precisamente la inmediatez, que en el caso del haikú tiene su mejor aliado en la brevedad.

Si abundamos en el análisis de las versiones española y francesa del primer haikú, veremos con más claridad el papel que en este tipo de composición tienen cambios específicos en la trayectoria argumentativa. Las traducciones inglesas de ambos haikús son igualmente convencionales, oraciones asertivas sin conectores, con una sintaxis impecable y con una trayectoria simple, lineal, en cierto sentido ausente. Fijémonos, sin embargo, en posibles reescrituras de las versiones francesa y española:

*Ma chaumière même
d'autres à cette heure l'habitent:
elle est/sera une maison de poupées*

Otros ahora (hay)
en mi choza, que mañana
será casa de muñecas

La eliminación de la elipsis verbal deshace todo su encanto. No se trataba de una mera elipsis, o, dicho de otro modo, es una elipsis muy peculiar. Se eliden verbos de identidad, con lo cual la yuxtaposición resultante pone en contacto, sin comparar, identificando de una manera no racional ni lógica, poéticamente inmediata, los dos términos que engarzarían los elementos recuperados en la reescritura. Un fenómeno similar hay que constatar en el caso del relativo *que* de la reescritura de la versión española; de hecho sí hay un conector en dicho haikú: – *mañana*: siendo esencial la puntuación. Un conector que, prescindiendo para simplificar de la función de la puntuación, es un sustantivo. En la composición original sí hay un verbo, pero en general la escasez de verbos tiene un papel muy importante en el haikú, tanto porque facilita la brevedad como porque el verbo en sí implica un grado mayor de abstracción que el mero sustantivo (ya que además en el haikú los sustantivos suelen denotar objetos del mundo material, raramente entidades abstractas o con carga emocional, que desvirtuarían su intencionalidad alógica y anti-racional).

Las dos siguientes versiones (3), de nuevo de un mismo haikú, ponen de manifiesto el uso distinto de los conectores según el criterio

de los diferentes traductores y su análisis abunda en las conclusiones a las que hemos llegado hasta ahora:

<i>I am awe-struck</i>	¡Qué irrisión!
<i>To hear a cricket singing</i>	Bajo el yelmo
<i>Underneath the dark cavity</i>	canta un grillo.
<i>Of an old helmet.</i>	

La versión española usa parecidos recursos a los ya comentados, mientras que la inglesa adolece de la convencionalidad ya también señalada. Sin embargo, nótese que además figura en ella un conector, *to*, cuya función es igualmente convencional y que no cambia en absoluto la trayectoria argumentativa, no incide en ella, contribuye sólo a la coherencia sintáctica de una frase de la cual podríamos decir también que la trayectoria está ausente. No se trata pues simplemente de prescindir de diferente modo de los conectores, sino que los traductores ingleses prescinden de ellos sólo cuando no son necesarios en su línea de escritura de *prosa recortada*, mientras que la versión española, y en menor medida la francesa, prescinde de ellos siempre que le es posible.

En cuanto al original japonés, es significativo que use partículas llamadas *kireji* (*ya, kana*) que tienen una función diferenciada y exclusiva cuando son usadas en un haikú, partículas que pueden interpretarse ya como signos de puntuación ya como conectores, pero sin correspondencia inmediata en nuestras lenguas, en absoluto, lo que avala las soluciones española y francesa. Otras partículas muy usadas, no exclusivas en modo alguno de los haikús pero cuyo sentido también ha cambiado del japonés clásico y literario al moderno, como la terminativa y enfática *zo*, también conectiva, que cierra el segundo verso del primer haikú citado, son también de difícil traducción y apoyan tal solución, como asimismo el hecho de que se trata de poesía, y la poesía en sí, en términos generales, hace uso de recursos retóricos que exigen un aprendizaje tanto para su lectura como para su escritura (en el caso de Basho, además, la gran densidad de referencias a la tradición poética, filosófica e histórica de su país añade dificultad).

A la vista de las grandes divergencias constatadas, es obligado tratar los fenómenos analizados desde un marco más amplio de teoría de la traducción. Hay una filosofía de la traducción que se podría resumir así: si el original es correcto y ágil, su traducción también lo

debe ser, y las peculiaridades que en la lengua de partida son habituales y normales, que no se perciben como singulares, deben obviarse. En una aplicación a ultranza de este criterio, nos podríamos plantear que si Zeus era tan normal para un ciudadano de la Grecia clásica como el Dios cristiano, ¿por qué no usar esta equivalencia en su traducción? El criterio opuesto apuesta por la transparencia, y postula que la traducción debe restituir en la lengua de llegada la mayor cantidad posible de características de la lengua de partida. Es decir, adaptación en un caso y transparencia en el otro. Ante los ejemplos citados, sin embargo, y al tratarse de lenguas distintas, no debemos atribuir necesariamente al criterio de transparencia la etiqueta de *literalidad*, aunque transparencia y literalidad a ultranza pronto nos conducirían a una especie de transliteración tosca de la que es ejemplo una peculiar traducción de *Oku no hosomichi*, *Back Roads to Far Towns*, de Cid Corman y Kaimake Susumu (4).

Las versiones inglesas que hemos tildado de convencionales serían una mera adaptación del original. Su forma, y su espíritu, son absolutamente propios de la lengua de llegada y sólo conservan del texto y la lengua de partida el contenido, en la medida que forma y espíritu no sean a menudo también contenido. En la tradición literaria occidental moderna, esta perspectiva ha permitido que se escribieran pretendidos haikús con mucha libertad formal (si el espíritu es parecido, ¿por qué ceñirse al modelo métrico 5/7/5 o emplear una sintaxis extraña a nuestros usos comunes?) y de contenido (si la forma es parecida, ¿por qué no expresar todo tipo de emociones, experiencias y visiones de la realidad en vez de limitarse a la expresión de sorpresas alógicas y de identidades entre objetos materiales no abstractos?).

La versión de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya parece demasiado esclava ya no de la lengua japonesa, sino del propio oficio de poeta del traductor. Es, en este sentido, experimental, ya que no literal. Pero consigue algo notable: provoca efectos similares a los producidos por el texto original mediante recursos de la lengua de llegada, y ello tanto desde el punto de vista del contenido como del más formal. A menudo fuerza demasiado el idioma, y su excesiva transparencia hace ininteligibles algunos haikús, o, mejor dicho, permite varias interpretaciones de los mismos, lo que quizás es un mérito, porque la misma circunstancia se da en el japonés. Su punto de vista ha sido mucho más fértil en nuestra tradición literaria, pues aparte de la tradición de haikús occidentales que intentan ceñirse a la forma y al espíritu de la tradición

japonesa, ha dado fecundas innovaciones formales –y no sólo formales– a la poesía de creación autóctona occidental (cabe aquí citar, además del propio Octavio Paz, a Ezra Pound, paradigmático de este fenómeno). Unas innovaciones formales que a menudo se deben más a la transparencia de la lectura del japonés y su traducción que a la singularidad en realidad menor de las creaciones originales, pues lo que para el lector de la versión española analizada es sumamente original, para un japonés es frecuentemente mucho más convencional. Pero se trata de dos tradiciones poéticas distintas y, paradójicamente, culpar a Paz y a Eikichi de inventar un género nuevo no ya a medio camino entre oriente y occidente, sino absolutamente artificial, sería tildarlos de adaptadores a ultranza.

Por lo demás, el análisis deíctico y anafórico que hemos realizado del primer haikú muestra que su versión española también adolece de una cierta dosis de *criterio de adaptación* y que es precisamente una versión inglesa *convencional* la que da en el clavo de la autonomía. Transcribimos finalmente el segundo haikú analizado tal como lo traduce Antonio Cabezas en una recentísima versión del libro de Basho (5). Si no en toda la traducción de Cabezas, constatamos en este haikú un equilibrio alentador entre adaptación y transparencia:

Junto al alero,
flores que nadie advierte:
las del castaño.

Notas

1. Los haikús citados pertenecen a las versiones *Narrow Road to the Interior*, de Sam Hill (Boston, 1991, Shambhala); *La Sente Étroite du Bout-du-Monde*, dentro de la compilación de diarios de viajes de Basho *Journaux de voyage*, de René Sieffert (París, 1976, POF); *Sendas de Oku*, de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, 1957, 1978 (Barcelona: Barral Editores); y *The Narrow Road to Oku*, de Donald Keene en la *Anthology of Japanese Literature* (New York: Grove Press, 1955).
2. El primer haikú pertenece a la versión *The Narrow Road to the Deep North*, de la compilación *The Narrow Road and Other Travel Sketches*, de Noboyuki Yuasa (1966, Penguin); el segundo a la de O. Paz i E. Hayashiya; y el tercero a la de René Sieffert.

3. El primer haikú pertenece a la versión de N. Yuasa; el segundo, a la de O. Paz i E Hayashiya.
4. *Back Roads to Far Towns*, trad. de Cid Corman i Kaimake Susumu, New York: White Pine Press, 1968.
5. *Senda hacia tierras hondas* (Madrid: Hiperión, 1993).

Incidencia de la traducción en la normalización lingüística del Euskara

*Xabier Mendiguren Bereziartu
Univ. de Deusto*

Mi opción por el tema enunciado en el título de la comunicación, se debe a que este año se cumplen 25 años del establecimiento oficial de las bases de la normalización del euskara bajo la dirección de la Real Academia de la Lengua Vasca (Euskaltzaindia). Cinco lustros constituyen un plazo de tiempo suficientemente dilatado como para hacer algunas valoraciones sobre las metas prefijadas y los logros conseguidos, así como para pasar revista a los distintos factores que han incidido en la citada normalización, también denominada unificación de la lengua literaria.

La lengua literaria unificada o "euskara batua", ha sido una necesidad profundamente sentida por los más eximios representantes de las letras vascas en todos los tiempos: fue precisamente Joannes de Leizarraga (1571) (1), primer traductor del Nuevo Testamento al euskara, quien puso de relieve la dificultad que planteaba la diversidad dialectal a la hora de lograr un texto único para todos los vascohablantes. Posteriormente una larga lista de escritores y vascólogos entre los que cabe mencionar figuras señeras como Axular, Etcheberri, Mendiburu, Moguel, Añibarro, Urquijo, Ormaetxea, Altube, Campión, Broussain, Azkue, etc. se pronunciaron en el mismo sentido. Esta preocupación está muy presente en la fundación de la Academia de la Lengua Vasca en 1918 y halla su más clara formulación en la "metodología para la restauración del euskera" (Ver actas del Congreso, p. 428 y ss.) del Sr. Eleizalde. En la posguerra, y más concretamente en la década de los cincuenta, los escritores Krutwig, Aresti, Arrue, Basterrechea,

Alvarez-Emparanza, Kintana y otros (2), entre los que hay que incluir al profesor Luis Michelena, vuelven a plantear con insistencia el problema al frente de un movimiento de escritores y traductores, orientando su acción bajo los auspicios de la Real Academia de la Lengua Vasca.

Con motivo del cincuentenario de la fundación de la citada entidad, se nombró una comisión presidida por el profesor Michelena a fin de elaborar un proyecto-base, que el mismo prestigioso lingüista se encargó de redactar y presentar en Aránzazu, sede en la que se celebraron las jornadas organizadas para el estudio del problema de la unificación del euskara escrito. La importante aportación de Michelena se ha conocido entre los vascólogos con el nombre de *Arantzazuko Txostena* (Informe de Aránzazu) (3).

25 años de normalización lingüística

El proyecto del profesor Michelena precisa el tipo de unificación que se pretendía realizar, señalando que la razón primordial de su necesidad estribaba en las exigencias de la docencia, y que inicialmente habría de afectar al euskara escrito. Opina que la Real Academia de la Lengua Vasca no tiene capacidad para realizar una unificación total y completa, por lo que debe partir de aspectos más generales dejando para más tarde los más puntuales y substanciales. A continuación, y en orden decreciente, enumera las tareas que se debían realizar: establecimiento de la ortografía, fijación la forma de las palabras vascas tradicionales así como la de los préstamos y neologismos, y por último, determinación de la morfología (declinación y verbo) y la sintaxis del euskara unificado.

Al término de las ya citadas jornadas en que se debatieron las bases de la unificación, la Academia de la Lengua Vasca redactó y publicó una "*Declaración sobre la Unificación del Euskara Literario*", ofreciendo un avance de las decisiones y trabajos que iba a publicar con posterioridad.

En 1970 *Euskal Idazleen Elkarte*a (Asociación de Escritores Vascos) aborda de lleno la tarea de fijar el verbo unificado. Posteriormente, en 1979, en el Congreso de Bergara se precisan importantes aspectos ortográficos y poco tiempo después se publican las normas definitivas sobre la declinación. En los años 1973 y 1977 se dan a conocer, respectivamente, el paradigma unificado de las formas verbales auxiliares y el correspondiente a las formas sintéticas.

Por lo que respecta a la forma de las palabras, y al léxico en general, hay que reseñar una larga serie de aportaciones: en 1968 la Academia publica una lista de 2.000 palabras en su forma tradicional, por lo que constituyen un patrimonio común de la mayoría de los dialectos vascos. En 1971 se fijan los meses del año, tres años más tarde presenta la lista de las palabras que debe escribirse con "h" y en 1979 publica los nombres de los municipios vascos en su forma normalizada; asimismo en un lapso de seis años publica diversos vocabularios sobre los temas más variados (4).

Por último el profesor Michelena reedita el *Diccionario Vasco-Español-Francés* de R. M. de Azkue (5), revisado y completado, con un estudio sobre sus fuentes, por encargo de la Academia y ultima el *Diccionario General Vasco* (6) una decena de gruesos volúmenes que van viendo la luz paulatinamente tras la muerte de su autor, bajo la dirección del profesor Ibón Sarasola quien a su vez publica por entregas el primer diccionario selectivo vasco: *Hauta-Lanerako Euskal Hiztegia* (7).

Paralelamente *UZEI* (Centro Vasco de Servicios Universitarios y de Normalización Léxica del Euskara) confecciona y publica sin solución de continuidad una treintena de diccionarios especializados creando la infraestructura léxica imprescindible para la docencia en la enseñanza media y la Universidad.

La irresistible ascensión de la traducción

A la distancia de veinticinco años de aquellas históricas jornadas que establecieron las bases de la lengua literaria unificada vasca o "euskara batua" se constata la oportunidad de la feliz iniciativa y la importancia que ha tenido no sólo para la normalización lingüística, sino para el desarrollo cultural vasco, en general. Y en esa mirada retrospectiva resalta con fuerza el progresivo protagonismo desempeñado por la traducción tanto cuantitativa como cualitativamente.

La incidencia de la actividad traductora ha sido constante y de gran relevancia a lo largo de toda la historia del euskara escrito y para percatarse de ello basta con dar una ojeada al período de cuatro siglos que se extiende del XVI al XIX con un total de 588 títulos, con notable presencia de reediciones, de los que más de la mitad son traducciones explícitas y de contenido religioso (8).

Por lo que se refiere a las primeras décadas de nuestro siglo, más concretamente durante los años que van desde su comienzo hasta la guerra civil, el porcentaje de traducciones es ligeramente inferior a la

mitad de la producción total. Tras el obligado marasmo de la posguerra la producción bibliográfica se anima lentamente de su momento menos brillante, en que la creación original no llega siquiera a superar los títulos traducidos. Diez años más tarde, entre 1972 y 1973, observamos un fuerte incremento de la producción original. Durante este período el porcentaje de obras traducidas se reduce. Sin embargo, la diversificación temática presentada y la decisiva influencia en el proceso de normalización ya iniciado, así como en la vertebración de una infraestructura lingüística de efectos multiplicadores, lejos de hacernos pensar en una pérdida de vigor o importancia, nos llevan a contemplar a la traducción vasca como inmersa en una fase de incubación y crisis de crecimiento. Se trata de algo que ya se barrunta a finales de la década los 70 con los cursillos sobre traducción que se imparten por primera vez en el País Vasco y la creación de la Escuela de Traducción de Martutene (San Sebastián) bajo la anticipación previosa de la Real Academia de la Lengua Vasca.

El Estatuto de Autonomía y la consiguiente creación del Gobierno Autónomo Vasco con sus correspondiente administración, enseñanza bilingüe y medios de comunicación en euskara (EITB, Radio y Televisión Vascas), originan una ingente demanda de traducciones. Nos hallamos en la alborada de una brillante década para la traducción vasca, que va a tener que recorrer un largo camino de desierto hasta llegar a las puertas de la tierra prometida de su reconocimiento social, político y académico.

En estos últimos años, y sin salir del apartado de libros publicados, que sólo recoge una parte de la actividad traductora realizada en el País, el porcentaje de los títulos traducidos ha ido en constante aumento desde el 22,0% del año 1986 hasta el 42,0% del año 1991 (9) con una especial incidencia en el campo de la docencia y de la literatura tanto infantil como juvenil. Por lo demás, no hace falta recordar, que los medios de comunicación, en especial la prensa y la televisión, se surten de manera importante de la traducción y que en el mundo administrativo oficial la traducción es una realidad omnipresente, sin la que no cabe explicar su existencia.

Miseria y esplendor de una década

Un somero balance de los hechos más importantes acaecidos en el mundo de la traducción nos lleva a la constatación de un saldo netamente positivo tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo,

razón por la cual comenzamos sin ambages por dar fe de las luces, dejando para el final el recuento de las sombras.

Los años 80 se abrieron para la traducción vasca con la creación de la ya citada Escuela de Traducción en San Sebastián, centro que supliendo en un alarde de ilusión y entusiasmo la precariedad de los medios puestos a su disposición, diseñó una plan de estudios ajustado tanto al momento lingüístico como al económico. En sus casi diez años de azarosa existencia, no exenta de dificultades e incomprensiones por parte de los responsables políticos de turno, la Escuela desarrolló una sorprendente actividad impartiendo una enseñanza cuasi-reglada a un centenar de alumnos y organizando numerosos cursillos intensivos por el que pasaron en total unos 500 alumnos.

La Escuela, además de contribuir a la preparación teórico-práctica de una gran parte de los profesionales que como funcionarios de la Administración o profesionales de medios de comunicación responden a las diversas demandas de traducción existentes, proveyéndoles de un instrumental de análisis y valoración de los varios textos que habrían de traducir, en un proceso de normalización del euskara, ha logrado difundir con notable eficacia las adquisiciones siempre crecientes de la traductología publicando una serie de textos didácticos en euskara (10) y fundando la revista de traductología y terminología *Senez* que en casi una década de su existencia ha servido de lazo de unión entre todos los traductores, creando y fijando los conceptos y términos que han hecho posible un lenguaje común, riguroso, homologable compartido por todos los profesionales en el análisis de su problemas, acercando su realidad al foro estatal e internacional y permeabilizándola a las preocupaciones y retos del futuro.

Unos años más tarde, el Instituto Vasco de Administración Pública crea su propia escuela para la habilitación de traductores a nivel municipal, provincial y gubernamental, que tras haber habilitado tres promociones se ha clausurado, para dar paso a la creación de un organismo que entiende de la traducción y la interpretación oficial y jurada.

En 1987 la Escuela de Traducción y el entorno creado por ella, en estrecho contacto con la APETI, crea EIZIE (Asociación de Traductores, Intérpretes y Correctores de Lengua Vasca) que antes de un año contaba con 130 miembros y en la actualidad se acerca a los dos centenares de asociados. EIZIE pertenece a la FIT, ostentando en ella la presidencia de las lenguas de difusión limitada, y acaba de ser

anfitriona de la reunión anual del Bureau del máximo organismo representativo en San Sebastián. EIZIE que a través de sus diversas comisiones de trabajo dinamiza a los traductores del País Vasco asume en la actualidad la publicación de la revista *Senez*, organiza encuentros de expertos para diseñar los planes de estudio para la próxima carrera de traducción e interpretación que presumiblemente se establecerá en el campus de la Universidad del País Vasco de Vitoria-Gasteiz o prepara jornadas en la Universidad de Verano (Traducción e interpretación: instrumento de comunicación y normalización-1990 / Creación y Traducción-1993, da muestras de una gran vitalidad. EIZIE ha puesto en marcha, en colaboración con el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco un importante proyecto de traducción de obras literarias a partir de sus textos originales denominado "Literatura Unibertsala" que cuenta ya con casi una cincuentena de títulos traducidos de media docena de idiomas.

Por otra parte, es también obligada la referencia a la creciente resonancia que han adquirido la traducción y la interpretación vascas en la sociedad, siendo prueba de ello las ayudas y premios a la traducción establecidas por diversas instituciones (Becas a la traducción del Gobierno Vasco, Premio Euskadi de Traducción, Premio a la Traducción de la Diputación Foral de Vizcaya, Caja de Ahorros de Guipúzcoa (Orixe), Zaitegi Saria..., etc.) y la creación de Klasikoak, S.A., financiada por el BBV, las tres Cajas de Ahorro de la CAV y las Universidades del País Vasco y Deusto con el objeto de traducir al euskara las cien obras más destacadas del pensamiento universal a partir de sus correspondientes lenguas-fuente. Por último tanto la Universidad pública como la privada han apostado por la traducción diseñando sendos másters (Vitoria/Bilbao) con un importante número de matriculaciones.

Por lo que a la miseria se refiere, digamos de pasada que algunos responsables políticos y universitarios no han hecho gala de excesiva lucidez a la hora de prever la innegable importancia de la traducción en un marco como el europeo en que se estrechan día a día los lazos culturales y lingüísticos, y algunos, al parecer desconocedores de que en cultura la suma es operación más indicada que la resta, incluso han llegado a creer que una apuesta decidida por la traducción pudiera hacer sombra a la creación original. Sólo cuando la fuerza de los hechos y los escritores mismos han comenzado a reconocer públicamente la importante aportación que está realizando la traducción en el campo de la normalización lingüístico-literaria vasca parecen desvanecerse la reticencias y resistencias.

Esperemos que esta tardía conversión de los responsables políticos y académicos a la causa sea tan sincera como para habilitar con generosidad a la traducción y a la interpretación todos los recursos necesarios para recuperar el tiempo perdido, asignándoles el lugar que realmente les corresponde en la sociedad y cultura vascas.

Reflexiones sobre el pasado y el futuro

Si los vascos hemos llegado a ser en algún momento lo suficientemente desmemoriados como para olvidar la importancia que en todo tiempo –nos guste o no– ha tenido la traducción en nuestra cultura, la década que acabamos de cerrar ha tenido la virtud de recordárnosla. Además nos ha situado frente al hecho insoslayable de que la traducción nos amplía continuamente los horizontes lingüísticos de la propia lengua, revitalizándola, por medio de la creación de nuevas palabras y ejerciendo una influencia constante en sus estructuras gramaticales y semánticas, a la vez que sirve de vehículo a nuevos modelos estilísticos. En definitiva, de ser considerada como el caballo de Troya de un exocentrismo sospechoso cuando no deletéreo, la traducción ha pasado a ser valorada progresivamente como un instrumento de enriquecimiento lingüístico y conceptual. En nuestro caso, la traducción no sólo ha estado estrechamente vinculada a la normalización cuantitativa y cualitativa, sino que además se ha convertido en el portaestandarte de su modernización, ora inspirando numerosos trabajos de infraestructuración lexicológica, ora configurando registros y discursos totalmente nuevos.

Por otra parte, diríamos con Mario Wandruszka (11), que la traducción nos ha enseñado que nuestras lenguas no son monosistemas, sino que cada una de ellas es un polisistema. Con Schopenhauer (12) repetiríamos que el poliglotismo –al que algunos haciendo gala de una pasmosa ceguera pretenden vanamente poner diques y al que estamos abocados inexorablemente en el País Vasco, como en la mayoría de las regiones del mundo, en mayor o menor grado– "es un medio directo para educar la mente corrigiendo y perfeccionando nuestras percepciones a través de la diversidad y el refinamiento emergente de los conceptos". Asimismo la traducción y la interpretación nos han llevado a hacer un triple acto de humildad reconociendo que las "imperfecciones de la traducción se deben a tres causas: el imperfecto bilingüismo del traductor o intérprete, la imperfección de las correspondencias entre las dos lenguas y, a su vez, la imperfección propia de cada una de las lenguas (13)", superando los

tópicos *traduttore traditore* y mediación interlingüística imposible de los relativistas, y exigiendo para la primera medios que cualifiquen a los profesionales que trabajan en la mediación interlingüística. En definitiva, me atrevería a afirmar, que la traducción nos está enseñando diariamente que el camino más corto para llegar a lo propio pasa por el camino al otro, y que nadie alcanza una conciencia clara de sí mismo y de sus límites si no es en contacto e intercambio con los demás.

Notas

1. J. Leizarragas *Baskische Bücher von 1571 (Neues Testament, Kalender un Abc)* herausgegeben von Th. Linschmann und H. Schuchardt, Strassburg, Verlag von K. J. Trübner, 1990. El frontis en edición facsímil reza así: "*Iesvs Christ Gvre Iavnaren Testamentv Berria*, Rochellan: Pierre Hautin, Imprimiçale, 1571."
2. L. Villasante (1980), *Hacia la lengua literaria común*. Oñate: EFA.
3. L. Mitxelena (1972), *Mitxelena Idazlan Hautatuak*. Bilbo: Etor/Gero.
4. Euskaltzaindia (1968), "Batasunerako hiztegia". *Euskera*, XIII, Bilbo.
Euskaltzaindia (1979), *Euskal Aditz Batua*. Donostia.
Euskaltzaindia (1979), *Euskal Heriko Udalen Izendegia*. Bilbo.
Euskaltzaindia (1977), *Euskal Izendegia*. Iruñea.
Euskaltzaindia (1974), *Merkatalgo Izendegia*. Iruñea.
Euskara Zerbitzua, Hezkuntza Eta Kultura-Saila (1984), *Euskaltzaindiak Batasunerako eskaini dituen erabakiak*. Gasteiz: Eusko Jaurlaritzia.
5. R. M. DE Azkue (1984), *Diccionario Vasco-Español-Francés*. Introducción de Luis Michelena. Bilbo: Euskaltzaindia.
6. Luis Michelena (1987), *Diccionario General Vasco-Orotariko Euskal Hiztegia*. I (A-Ama). Bilbao: Euskaltzaindia/Desclée De Brouwer, S.A./Mensajero, S.A..
7. Ibon Sarasola (1984), *Hauta-Lanerako Euskal Hiztegia (A-Aurten)*. Donostia: Caja de Ahorros Provincial de Guipuzcoa-Gipuzkoako Aurrezki-kutxa Probintziala.
8. Ibon Saraola (1975), *Euskal literatura numerotan*. Donostia: Kriselu.
9. J. M. Torrealdai (1992), "Euskal Liburugintza 1991". *Jakin*, 73, azaroaabendua, Donostia.
10. Se trata de los siguientes textos: *Itzulpen Teoriazko Ezagupenak* (X. Mendiguren, 1983), *Itzurgaiak: textu literario eta pragmatikoak* (K. Navarro-X.

Mendiguren, 1984), *Euskal Itzulpenaren Antologia I* (J. Zabaleta, 1984), *Linguistika Orokorrezko Ezagupenak* (K. Navarro, 1985) y la revista *Senez*, creada en 1984.

11. M. Wandruszka (1980), *Interlingüística*. Madrid: Gredos, p. 9.
(*Interlinguistik: Umrissse einer neuen Sprachwissenschaft*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1971).
12. A. Schopenhauer, "Über Sprache und Worte". *Parerga und Paralipomena* (1800), según reimpresión en *Sämmtliche Werke*, ed. Julius Frauenstadt, vol. 6, cap. 25, sec. 309 (Leipzig: Brockhaus, 1891), p. 607.
13. M. Wandruszka: *op. cit.*, p. 11.

La traducción como crítica literaria

Javier Ortiz García
Univ. New York en Binghamton

Este estudio tiene como principal objetivo el análisis de uno de los aspectos de la crítica literaria que más veces ha pasado desapercibido. Me estoy refiriendo a la conflictiva y a veces ambigua relación entre la traducción y la crítica literaria. En muchas ocasiones, teóricos y críticos han tratado bien el problema de la excesiva interpretación al evaluar una traducción o la inmensa infidelidad de alguna de ellas. Pero muy pocos de esos teóricos se han dado cuenta (o no han querido darse por aludidos) de la estratégica posición que el traductor ocupa en el largo proceso que lleva a convertir un texto en otro *similar*, utilizando la terminología de Savory.

A lo largo del ensayo enfatizaré esa posición crucial del traductor, aunque antes debemos crear la atmósfera adecuada para llegar a las conclusiones deseadas, y para ello deberemos delimitar el marco de la llamada *interpretación literaria*. A pesar de que estamos hablando de una delimitación muy general, ésta nos ayudará a comprender mejor el papel de la traducción en el campo de la crítica literaria. Por último, analizaré las posibilidades que la traducción tiene de cambiar la literatura, siempre teniendo en cuenta los puntos analizados en las dos primeras partes de la ponencia.

En los últimos años, la actividad conocida como interpretación literaria se ha puesto en tela de juicio por varias razones, aunque probablemente la más relevante sea aquella que considera la interpretación y lo ilimitado de su acepción. Edward Said ilustra la ambigüedad de la interpretación: "It is argued that, since all reading is misreading, no one reading is better than any other, and hence all readings,

potentially infinite in number, are in the final analysis equally misinterpretations." (Said, 39).

Parece que Said lleva el problema demasiado lejos: una interpretación no tiene por qué ser siempre verdadera o justificable para poder ser considerada aceptable. Pero dejemos este punto para más adelante y prestemos más atención a lo que Said llama *análisis final*.

El crítico literario siempre está convencido de que sus interpretaciones representan un intento de acercarse a lo verdadero y a lo justificable. A menudo cree que hay algo *ahí afuera* que le va a servir de garantía para su interpretación. Todo esto carecería de sentido si dejásemos al margen todo el marco exterior de la crítica (necesidades de publicar, compromisos, excesiva rapidez en el confeccionamiento de los escritos, etc). Y eso es algo difícil de aceptar teniendo en cuenta que la crítica (la forma escrita de la interpretación) casi siempre ha sido interesante, erudita e iluminadora. Pero para ser objetivos, no debemos enfrentar el problema de la verdad con el que los críticos reclaman como suyo.

El hecho es que a lo largo de los años un gran número de verdades antagónicas han ido apareciendo para desvanecerse poco a poco después. Obviamente, en el proceso interpretativo el crítico es consciente de lo relativo de su elección. Si aceptamos esto, ¿cómo se puede tratar el pluralismo y la proliferación de verdades sobre un mismo tema?

Desde un punto de vista objetivo podemos llegar a encontrar dos soluciones que no se excluyen en absoluto. Por una parte, se puede apelar a la infinidad de posibles interpretaciones y modos de crítica literaria. Todas estas verdades soterradas en el texto escrito llevan a la crítica a una progresión en busca de la verdad justificable que es la segunda posible respuesta a la multiplicidad de interpretaciones.

También se puede argumentar que la interpretación no ha alcanzado todavía la *verdad absoluta*. Este escepticismo queda justificado por los numerosos y desiguales estudios que cualquier tipo de obra literaria sufre en el proceso crítico. La interpretación final y definitiva está por llegar, pues muchas otras se están desarrollando y discutiendo simultáneamente, e incluso a posteriori.

Estas simples explicaciones evitan que tengamos que enfrentar al crítico con el hecho de que ponga su talento y erudición al servicio de una verdad que él mismo ha seleccionado. Al aceptar que un proceso de interpretación es una re-escritura de una obra literaria que se ha leído, se establece que estamos ante una empresa erudita, pero al

servicio de algo diferente. La crítica, por tanto, nunca ha sido una categoría autónoma en el ámbito literario y siempre ha estado basada en unos conceptos ideológicos y poéticos. Intentos como el Romanticismo, el Neoclasicismo o el Psicoanálisis no han tenido sino una existencia temporal y subjetiva y sus críticos manipularon, aceptaron o rechazaron obras literarias en base a sus propias perspectivas del mundo y de la literatura (1).

Por supuesto que todo este tipo de manipulaciones son legítimas. La literatura existe para ser utilizada de un modo u otro (2). Terry Eagleton lo confirma en su libro *Literary Theory*:

Literary theories are not to be upbrided for being political, but for being on the whole covertly or unconsciously so - for the blindness with which they offer as supposedly 'technical', 'self-evident', 'scientific' or 'universal' truth doctrines which with a little reflection can be seen to relate to and reinforce the particular interests of particular groups of people at particular times (Eagleton, 195).

Lo que quizá sí sea erróneo es considerar la crítica una disciplina objetiva; y es aquí donde encontramos la paradoja, ya que lo que la crítica intenta es hacer prevalecer su dominio y su privilegiada posición a fin de sobrevivir. De este modo, tendrá que actuar como si poseyera la penúltima verdad. Desde mi punto de vista, es inútil condenar un tipo de crítica y ensalzar otro, pues la sucesión de escuelas dominantes va a evolucionar a un ritmo regular.

La crítica literaria a veces da la impresión de que interpreta las obras desde fuera. Yo más bien creo que se debe ver como un intento de dirigir la literatura de acuerdo a la poética y a la ideología de la escuela crítica dominante. Para conseguir su propósito el crítico no duda en cambiar o manipular el texto hasta que cuadre con su ideología.

Parece clara, pues la posición que la crítica literaria ocupa: al lado de la literatura, no como una disciplina autónoma, ni en un lugar ambiguo entre la literatura y el fenómeno social. Esta dependencia disciplinaria de la crítica no constituye un inconveniente de cara a los estudios literarios, pero sí que acaba con la concepción de aquellas creencias en la interpretación como núcleo de la crítica literaria. Así, la teoría literaria ya no tiene como objetivo fundamental la re-escritura

de los textos, sino la explicación de cómo tanto la escritura como la re-escritura de esos textos están sujetas a determinadas condiciones.

La relación entre escritura y re-escritura es de alguna manera responsable de la canonización de determinados autores u obras, pero si tenemos en cuenta que la re-escritura tiene con excesiva frecuencia la función de dirigir la obra original en una dirección determinada, también lo es de la evolución de una literatura en particular. No quiero decir con esto que el escritor quede relegado a la periferia, sino que tiene que compartir el éxito o el fracaso de su obra con críticos, traductores, editores, etc, al igual que la responsabilidad de la evolución de la obra literaria.

Críticos como Savory, Lefevere y Lambert hablan de cuatro condiciones bajo las que cualquier obra literaria opera: patronazgo, poética, universo del discurso y el idioma natural en el que la obra se escribe. Esto no es nuevo; lo que sí es decisivo para mi estudio es que hay una quinta condición: el trabajo original, es decir, el punto de encuentro de las otras cuatro condiciones.

Todos los tipos de re-escritura (interpretación, historiografía, traducción, etc.) funcionan bajo, al menos, una de las cinco condiciones nombradas, y en la mayoría de los casos las demás quedan implicadas de un modo u otro. Por ejemplo, la filología opera fundamentalmente bajo la tercera y la cuarta (discurso e idioma) ya que trata de clarificar lo que sucede en el universo del discurso del escritor. Por otra parte, la interpretación y la crítica (si es que queremos clasificarlas por separado) se interesan más por las condiciones primera y segunda (patronazgo y poética). Tienden bien a integrar el texto en el sistema o a rechazarlo. Otro ejemplo es la publicación de antologías que reflejan el gusto de un público mayoritario. Con frecuencia, estas antologías se ven afectadas por unos condicionantes ideológicos fuertes, como es el caso de las recopilaciones poéticas de la Alemania nazi, en las que no aparece ningún poema de Heinrich Heine por el mero hecho de haber sido judío.

La traducción es probablemente el ejemplo más obvio de re-escritura, pues opera bajo todos los condicionantes mencionados. En primer lugar, trabaja con el texto original; después, el idioma cambia drásticamente; en tercer lugar, el universo del discurso casi siempre muestra problemas a las llamadas *traducciones literales*. El ejemplo de las traducciones de la poesía italiana de Garcilaso de la Vega ilustra el cuarto condicionante y el patronazgo del que se benefició Quevedo

como escritor y traductor sirve de muestra de la relación entre artista y mecenas.

La traducción es un signo visible de lo abierto del sistema literario, es decir, de un sistema literario específico. Sin duda, el proceso de la traducción deja una puerta abierta a la transformación, dependiendo siempre del lugar que ocupen la poética y la ideología dominante. Los intentos de regular la traducción han sido innumerables; quiero decir con esto que el sistema dominante siempre está alerta de las posibles influencias subversivas de la traducción en dicho sistema. Prácticamente todos los periodos históricos han formulado unas reglas del traductor. Se puede citar el ejemplo románticista que se jactó de haber abolido toda regla de composición poética, excepto las de traducción.

De todo esto se deduce que la traducción por sí sola, igual que la crítica literaria, es incapaz de transformar la literatura. Lo que debemos tener en cuenta es que sí que puede hacerlo (y de hecho lo hace) en combinación con el resto de modos de re-escritura. Si queremos que el estudio de la traducción literaria sea productivo, ya no se debe analizar por separado, sino como parte de todo un sistema de textos y de estudiosos que los producen, los apoyan y los censuran.

Por lo visto hasta ahora, se puede afirmar que la crítica literaria y la traducción alcanzan unos objetivos relativamente parecidos. Los dos tipos de re-escritura afectan al texto original, aunque de manera diferente y éste es el siguiente punto a tratar.

En su excelente trabajo sobre la traducción "The Added Artificer", Renato Poggioli afirma:

That translation is an interpretative art is a self-evident truth. Yet, it is a paradox peculiar to the translator that he is the only interpretive artist working in a medium which is both identical and different from that of the original he sets out to render in his own terms. (Poggioli, 137).

Poggioli trata aquí un punto decisivo a la hora de estudiar el proceso de la traducción literaria y no es otro que el de la dificultad que el traductor encuentra a la hora de comparar el texto original y su versión traducida.

Es extraordinariamente raro que una traducción literaria aparezca publicada sin ningún tipo de indicación dirigida al lector. Este es un buen indicio para descubrir las verdaderas intenciones del traductor.

Si éste acompaña su traducción con una explicación del texto en forma de introducción, nota a pie de página o paréntesis, quiere decir que el traductor no desea interferir el texto original, al menos en su forma primaria. Reuben Brower muestra con gran lucidez como la misma obra literaria, *Agamemnon*, se tradujo en siete periodos históricos diferentes. Lo que Brower no analiza (y creo que a propósito) es que esas siete traducciones no interfieren el texto griego, sino que lo adaptan. No sería inteligente negar la influencia que esos textos traducidos tuvieron en su época; lo que a mí me parece es que la intención de esos traductores era única y exclusivamente la de ofrecer en su propio idioma un texto que consideraban importante.

A partir de este momento debemos definir el término *intencionalidad* que con frecuencia se ha utilizado erróneamente al hablar de traducción. Las formas literarias de re-escritura de las que hemos venido hablando hasta ahora (crítica, historiografía o filología) poseen objetivos intrínsecos y se utilizan con el propósito específico de influenciar y en algunos casos dirigir al lector. Aunque el resultado final de la traducción puede ser el mismo, su objetivo primordial no es tan ambicioso.

El obstáculo más inmediato con el que nos encontramos al hablar de intencionalidad es la traducción de poesía. Robert Bly dice al respecto que "any act of translation is an act of interpretation." (Bly, 73) (3). Su experiencia como traductor le da la razón, pero yo añadiría algo más: cualquier acto de lectura poética es una interpretación del original, por lo que la interpretación no deriva del proceso de la traducción, sino de la mera lectura del poema.

Aparentemente existe una contradicción entre esta postura y la que mantuve al comienzo de la ponencia. Mi primera afirmación mantenía que la traducción debe considerarse un tipo de crítica literaria, mientras que la segunda se dirige hacia una negación de esa misma opinión. Y, a menos que nos percatemos de la existencia de otra intencionalidad soterrada en la traducción muy similar a la de la crítica literaria, la paradoja es latente. Esa intencionalidad que voy a llamar *inconsciente* hace de la traducción un modelo de re-escritura peculiar y diferente, donde el motivo del traductor no está explícito. En otras palabras, mientras que el crítico busca impactar a sus lectores, el traductor no, aunque su trabajo afecte igualmente la lectura del texto original ya sea con intencionalidad o sin ella.

La diferencia fundamental entre la crítica y la traducción radica en la intencionalidad que crítico y traductor trasponen en sus estudios.

Aunque tomada literalmente la palabra intencionalidad se presente ambigua, aquí debemos entenderla como la atrevida intención que el crítico o el traductor tienen para sobrepasar a sus lectores. Se puede argüir que la traducción es de por sí una empresa ambiciosa e intencional, pero, en cualquier caso, es mucho más primitiva y simple que la crítica literaria, ya que sólo busca traducir una obra literaria a una segunda lengua. Una de las pruebas más claras a este respecto es que una traducción va sólo dirigida a aquellos que no saben el idioma original, mientras que la crítica literaria puede ser leída por cualquier persona que esté interesada en esa obra, sin importar si es capaz de leer la lengua original en la que fue escrita o no.

Este proceso deductivo parece simplificar en exceso la traducción literaria, cuando, en realidad, se nos da el caso contrario. ¿Por qué grandes escritores como Dryden, Goethe, Pound o Nabokov decidieron traducir textos de otros autores? En teoría el traductor re-escribe la obra literaria, pero hasta qué punto la recrea es algo que no sabemos y que complica el proceso de la traducción mucho más.

Relacionado con esto Walter Benjamin dijo que una traducción debía insertarse en su propio idioma "with loving particularly... just as the broken pieces of a vase, to be joined again, must fit at every point, though none may be exactly like the other" (Benjamin, 90). La imagen que el filósofo alemán utilizó para el caso es adecuada, pero desde mi punto de vista, Margaret Peden alcanza una metáfora más precisa. Dice Peden:

I like to think of the original work as an ice cube. During the process of translation the cube is melted. While in its liquid state, every molecule changes place, none remains in its original work in a second language. Molecules escape, new molecules are poured in to fill the spaces, but the lines of molding and mending are virtually invisible. The work exists in the second language as a new ice cube -different, but to all appearances the same. (Peden, 13).

Llegados a este punto, la tarea del traductor aparece más que nada como la de un artesano. Tanto el cubo de hielo como el florero son copias posteriores de un original, por lo que hay que juzgarlos como recreaciones que, de alguna manera, destruyen el modelo. Con toda probabilidad, el florero resultará ser un producto mucho más imper-

fecto que el cubo de hielo; con toda probabilidad, el traductor que Peden tenía en mente posee una intencionalidad *inconsciente* mayor que la del de Benjamin; con toda probabilidad, en fin, el cubo de hielo reproducido será más fiel a su original que el florero.

A pesar de las diferentes perspectivas que hemos discutido antes, hay que especificar que la traducción como un condicionante de re-escritura más que actúa en la literatura tiene un poder intrínseco similar al de la crítica literaria. Obviamente, este aspecto de la teoría de la traducción necesita una mayor investigación, o puede que fuera suficiente con que el crítico literario se diera cuenta de la importancia de la traducción como disciplina.

Para concluir me gustaría citar a Raymond Van den Broeck, que simplifica en un párrafo casi todo el cuerpo de la digresión mantenida en el presente estudio. Dice el teórico centroeuropeo:

Translating literature has rightly been called a kind of critical intercourse with the literary work; and it has been observed that every translation implies a form of criticism of its original. The translation critic, for he brings his value judgement to bear on a phenomenon which by its very nature implies a judgement of values. (Van den Broeck, 61).

Notas

1. André Lefevere llama a estas diferentes perspectivas *ideología* y *poética* respectivamente y asume que las dos son la base de cualquier tentativa crítica de literatura.
2. El patronazgo, que está más interesado en la ideología de la literatura que en la poética, tiene tres elementos: el ideológico, el económico y el status social. La poética opera como código lingüístico y consta de dos elementos: el inventario de recursos literarios y el concepto del papel que la literatura tiene o debería tener en la sociedad. El universo del discurso incluye conocimiento, aprendizaje y objetos y costumbres de una determinada época. El lenguaje natural es el idioma en el que la obra está escrita. Para una información más detallada al respecto, véase el último trabajo de Lefevere (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. New York: Routledge.
3. Robert Bly habla exclusivamente de traducción poética en este contexto.

Referencias Bibliográficas

- Benjamin, Walter (1969), "The Task of the Translator", traduc. por James Hynd y M. Val, *Delos, a Journal on and of Translation*. Vol. 2, pp. 87-97.
- Bly, Robert (1983), *The eight stages of translation*. Boston: Rowan Tree Press.
- Broeck, Raymond van Den (1978), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Louvain: Acco.
- Brower, Reuben (1966), *On Translation*. New York: Oxford University Press.
- Eagleton, Terry (1983), *Literary Theory*. Oxford: Basil Blackwell.
- Lefevere, Andre (1975), *Translating Poetry*. Amsterdam: Van Gorcum.
- (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. New York: Routledge.
- Peden, Margaret (1984), "Building a Translation, the Reconstruction Business: Poem 145 of Sor Juana Inés de la Cruz". *The Craft of Translation*. Chicago: Chicago University Press, pp. 13-27.
- Poggioli, Renato (1966), "The Added Artificer". *On Translation*. New York: Oxford University Press, pp. 137-147.
- Said, Edward (1983), *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press.
- Savory, Theodore (1968), *The Art of Translation*. Boston: The Writer, Inc.

Alberto Lista, traductor ilustrado del inglés

*Eterio Pajares Infante
Fernando Romero Armentia
Univ. del País Vasco*

Introducción

La práctica de la traducción, tarea tan común para muchos de nuestros hombres cultos del siglo XVIII, también la cultivó Alberto Lista. El maestro sevillano dominaba el francés y el italiano, llevando a cabo varias traducciones de sendos idiomas. Pero Lista sabía, además, inglés, y es de presumir que leyera las novelas de Richardson y las obras de Pope en dicha lengua. No obstante, su amigo Blanco White afirma que siempre recurría a traducciones francesas si ello le era posible. Pero nuestro autor repite, en varias ocasiones, que conocía la lengua inglesa, y sabemos que tradujo, además del poema *A la sabiduría*, tomado de *Clarissa*, y *The Dunciad*, de Pope –las dos obras que aquí se contemplan–, las poesías rusas de Bowring. Asimismo, hizo una reseña del libro de Lord Holland.

En primer lugar, digamos que nuestra intención, en este ensayo, no es valorar, propiamente, la calidad de las versiones de Alberto Lista, sino dejar constancia de que también bebió de fuentes inglesas, a la vez que nos acercamos a la actividad traductora del siglo XVIII, adoptando una perspectiva histórica. En segundo lugar, nos proponemos hacer hincapié en la dimensión social de toda traducción y en las consecuencias que puedan derivarse de ello. De este modo, se adopta el punto de vista de que toda actividad traductora se halla inserta en un contexto sociocultural, y se propone la superación del

simple análisis contrastivo del TO y el TM a la hora de evaluar críticamente la labor del traductor.

Intencionadamente, se va a seguir una metodología distinta a la hora de analizar cada uno de los poemas. Al no ser el poema de Richardson excesivamente amplio, propicia un análisis temático y estrófico del TO y el TM pormenorizado. Análisis que muestre, en primer lugar, el aspecto que toma el original en la pluma de Lista. Por lo que se refiere al poema de Pope, dada su amplitud, no será objeto de este tipo de análisis. Y ello, no por inútil, sino porque, aun prescindiendo de un análisis minucioso, podemos alcanzar nuestro objetivo.

"Ode to Wisdom" y el universo richardsoniano

Las tres novelas de Richardson están escritas en prosa y en estilo epistolar, pero él, tímido a veces por su carencia de cultura formal –fundamentalmente clásica–, desea ofrecer una imagen distinta. Gusta de adornar sus novelas con referencias a obras, hechos y autores de todas las épocas. Producto de ello son sus muchas lecturas en inglés –único idioma que conocía–, las consultas a manuales y la colaboración de algunos amigos. Es, precisamente, el afán del escritor por enriquecer sus textos lo que le lleva a incluir poemas de Samuel Butler, John Ernest Galliard, de su amigo E. Young, de Dryden, Milton, Shakespeare, de Nathaniel Lee –solo o en colaboración con Richardson– o de su propio puño y letra, como en el presente caso.

El poema cuyo análisis se aborda en este estudio va incluido en la primera parte de la novela. La heroína richardsoniana Clarissa Harlowe se ve abocada a un matrimonio que no sólo no desea, sino que le repugna. Todo ello, por móviles egoístas de su familia, para quienes el matrimonio no es sino una transacción comercial orientada a enriquecer más sus haciendas, y, de este modo, lograr mayor poder. Cuando esta heroína, sensible y delicada, siente *indignity and persecution*, controla su vivo temperamento y sus pasiones interpretando, al clavicordio, esta *Oda a la sabiduría*, que poco antes había compuesto. El melancólico canto del pájaro de Minerva que oye desde su ventana es fuente de inspiración para componer el poema. Como todos los escritos de Richardson, la presente composición contiene un mensaje didáctico. Así, cuando Clarissa envía la oda a su amiga Anna Howe, le dice: (*that*) *charming "Ode to Wisdom", which does honour to our sex.*

Primer acercamiento: análisis temático

La oda nos presenta una reflexión sobre la sabiduría, considerada como uno de los motores que mueven el mundo. En los cuatro primeros versos de la traducción española, que se corresponden con la primera estrofa del texto fuente, se nos presenta el entorno que incita a esta reflexión:

*The solitary Bird of Night
Thro' the thick Shades now wings his Flight
And quits the Time-shook Tow'r;
Where shelter'd from the Blaze of Day,
In philosophic Gloom he lay,
Beneath his Ivy Bow'r (1).*

Ya el ave de la noche
deja el oscuro albergue,
donde esquivó del día
la lumbre refulgente (2).

Con esta perfrasis alusiva a la noche, se nos invita a la meditación, a la calma, al sosiego. Sin embargo, el verso doce del texto meta y el dieciséis del original,

iY el necio vil la teme!

Here Folly quit each vain Disguise

ya adelantan la clave temática del poema: otorgan a la sabiduría, al hecho de poseerla, el carácter de rasgo diferenciador entre el docto y el vulgo. La sabiduría no aparece citada, explícitamente, en ningún momento en la versión española, mientras que sí figura en el original inglés. Lista lo hará siempre por medio de una alusión mitológica contenida en el texto fuente –Palas Atenea, Minerva–:

A meditar convida,
iY el necio vil la teme!
De Palas Atenea
Amor, salve mil veces.

*With Joy I hear the solemn Sound,
Which midnight Echoes waft around,
And fighting Gales repeat.
Fav'rite of Pallas! I attend,*

*And, faithful to thy Summons, bend
At Wisdom's awful Seat.*

Del verso trece al cincuenta y dos, aparece la parte central del poema: la sabiduría es la única capaz de dar al hombre el conocimiento de la verdad y la tranquilidad de espíritu. Nada puede oscurecer a la sabiduría:

Ni la ignorancia osada
fingir colores puede,
que con doloso brillo
el pensamiento cieguen;

*By Thee protected, i defy
The Coxcomb's Sneer, the stupid Lye
Of Ignorance and Spite;
Alike contemn the leaden Fool,
And all the pointed Ridicule
Of undiscerning Wit.*

La sabiduría es la luz que guía, y su posesión permite despreciar los bienes de Ofir: las riquezas y placeres de este mundo. Lo que nos lleva, como resultado final, a la tan ansiada posesión de la virtud. Precisamente, esta posesión de la virtud es una constante en la heroína richardsoniana, y la oda lo refleja como tal. También Lista, aunque en menor medida, mantiene este aspecto:

A mí tu santa llama
Benévola desprende,
Que la inmortal belleza
De la virtud me muestre;

*To me thy better Gifts impart,
Each moral Beauty of the Heart,
By studious Thought refin'd;*

Segundo acercamiento: género literario y forma de expresión

Métricamente, el poema de Lista es un romance compuesto por ochenta y cuatro heptasílabos, con rima asonante é...e en los pares. Presenta un hipébaton, a veces exagerado, que tiende a la colocación del verbo principal al final de la oración. Eso obliga a que veinticuatro

rimas, de las cuarenta y dos posibles, sean verbos, lo que indica la pobreza de las mismas. La disposición acentual presenta una gran anarquía: predomina la acentuación en 4ª-6ª, seguida de la de 2ª-6ª y 2ª-4ª-6ª, pero aparecen, en menor medida, acentuaciones en 1ª-4ª-6ª, 2ª-3ª-6ª, 3ª-6ª, 1ª-3ª-6ª y 1ª-2ª-6ª.

El poema inglés consta de noventa y seis versos, divididos en dieciséis estrofas de seis versos cada una. La rima es masculina en AAb-CCb, y constituye un sexteto romántico. El ritmo está formado por pies yámbicos, tanto en los tetrámetros como en los trímetros. Mientras que en la versión de Lista, casi todos los versos presentan un sentido más o menos completo, uniéndose de dos en dos, con lo que nos quedaría un poema monorrimo.

Esta oda se encuentra a caballo entre la poesía lírica y la didáctica; no pretende reflejar acciones, sino pensamientos. De ahí que, en número, sean los sustantivos los que predominen, seguidos de los adjetivos y artículos. Parecida proporción experimenta el original inglés. La mayor parte de los sustantivos están acompañados por sus correspondientes adjetivos, incidiendo en el aspecto descriptivo y, también, moroso de la traducción: "oscuro albergue", "lumbre refulgente", "densas nieblas", "negras olas", ..., frente a "Solemn Sound", "silent Eve", "peaceful groves", "awful Silence",... La presencia de verbos es netamente inferior.

"The Dunciad": Introducción al poema

Es de sobra conocida la motivación primaria de Pope para escribir esta composición poética, y que no fue otra que la crítica adversa de Theobald a su edición de Shakespeare. Lista careció de dicha motivación y, por tanto, no se vio en la "necesidad" de ofender al contrario. El bullir del Scriberus Club, del que formaron parte Pope y Swift, entre otros, sus honestas razones por engrandecer su lengua y cultura y, por qué no decirlo, sus no tan honestas razones de revanchismo social y político tampoco son, en 1798 –año en que Lista traduce el poema–, motivaciones que éste sintiese.

Si, desde el inicio del poema, se puede apreciar la intención de Pope de fustigar a sus enemigos literarios, a medida que avanzamos en su lectura, apreciamos que *The Dunciad* es algo más y que su temática gira en torno al deseo moral de librar a las letras inglesas de la superficialidad y de la banalidad. Es, en este aspecto central del poema, donde autor y traductor coinciden. Ambos son, entre otras

cosas, críticos literarios a quienes preocupa la situación de las letras en sus respectivos países. Tanto el uno como el otro piensan que abundan los malos escritores y, en el caso español más que en el inglés, los malos traductores. El aguerrido y joven Lista se siente llamado a ser conciencia y guía de tantos desmanes, y encuentra, en la traducción del poema de Pope, una buena ocasión para dar a conocer sus dotes e inquietudes.



Estructuración del poema original y de su traducción

The Dunciad (3) consta de cuatro partes, cada una de ellas precedida de un breve argumento: unas veinte líneas, las tres primeras, y cincuenta, la cuarta. El metro que predomina es el pentámetro yámbico. La estructura externa de la versión española es idéntica a la del original, con la única salvedad de que los prólogos de Lista son sensiblemente más breves que los del poeta inglés.

Pero no sólo la estructura externa es la misma, sino que también lo es la interna, con la entronización de un héroe que representa a la estupidez, y unos acontecimientos, en cada libro o parte, muy similares, por no decir idénticos. La versión de Lista va precedida de un prólogo, en el que se proporciona al lector una serie de datos sobre el autor inglés, sobre el propio poema, más una crítica del sevillano al texto de Pope y a su propia versión.

En general, Lista respeta la estructura narrativa de Pope, pero, como él mismo reconoce, lleva a cabo una serie de modificaciones, entre las que destaca la sustitución de nombres de autores ingleses por otros españoles. Podría pensarse que fuese ésta la única modificación, pero ello no sería cierto. El poema de Pope es algo mayor, en extensión, que el del sevillano, no sólo porque contiene cuarenta y tres versos más –de un total de mil setecientos cincuenta y cuatro–, sino porque los del inglés son, todos, más amplios que los del español. La estructura argumental se mantiene, y un resumen de la obra no ofrecería cambios sensibles. No obstante, los recursos estilísticos que ambos utilizan pocas veces son coincidentes. Hay alusiones mitológicas que se mantienen, pero, otras muchas veces, se suprimen o se modifican. Las metáforas del TO no tienen su contrapartida en el TM.

A simple vista, da la impresión de que la labor que hace Lista con el poema de Pope se aparta un tanto de lo que por traducción, en una primera aproximación, entendemos hoy en día. El sevillano así lo manifiesta en el prólogo, al señalar su deseo de que la versión se

acomode a la realidad española. La comparación de ambos textos puede también corroborar esta *infidelidad* al texto fuente. Así, y por citar solamente unos pocos ejemplos, el segundo verso con que se inicia el poema alude a *The Smithfield Muses*, en clara referencia al lugar en el que se recluyó *Bartholomew Fair* con sus siniestros entretenimientos, que encantaban a algunos de sus contemporáneos y que Pope detesta e, irónicamente, rechaza. Cuando en el verso sexto dice el poeta *Still Duncce the second reigns like Duncce the first*, está censurando los gobiernos de Jorge I y Jorge II. La traslación de este segundo ejemplo a la realidad sociopolítica española habría sido imposible, a menos que el precio a pagar hubiese sido la no impresión del poema. Pope, en su versión ampliada, entroniza, como héroe de la estupidez, al poeta laureado Colley Cibber. Lista, sin razones realmente muy comprensibles para nosotros, elige, para el mismo puesto, a un francés que tuvo gran eco por aquel entonces en la prensa española: el conde Roselly de Lorgues. Ciertamente, y desde un punto de vista formal, éstas constituyen algunas de las muchas *infidelidades* al texto fuente. Pero nuestra pregunta sigue latente: ¿qué le comunicarían al lector español estas referencias de Pope a sus compatriotas, u otras, como las de los libreros Curll y Lintot, o las de los poetas Lauren Eusden, Tate, Theobald, Heywood, Dennis, John Ogilly, Ridpath o Nathaniel Mist, que, por más laureados poetas que algunos de ellos fuesen, eran desconocidos hasta de los mismos ingleses y cuyos nombres conocemos hoy porque Pope los inmortalizó en este poema? ¿Obró correctamente el traductor español al sustituirlos por otros de su propio entorno? Antes de dar respuesta a estos interrogantes, si es que la tienen, debemos señalar que hay otra serie de nombres, digamos más universales, como los de Cervantes, Rabelais, Swift, Fletcher, Shakespeare o Molière, a quienes el poeta inglés alude, elogiosamente, y que Lista también omite, sustituyéndolos por los de Fileno (Reinoso), Herrera, Góngora, Newton, Goudin, Moratín y Meléndez, entre otros. Es claro que la sustitución de los citados más arriba por personajes como Valladares, Hugo Imparcial, Trigueros, Comella, Gutiérrez, Zavala, etc., supone un intento de adaptarse a la realidad social española y una forma de poder conectar con el público lector. Pero con los segundos, el acierto no es tan claro, puesto que la mayoría de los elogiados por Pope eran igualmente conocidos por nuestros hombres cultos del siglo XVIII, receptores, en primera instancia, de este complejo poema. A diferencia de los defenestrados, carentes de connotación para el lector español, y cuya

sustitución parece acertada, semejante forma de proceder con esos grandes valores de las letras universales, anteriormente citados, no tiene, en nuestra opinión, explicación convincente alguna.

Sin embargo, a pesar de las modificaciones, al leer la versión de Lista, se tiene la sensación de estar conectando con la intencionalidad de Pope. Entonces, ¿que supone traducir?; ¿dónde está situada la barrera divisoria –si es que tiene sentido trazarla– entre traducción y adaptación? Acabamos de afirmar que al leer *El Imperio de la Estupidez* podemos contactar, fácilmente, con la esencia de *The Dunciad*, pero no con todo su fondo, y, desde luego, en ningún caso, con su forma.

La función del traductor según Lista

De las siete veces que el sevillano menciona la palabra *traducción* en el prólogo a su versión de *The Dunciad*, de Pope, en tres ocasiones se refiere, textualmente, a *mi traducción*. Sin embargo, el editor de este poema y de la oda *A la Sabiduría*, don Leopoldo Augusto de Cueto –por no mencionar a críticos modernos–, se refiere a ellos como adaptaciones. Por tanto, se impone una aproximación al concepto que el joven Lista tenía de la traducción.

En primer lugar, hay que hacerse eco de unas palabras presentes en el prólogo a su versión de *The Dunciad*. Según Lista,

a los españoles interesa muy poco oír los nombres desconocidos de los malos escritores que inundaron la Inglaterra á principios de siglo, [por lo que], resolví, conservando la máquina y organización del poema, y, en cuanto fuera permitido, sus mismos pensamientos, sustituir á los estúpidos ingleses por los escritores idiotas de nuestra nación... (4)

Hay que señalar que Lista no oculta que haya introducido modificaciones. Antes al contrario, señala la naturaleza de las mismas, diciéndole al lector que

muchas veces ha sido menester modificar los pensamientos del original, otras suprimirlos enteramente, sustituyendo tal vez algunos trozos de propio caudal. Algunos pasajes característicos del

genio y de la libertad inglesa se han suprimido enteramente (5).

En otro momento, y refiriéndose a otra serie de cambios efectuados en el poema de Pope, advierte que

en cuanto al estilo y dicción poética, he procurado hacer la obra absolutamente española, [...], de modo que más bien parezca natural que extranjera, y vestida al uso del país (6).

Pero son, quizá, más reveladoras, para entender su concepto de la traducción, las líneas que a continuación siguen:

más esta transformación, que es en lo que debe consistir el mérito de una buena traducción, no es la más esencial que se ha hecho en la presente (7).

Lo que las palabras del traductor español nos recuerdan es que, en el siglo en el que le toca vivir, era frecuente realizar otra serie de modificaciones. En la medida en que lo conocemos, y aun dejando de lado el importante papel restrictivo de las censuras eclesiástica y gubernamental, que, aunque poco, algo habrían tenido que utilizar aquí sus *magnánimas* tijeras –de no haberlo hecho el propio traductor–, hay otras orientaciones de modificación muy propias del siglo XVIII. El lema *enseñar deleitando* estaba en su auge en la Ilustración, cuya consecuencia lógica era la supresión de todo aquello que pudiera ofender a los castos oídos y a las sanas costumbres. Otra directriz de la época en el continente, y que lo separa de Inglaterra, señalaba la conveniencia de mantener el respeto por la jerarquía social establecida, de tal forma que no se consideraba de buen gusto retratar a personajes nobles o a clérigos hallados en falta según esas costumbres sociales –léase borrachos, por ejemplo–. Un periódico tan influyente en la época como *L'Anné Littéraire* decía que era mejor no ser fieles en la traducción de obras extranjeras, sino que éstas debían adaptarse a los usos y costumbres del país receptor. Este concepto de traducción que podríamos llamar *tutelada* imperó durante todo el siglo XVIII. Así lo hizo el prolífico y eminente Prévost, considerado buen traductor y de gran fama en su tiempo, a pesar de las sustanciales modificaciones que introdujo en las versiones que conocemos. Y, aun así, éstas fueron preferidas a las más meticulosas y, quizá

desde una perspectiva actual, mejor desarrolladas de su compatriota Le Tourneur.

Otro tanto sucedió en la escena española. García Malo y Marcos Gutiérrez, traductores de Richardson, tuvieron un devenir paralelo, salvando las distancias, al de los franceses mencionados, a pesar de ser Gutiérrez más fiel que el traductor de *Pamela*. Lo mismo podríamos decir del primer traductor español de *Tom Jones*. Imposiciones de la censura aparte, y amén de las muchas modificaciones realizadas por Laplace, traductor de esta novela al francés, Ignacio de Ordejón introdujo cambios que afectaban a la moralidad y a las buenas costumbres de los personajes de la novela. A modo de inciso, digamos que Lista incluye a García Malo y a Marcos Gutiérrez en su versión del poema de Pope, siendo de suponer que el primero aparece por su traducción de *La Ilíada*. Ahora bien, aunque éste no es el momento más apropiado, el problema es dilucidar si los censurados reunían menos virtudes como traductores que quien los censuró, cosa que, en ocasiones, y a juzgar por las versiones que nos han legado, dudamos.

Alberto Lista: ¿traductor o adaptador/imitador?

Tanto de lo expuesto hasta aquí como en nuestro anterior estudio, podría desprenderse que, en realidad, Lista hizo de todo menos traducir. Y, efectivamente, ésta sería la conclusión a la que llegaríamos después de un mero y simple análisis contrastivo del TO y el TM: elementos formales que no se traducen; otros que carecen de correspondencia; adición de elementos que no están presentes, formalmente, en el original; sustitución de unos elementos por otros. Ahora bien, ¿podemos dar por válido un método de evaluación de traducciones basado, exclusivamente, en el análisis contrastivo del TO y el TM? Y, centrándonos un poco más, ¿qué supone realmente traducir? A modo de respuesta, proponemos los siguientes puntos de reflexión con la esperanza de poder arrojar un poco de luz en tan complejo asunto.

En primer lugar, permítasenos recordar algunas de las diferentes posturas que se han mantenido en el mundo de la traducción desde los tiempos de Cicerón hasta nuestros días:

- a) A translation must give the words of the original.
- b) A translation must give the ideas of the original.

- c) A translation should read like an original work.
- d) A translation should read like a translation.
- e) A translation should reflect the style of the original.
- f) A translation should possess the style of the translation.
- g) A translation should read as a contemporary of the original.
- h) A translation should read as a contemporary of the translation.
- i) A translation may add to or omit from the original.
- j) A translation may never add to or omit from the original.
- k) A translation of verse should be in prose.
- l) A translation of verse should be in verse (8)

Como podrá apreciarse, hay para todos los gustos. En definitiva, la anterior relación no hace más que reflejar los cambios de opinión habidos en el campo de la traducción: de la traducción literal a la traducción libre; de la fidelidad al original a la licencia para embellecer y adornar; de la traducción exacta –en cuyo punto de mira está el autor– a la traducción *natural* –centrada en el lector–; del énfasis en el lenguaje del original al énfasis en la lengua meta. Ahora bien, una cosa sí que parece quedar clara: hay que rechazar todo maximalismo y dogmatismo, debiendo, igualmente, evitar caer tanto en normativismos y prescriptivismos absurdos como en polémicas y discusiones estériles.

Por si lo anterior no fuera lo suficientemente revelador, fijémonos en los distintos modos de proceder que recoge Lefevere a la hora de traducir poesía –que es lo que nos interesa en el presente estudio–:

- a) Phonemic translation (imitation of ST sounds).
- b) Literal translation (cf. Nabokov).
- c) Metrical translation (imitation of metre of ST).
- d) Prose translation (rendering as much of the sense as possible).
- e) Rhymed translation (added constraints of rhyme and metre).
- f) Blank verse translation (no constraint of rhyme but still one of structure).
- g) Interpretation (complete change of form and/or imitation) (9)

¿Qué se desprende de todo esto? En primer lugar, algo que, aun resultando obvio, conviene recordar: la relativa utilidad de reglas fijas a la hora de traducir. En segundo lugar, la conveniencia de contemplar la actividad del traductor como parte del proceso comunicativo. Proceso que tiene lugar en un determinado contexto social. Y, como consecuencia de ello, lo que proponemos es que todo intento serio de

evaluación crítica de una traducción comience preguntándose por los fines que persigue, o parece perseguir, el traductor, para, a continuación, examinar los resultados y ver si los distintos caminos seguidos por el traductor justifican dichos fines. Siendo un poco más precisos, habría que dar cumplida cuenta de las respuestas a los siguientes interrogantes: ¿quién traduce qué?; ¿para quién?; ¿cuándo?; ¿dónde?; ¿por qué?; ¿en qué circunstancias? Sólo si contemplamos el proceso de traducción en su dimensión comunicativa y situamos la actividad del traductor en el contexto social en el que tiene lugar, podremos hacer verdadera justicia al responsable, o responsables, de dicha tarea.

Pasemos, pues, de la teoría a la práctica. En primer lugar, conviene recordar que Lista, según el profesor Martínez Torrón, no fue un especialista, sino un gran generalizador. Es la ductilidad y la variedad de facultades lo que caracteriza su vida y obra. Y es, precisamente, esta versatilidad lo que le impidió llegar a ser un poeta considerado. Con esto, no queremos decir que carezca de interés su labor traductora. Al contrario, nos hacemos eco de la opinión que le merece al profesor Alborg el segundo de los poemas estudiados en el presente ensayo:

No carece de interés, aunque su lectura resulte engorrosa, la traducción libre, en cuatro cantos, que del poema de Pope, *Dunciad*, hizo Lista bajo el título de *El imperio de la estupidez*. Allí expone muchas de sus ideas literarias y juzga, elogiándolos o denostándolos, a muchos escritores de su tiempo (10)

Por lo que se refiere al primer destinatario de las dos composiciones originales en inglés, podemos pensar en un receptor culto. La primera, *Ode to Wisdom*, por la profundidad de pensamientos que en ella se refleja y por las abundantes referencias a la literatura clásica; y el poema de Pope, por su gran complejidad. Recordemos que Pope es el poeta neoclásico europeo por excelencia, siendo su cultura asombrosa. No es de extrañar, pues, que su trabajo se constituya en un ataque feroz a los malos literatos y traductores que, al parecer, también abundaban en su época. Asimismo, conviene señalar que la crítica considera este poema como el más difícil de los que escribiera su autor. No ha de sorprendernos, por tanto, que muy pocas personas pudiesen asimilar esta composición, máxime cuando la mayoría de las alusiones que hace el autor son indirectas.

¿Cómo aborda Lista la traducción de estas dos obras? Por lo que se refiere al poema richardsoniano, se adueña de la idea principal de la oda, de su esencia temática, constituyendo una muestra clara del afán didáctico de la época. En lo concerniente a la sátira de Pope, observamos una mayor dependencia del texto original. Quizá, se deba a que el punto de partida, en los dos autores, sea el mismo: el afán de fustigar. En cualquier caso, las dos versiones son una muestra del precepto francés, según el cual no era conveniente ser fieles en las traducciones.

En definitiva, estamos en presencia de lo que era la tendencia –que no norma de obligado cumplimiento–, en el siglo XVIII, a la hora de traducir: trasladar un TO a una LM, adaptándolo a la realidad sociocultural del receptor, y con un estilo familiar al mismo, realizando todas aquellas modificaciones que sean necesarias para acomodarse a este fin, y que, además de deleitar, sirvan de instrucción al lector. A este respecto, no debemos olvidar que Lista, al igual que otros muchos literatos europeos, se siente conciencia colectiva privilegiada, cuya misión es la de velar por la instrucción y la sana moral de sus conciudadanos.

Conclusión

En primer lugar, y en lo concerniente a los dos textos analizados, podemos manifestar que, por lo que respecta a la *Oda a la sabiduría*, si nos fijamos, con detenimiento, en cualquiera de las muestras que se han citado aquí, podemos vernos inducidos a concluir que, al menos a primera vista, no se trata de una traducción propiamente dicha. Hay muchos elementos que no se han traducido, otros carecen de correspondencia, y ni la unidad temática ni la métrica se dan en equilibrio correlativo en ambos textos. Quizá, todo ello tenga que ver con el hecho de que el propio Lista señala que *la traducción es libre*. Así, como ya queda dicho con anterioridad, el sevillano se adueña de la idea principal del poema, de su esencia temática, y lo versifica a su modo sin que haya correspondencia, no ya de vocablo a vocablo –cuya ejecución resulta difícil y nada recomendable–, sino, tan siquiera, de verso a verso. Su poema es el típico ejemplo del *enseñar deleitando*, lema que está en la base de una gran parte de la poesía del siglo XVIII.

En lo tocante a *El Imperio de la Estupidez*, hemos afirmado que se puede contactar fácilmente con la esencia de *The Dunciad*, pero no

con todo lo que representa la composición original. Ante este hecho, caben dos interpretaciones: 1) nos encontramos ante algo que no es, propiamente, una traducción; 2) se impone la redefinición del concepto de traducción. Puede que haya quien se resista a admitir que la versión de Lista sea una traducción, pero más difícil, aún, resultaría concebirla como un trabajo independiente. No todo el contenido del poema original se ha trasladado en la versión de Lista, pero sí la mayor parte de él. Los críticos de Pope muestran su unanimidad al afirmar que *The Dunciad is the most difficult of Pope's major poems*, lo que, posiblemente, exige una mayor libertad interpretativa por parte del traductor. Por otro lado, Pope es el maestro del verso neoclásico inglés, hecho que supone una dificultad añadida nada desdeñable.

Así pues, llegado es el momento de dar respuesta al interrogante que, de forma recurrente, ha aparecido a lo largo de nuestro estudio: ¿en qué consiste traducir? Si bien es cierto que, tal y como se ha expuesto con anterioridad, pueden haber tantas definiciones como enfoques se adopten, hemos de reconocer que ninguna de las dadas hasta el momento nos parece lo suficientemente adecuada a lo que, en general, supone la actividad del traductor. Por consiguiente –lejos nuestra intención de sentar cátedra–, no vamos a caer en la tentación de dejar zanjado, en unos minutos, un asunto que lleva en el aire algún que otro siglo. Sin embargo, permítasenos el atrevimiento de creernos en situación de poder contribuir, muy modestamente, a la clarificación de panorama tan complejo.

Creemos que hay algo que resulta indiscutible: desde el momento en que un texto se descontextualiza, sale del marco sociocultural en que se ha producido, e inicia el viaje a un contexto social diferente, dicho texto, querámoslo o no, deja de ser el mismo, se transforma. Y se transforma no sólo porque no hay equivalencia formal entre las lenguas, sino –quizá, es lo más importante– porque, además, tiene como destinatario a un receptor en un contexto social diferente. Así que, dado que la recreación total de un texto en una lengua distinta a aquélla en la que se ha codificado es imposible, al traductor no le queda más remedio que elegir entre un abanico de posibilidades que tiene a su disposición. Aquí, hay que recordar que toda elección responde a un motivo, no es fruto del azar. En este sentido, la forma de proceder del traductor no difiere demasiado de la del autor del texto fuente ni de la de cualquiera que desee transmitir un mensaje: la selección –con la consiguiente serie de renunciaciones que ello implica– y combinación de los elementos que conforman el texto dependen de la

intencionalidad que se persiga. Y si la elección resulta acertada, es decir, si los resultados justifican dicha elección, no quedará más remedio que valorar como acertada la labor realizada por el traductor.

La crítica, por otro lado, ha valorado de formas muy diversas una misma composición. Así, en nuestro caso, parece obligada la referencia a lo que aconteció con Pope en la Inglaterra del XVIII. Tradujo éste *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero (que, dicho sea de paso, le proporcionaron pingües beneficios). Estas versiones fueron elogiadas no sólo en su país, sino también en el continente. Pues bien, cuando Pope pidió la opinión de dos cualificados contemporáneos como R. Bentley y E. Gibbon le respondieron: *It is a pretty poem, Mr. Pope, but you must not call it Homer* (11).

Sin embargo, el testimonio que nos ha dejado otro contemporáneo más prestigioso, como fue el Dr. Samuel Johnson, es el siguiente:

Time and place will always enforce regard. In estimating his translation, consideration must be had of the nature of our language, the form of our metre, and, above all, of the change which two thousand years have made in the modes of life and the habits of thought (12).

En el caso que nos ha ocupado estas páginas, no hay lugar, ya, para la duda: estamos ante dos muestras del quehacer de un traductor concreto, Alberto Lista, cuyo concepto de la traducción obedece a factores temporales determinados –el afán moralizador y didáctico del momento– y a condicionantes socioculturales de la época. Por consiguiente, todo acercamiento a la labor traductora del maestro sevillano basado en la correspondencia –o, más bien, falta de correspondencia– formal entre el TO y el TM está condenado al fracaso. Pues, como afirma la doctora Rabadán,

[la presencia de la correspondencia formal] en textos que consideramos equivalentes, es decir, traducciones, es puramente casual, pues los sistemas lingüísticos tienen estructuras internas anisomórficas" (13).

En suma, la única salida que nos queda es contemplar la actividad del traductor como parte del proceso comunicativo, es decir, como decodificador del mensaje en la lengua fuente y recodificador de dicho

mensaje –o parte de él– en la lengua objeto. Volviéndonos a hacer eco de las palabras de la aludida erudita,

la equivalencia translémica [...] se establece a partir de coordenadas comunicativas, y su fin último no es conseguir la versión correcta, sino actualizar una versión equivalente que sea aceptable en el polisistema meta. [Esta] equivalencia es única para cada proceso de traducción, se establece en y para él y no existe fuera de tal proceso. [...] La finalidad de un texto equivalente (una traducción) es llegar a los lectores del polisistema meta. Esta audiencia, que es un factor esencial en el proceso translémico, está configurada en torno a variables sociolingüísticas específicas, que hacen que una versión sea equivalente (esto es, sea considerada como traducción) para unos lectores concretos en un momento histórico dado (14).

Notas

1. Todas las citas de este poema en inglés están tomadas de *Clarissa, or The History of a Young Lady*, by Samuel Richardson. London: Everyman's Library, Dent, 1982, I, pp. 274-278.
2. Todas las citas de este poema en español están tomadas de *Poetas líricos del siglo XVIII*. BAE, LXVII. Madrid: Rivadeneyra, 1875, III, p. 306.
3. Todas las referencias a *The Dunciad* están tomadas de *Alexander Pope's Collected Poems*, Bonamy Dobrée (ed.). London: Everyman's Library, Dent, 1965, pp. 125-181.
4. *El imperio de la estupidez. Poema satírico en cuatro cantos; traducción libre, en verso suelto, de la Dunciad de Alexander Pope*. En *Poetas líricos del siglo XVIII*, III, p. 378.
5. *Ibíd.*, p. 379.
6. *Ibíd.*
7. *Ibíd.*

8. T.H. Savory (1968), *The Art of Translation*. London: Jonathan Cape, p. 54.
9. A. Lefevere (1975), *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum, citado en B. Hatim & I. Mason (1990), *Discourse and the Translator*. London: Longman, p. 15.
10. *Historia de la literatura española, siglo XVIII*. Madrid: Gredos, 1975, III, p.518.
11. David Daiches (1984), *A Critical History of English Literature. The Restoration to 1800*. London: Secker & Warburg, III, p. 633.
12. *Lives of the Poets*. London: O.U.P., 1964, Vol. I, p. XIV.
13. Rosa Rabadán (1991), *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, p. 45.
14. *Ibíd.*, p. 45.

Aphra Behn (1640-89): Traductora y teórica de la traducción

*Luis Pegenaute Rodríguez
Univ. de León*

La biografía de Aphra Behn resulta ciertamente fascinante. No es habitual encontrar una personalidad tan polifacética como la suya. Es considerada una pionera del feminismo y del movimiento anti-esclavista, ejerció de agente secreto al servicio del gobierno británico, su formación intelectual le permitió defender el sistema de Copérnico frente al de Ptolomeo o comentar con magisterio las Sagradas Escrituras, fue una autora teatral de notable prestigio, estaba dotada de grandes cualidades para el ejercicio de la poesía lírica, llevó a cabo sustanciales innovaciones técnicas en el campo de la narrativa y también teorizó sobre la lengua y la traducción. Este breve bosquejo de sus muchas actividades resulta aún más impresionante si tenemos en cuenta algo que, aunque sabido por todos, es preciso subrayar: Aphra Behn era una mujer. No es éste un dato trivial. En la Inglaterra de la Restauración, el desarrollo del intelecto era un coto al que sólo tenían acceso los hombres. Aphra Behn logró no sólo rivalizar con ellos, sino lo que es aún más sorprendente, hacer de las letras una verdadera profesión y fuente de sustento económico.

Durante su vida hubo de defenderse no sólo de ataques personales y políticos, que incluso le valieron un arresto, sino también de todos aquellos que se sintieron incómodos ante el hecho de que una mujer pudiera escribir con la misma libertad que un hombre. En cierto modo, aunque resulte paradójico, sus muchos logros e innovaciones pueden atribuirse a un talento natural, pero también a todos los obstáculos que tuvo que sortear durante su azarosa vida. Al no haber encontrado

jamás mecenazgo de ningún tipo, Aphra Behn se vio forzada a probar su pluma en diferentes géneros. Cuando sus ingresos como dramaturga comenzaron a escasear hubo de recurrir a la traducción para poder subsistir. Sus trabajos en ese campo y sus consideraciones sobre el propio quehacer traductor constituyen el tema de este trabajo.

Prueba de que sus traducciones fueron, por así decirlo, mercenarias, es el hecho de que fueron llevadas a cabo en un estadio tardío de su carrera y que la mayor parte de los títulos pertenecen a muy variados géneros, respondiendo no siempre a un interés personal. Aunque en un principio sus cualidades como traductora fueron puestas en tela de juicio, muchas veces de forma legítima, a mediados de la década de los 80 sus versiones ya contaban con la aprobación sin paliativos de sus contemporáneos.

La primera traducción de que tenemos noticia fue hecha a partir del latín. Se trataba de "A Paraphrase on Oenone to Paris", que Dryden incluyó en 1680 en su edición de *Ovid's Epistles, Translated by Several Hands*. Como es bien sabido, el prefacio de Dryden presentaba un insólito estudio sobre la naturaleza de la traducción poética, en el que distinguía entre *metáfrasis*, *paráfrasis* e *imitación*. El trabajo de Aphra Behn constituye una *paráfrasis*, pues "the author is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense; and that too is admitted to be amplified" (*Apud* Schulte 1992 ed: 17). La escasa consistencia del eje argumental y su flaco conocimiento de la lengua latina indujeron a Aphra Behn a introducir interpolaciones considerables, en las que se aprecian temas recurrentes en su propia obra lírica. Su escasa fidelidad al texto original le valió el siguiente comentario de Dryden: "I was desired to say that the author, who is of the fair sex, understood no Latin. But if she does not, I am afraid she has given us occasion to be ashamed who do". A partir de la segunda edición de las Epístolas, la *imitación* de Aphra Behn se imprimió a continuación de una *metáfrasis* ("turning an author word by word, and line by line, from one language to another") realizada por John Cooper. Aphra Behn incluiría en 1684 una revisión de su poema en una colección titulada *Poems upon Several Occasions* (1).

En un apéndice de *Poems*, se presenta otra traducción, *A Voyage to the Island of Love*. Se trata de una versión de *Le voyage de l'isle d'amour*, del abad Paul Tallemant, originalmente publicado en París en 1663. Según Link (1968: 118-20) éste es un trabajo más meritorio que

el anterior, debido a un conocimiento mucho más profundo de la lengua francesa que de la latina. El texto original consistía en cuarenta páginas escritas en prosa en las que se entremezclaban una serie de canciones. Aphra Behn convirtió la prosa en pareados y embelleció notablemente las canciones mediante la introducción de estrofas propias. Aunque se sigue bastante fielmente el hilo argumental de la obra de Tallemant, la versión inglesa resulta al menos un tercio más extensa. De nuevo es lícito hablar aquí más de adaptación que de traducción en el sentido estricto que hoy se otorga al término.

Su siguiente traducción fue *Seneca Unmasked or Moral Reflections*, que apareció en 1685 como apéndice a un volumen titulado *Miscellany*. Las diferencias temáticas y estilísticas con los trabajos anteriores son buena prueba de la versatilidad de Aphra Behn. *Seneca Unmasked* era una versión concisa y eficaz, aunque no la primera, de cuatrocientas de las inmortales máximas de La Rochefoucauld (2). Obviamente, no había lugar aquí para interpolaciones de ningún tipo y sólo cabía respetar el tono irónico y sagaz del autor francés.

En 1686 se publicó *La Montre; or The Lover's Watch*, una adaptación de la obra pastoril de Balthazar de Bonnacorse. La versión de Aphra Behn es considerablemente más larga que el original, debido a una tendencia a la expansión y a la inclusión ocasional de interpolaciones. Si hemos de creer a Link, Aphra Behn traduce el texto francés con notable magisterio: "her fluency in French is incontestable, yet the flavor she gives to the work is unmistakably English" (1968: 121-22). Mientras que el texto original estaba escrito en prosa y verso, la versión se presenta en prosa en su totalidad.

En 1687, Francis Barlow, artista famoso por sus grabados de pájaros y animales, publicó una espléndida edición de Esopo bajo el título de *Aesop's Fables with his Life: in English, French and Latin*. La aportación de Aphra Behn consistió en traducir treinta y un comentarios a los grabados biográficos de Esopo y ciento doce fábulas. Todos ellos estaban compuestos por cuatro renglones narrativos, pero las fábulas incluían dos líneas más a modo de moraleja (3). Según Link, aunque las traducciones siguen bastante fielmente el sentido del original, Aphra Behn introdujo en casi una cuarta parte del trabajo alusiones a la situación política de su país, a la escena literaria o temas de sus obras teatrales. Estas adaptaciones no hacen sino subrayar su formidable capacidad para ejercer la traducción como imitación. La "Epístola al lector" decía así: "The Ingenious Mrs. A. Behn has been so obliging as to perform the English Poetry, which in Short

comprehends the Sense of the Fable and Moral: Whereof to say much were needless, since it may sufficiently recommend it self to all persons of Understanding" (*Apud* O'Donnell 1986: 266).

Durante el siguiente año, en 1688, Aphra Behn publicó nada menos que cuatro versiones, de muy variada índole. La primera de ellas, *Agnes de Castro*, era una traducción de *Agnes de Castro, nouvelle portugaise*, de Jean-Baptiste de Brilhac. El texto original era sólo una de las muchas versiones de una historia muy popular en el continente. Según O'Donnell (1986: 236), una comparación de la traducción de Aphra Behn con *The Fatal Beauty of Agnes de Castro*, de Peter Bellon, prueba que ambos usaron el texto de Brilhac como modelo. La traducción de Aphra Behn se volvió a imprimir en el mismo año como la tercera novela de *Three Stories*. También apareció en 1696 en la primera edición de *Histories and Novels of the Late Ingenious Mrs. Behn* y en todas las ediciones subsiguientes de sus colecciones de novelas.

Dos de las otras traducciones publicadas en 1688 eran versiones de Bernard Le Bovier de Fontenelle. Una de ellas consistía en un curioso ensayo semiantropológico titulado *The History of Oracles, and the Cheats of the Pagan Priests*. Aphra Behn se sirvió de una traducción intermedia, la que Fontenelle había hecho de *De oraculis ethnicorum dissertationes duae*, del holandés Antonius van Dale. La versión inglesa resulta muy literal, con escasas expansiones e interpolaciones, pero lo cierto es que dista mucho del texto latino original, pues Fontenelle ya se había tomado tantas libertades como consideró necesarias. El mismo había justificado ampliamente su proceder en un prefacio, donde proclama la necesidad de embellecer su versión, suprimir digresiones y estructurarlo todo nuevamente (4). *The History of Oracles* sería incluida en la edición de 1700 de *Histories, Novels, and Translations Written by the most Ingenious Mrs. Behn, The Second Volume*.

A Discovery of New Worlds fue el título de la otra traducción de Fontenelle, en este caso original suya. La de Aphra Behn no era la primera versión inglesa de la obra (5), pero incluía algo particularmente interesante: un extenso prefacio en el que se exponían las personales ideas que la autora tenía sobre la ciencia o arte de la traducción. Resulta curioso que este ensayo no suela ser mencionado en los manuales al uso (6), pues a lo temprano de su aportación a la teoría de la traducción suma el hecho de presentar una serie de ideas, que si bien hoy sólo despiertan nuestra simpatía por su ingenuidad no

dejan por ello de ser menos originales. Otra característica más importante, si cabe, hace de este ensayo algo que debe ser rescatado del relativo olvido al que el paso del tiempo lo ha condenado: tenemos en el siglo XVII inglés dos fundamentales estudios sobre el arte de la traducción poética, a saber, el ya mencionado prefacio de Dryden a las *Epístolas* de Ovidio (1680) y el *Essay on Translated Verse* (1684) del conde de Roscommon, pero carecemos de texto alguno sobre la traducción de prosa. Aphra Behn era bien consciente de esta carestía, como se ocupó de señalar, y el suyo constituyó un loable intento de suplir tal deficiencia.

Aphra Behn abre su prefacio con una exposición de los motivos que le habían impulsado a llevar a cabo su traducción. Estos eran la buena acogida que el texto original había experimentado tanto en Francia como Inglaterra, la magnífica reputación del autor, la novedad de tratar un tema como la filosofía natural en lengua vulgar y es más, en un estilo conversacional sencillo y el hecho de que una mujer diera vida a uno de los personajes participantes en los diálogos. Tal y como señalaba la traductora, "I thought an English Woman might adventure to translate any thing, as French Woman may be supposed to have spoken" [1]. Hemos hecho ya referencia a cómo Aphra Behn era perfectamente consciente de su identidad como mujer y de su posición en un mundo controlado intelectual y políticamente por hombres. Tanto en una carta en la que dedicaba la obra al conde Drumlanrig como en el propio prefacio pidió disculpas por sus posibles defectos en la traducción y su insuficiente conocimiento del sistema de Copérnico, atribuyéndolos a las limitaciones de su sexo .

Aphra Behn defiende una curiosísima idea: que de los idiomas modernos, el francés es el más difícil de verter en inglés. Tal declaración no intenta solamente elevar la consideración de su trabajo, pues, como veremos, elabora una complicada teoría que hoy cualquiera desearía por falta absoluta de fundamento. Según afirma, cuanto más similares sean los términos de dos lenguas o mayor parecido guarden sus giros gramaticales, más fácil resultará traducirlos. Aphra Behn compara la lengua inglesa con la italiana, española y francesa y hace un singular estudio diacrónico de sus respectivos estadios evolutivos. Sostiene la tesis de que es el italiano la lengua que los ingleses encuentran mayor facilidad en aprender (y viceversa) debido a una supuesta concordancia en los giros y en el acento. Aphra Behn afirma que el inglés se deriva del latín, teoría esta compartida por algunos de sus contemporáneos, todo sea dicho. Al

ser el italiano el idioma que en línea más directa desciende del latín, se deduce la necesaria similitud con el inglés. Por otra parte, el italiano se había visto influido por las lenguas de los godos, vándalos y otros pueblos norteos, que al invadir el imperio romano dejaron una huella indeleble en su lengua. Todos estos pueblos hablaban el teutón o un dialecto de su misma familia, a la cual también pertenece el inglés. El español sería después del italiano, el idioma que mayores similitudes ofrece con el inglés, y por razones parecidas a las anteriores. Los godos y vándalos, tras su conquista de Africa y su permanencia allí durante cien años influyeron decisivamente en la lengua de los pueblos sometidos. Los árabes transmitirían esta influencia goda a la lengua española tras su invasión de la península, sin olvidar, por supuesto, que España sería ocupada posteriormente por los propios godos. El francés sería el idioma que más diferiría del inglés, por ser el idioma más alejado del latino. El francés guardaría un gran parecido con el galés, pues ambas descendían de la antigua lengua celta.

A este curioso estudio de gramática histórica comparada se le pueden plantear numerosas objeciones, pero sólo voy a subrayar una de las más importantes. No es cierto que el único componente del léxico inglés sea el legado por los godos y pueblos del norte. Aphra Behn parece olvidar la existencia de la conquista sufrida por la isla en 1066, que supuso el sometimiento durante cuatro siglos de la cultura anglo-sajona a la de los reyes normandos y, en definitiva, a la cultura y lengua francesa. Pero, como veremos, la autora no basa solamente la supuesta dificultad del trasvase interlingüístico entre el francés y el inglés en cuestiones genealógicas, sino también en el dispar comportamiento interno de una y otra lengua. Según afirma, el italiano y el español apenas habrían evolucionado durante los últimos cien años, manteniendo no sólo los giros, sino también las mismas palabras y ortografía. Lo contrario cabría decir del francés, de tal modo que un hablante de esa lengua contemporáneo a Aphra Behn encontraría tantas dificultades en comprender, por ejemplo, una edición antigua de la *Historia* de Froisard como un texto escrito en árabe. Estaba en lo cierto al señalar las escasas transformaciones sufridas por la lengua italiana, pero, obviamente, lleva su propuesta demasiado lejos.

Por otra parte, afirma que la lengua francesa muestra una tendencia excesiva hacia la adopción de extranjerismos, particularmente en lo que se refiere a campos léxicos técnicos. El inglés acogería a su vez palabras del francés, pero a esto cabría llamarlo un préstamo lícito en lugar de un robo, pues los sometería a una adaptación. Obviamente la

terminología de Aphra Behn no es la que yo acabo de utilizar, pero resulta particularmente interesante el pensamiento que subyace en su exposición, pues no cabe duda de que en el fondo de la cuestión encontramos la dicotomía préstamo/extranjerismo, tan importante en la lexicología moderna.

Entre las razones argüidas por Aphra Behn para probar su tesis, existe una que llama particularmente la atención por su falta de peso científico. Según afirma, cuantas más similitudes existan entre el genio o carácter de dos determinados pueblos, más parecidos serán los términos empleados para expresarse. La nación inglesa e italiana compartirían un mismo carácter que facilitaría la traducción de sus respectivas lenguas. Por el contrario, resultaría particularmente difícil traducir del español al francés y virtualmente imposible hacerlo del francés al holandés. Esto está en clara contradicción con la realidad, tal y como ha sido recurrentemente probado.

A partir de aquí, Aphra Behn se dedica a enjuiciar los méritos y defectos de la lengua francesa. Entre los primeros, señala su musicalidad y capacidad de sacrificar la gramática en aras de lograr un sonido agradable, el hecho de terminar la mayor parte de sus palabras en vocal y su habilidad para resumir una oración extensa precedente mediante el uso de relativos. Entre los segundos, destaca "repeticiones y tautologías innecesarias" y excesivos "floreos y adornos". Tales características debía constituir un lugar común, pues ya habían sido señaladas por el conde de Rocommon en su ensayo. Aphra Behn disculpaba lo que podría parecer ofensivo diciendo que "this is the great Misfortune of translating French into English: If one endeavours to make it English Standard, it is no Translation. If one follows their Flourishes and Embroideries, it is worse than French Tinsel. But these defects are comparatively, in respect of English: And I do not say this so much, to condemn the French, as to praise our Mother-Tongue, for what we think a Deformity, they may think a Perfection" [7].

Aphra Behn subraya sus desvelos por ser lo más literal posible al texto original. Ello no le ha impedido hacer alguna pequeña adición para lograr una mejor comprensión. También llama la atención sobre el hecho de haber llevado a cabo su trabajo con un ojo crítico, en el sentido de haber corregido aquellos que consideraba defectos del impresor de la obra francesa. Lo cierto es que la versión de *A Discovery of New Worlds* hecha por Aphra Behn ha sido considerada una de la mejores publicadas hasta la fecha (7).

Lycidus; or The Love in Fashion fue publicada también en 1688, acompañando a una "segunda edición" de *Poems upon Several Occasions*. Se trata de una adaptación de la segunda parte de *Le voyage de l'Isle d'Amour*, de Tallemant, cuya traducción ya hemos comentado (8). En realidad, si hemos de creer a O'Donnell, la traducción no se deriva de la edición de 1664 de *Second voyage de l'Isle d'Amour*, sino de la edición de 1675 de *Le Voyage et la conquête de l'Isle d'Amour*, que incluía las dos partes y habría servido de modelo en ambas ocasiones. La política seguida es ahora diferente. Aunque aquí Aphra Behn mantiene la presentación en prosa y verso del original, introduce importantes transformaciones en el nivel macroestructural. Mientras que en la obra de Tallemant encontramos una réplica de *Lycidus* a *Lysander*, la versión inglesa consiste en una segunda epístola a *Lycidus*. Se evitan así algunas inconsistencias en el desarrollo psicológico de los personajes.

La última traducción de Aphra Behn vio la luz en 1689. Se trataba de *Of Trees*, libro sexto de *The Third Part of the Works of Mr. Abraham Cowley, Being His Six Books of Plants...* El texto se había publicado originalmente en 1668 bajo el título de *Sex libri plantarum* y había sido incluido en una colección de Cowley titulada *Poemata latina*. Los otros cinco libros fueron vertidos al inglés por varios traductores. Aunque la portada señala que se trata de la "sexta edición", en realidad ésta es la primera edición de la tercera parte. Nahum Tate fue el traductor de los libros quinto y sexto y el autor del prefacio, donde apunta que Aphra Behn ha introducido una serie de ideas propias en su trabajo. N. Tate era amigo de la escritora y pudo haber sido él el que le sugiriera la idea de emprender esta traducción. Es probable que Aphra Behn tuviera a mano una transliteración en prosa, pues, como hemos señalado, su conocimiento de la lengua latina era bastante reducido. El resultado final es, sin embargo, satisfactorio. Su versión es considerablemente más larga que el texto original.

Notas

1. M. A. O'Donnell (1986: 250) apunta que el Cooper que acabo de mencionar es probablemente el autor del poema que aparece en la dedicatoria de esta obra.
2. R. A. Day yerra al afirmar que "Mrs. Behn's is the first known translation of La Rochefoucauld into English" (1986: 381). En 1670 se publicó una versión de J. D. Kidwelly titulada *Epictetus Junior, or Maximes of Modern Morality. In Two Centuries*. Según Tucker (1949), el texto original manejado por Kidwelly fue una edición "preoriginal" de *Maximes*, publicada en La Haya en 1664. Este texto había sido repudiado públicamente por La Rochefoucauld, aunque sus editores alegaron maliciosamente que el propio autor se había servido de ella para comprobar cuál iba a ser la recepción de la versión definitiva publicada en París el año siguiente. Ni una ni otra presentan el nombre del autor. Kidwelly reconocía que la mayor parte de las máximas de *Epictetus* debían ser atribuidas a un cierto autor de renombre en Francia y Holanda. En el siglo XVII se publicaron otras dos traducciones: la de Aphra Behn (1685) y la de un autor anónimo (1694). Tucker afirma que en ambos casos se trabajó a partir de la edición francesa, sin consultar la versión de Kidwelly. Una y otra presentan a La Rochefoucauld como autor.
3. No he tenido acceso a este trabajo, pero M. A. O'Donnell señala que "the translations, consisting of six lines for each fable, [...] have been engraved beneath each picture, which appears on the recto. For each fable, the narrative and the 'Discours moral' are given in French on the verso facing the engraved picture. Behn's text is positioned beneath the picture on the top half of the recto, below which is the Latin fable and Morale. There are 110 such facing pages" (1986: 265). En su portada se podía leer: "Illustrated with one hundred and twelve sculptures. To this Edition are likewise added Thirty one New Figures representing [Aesop's] life". Link señala, sin embargo, que las fábulas eran ciento diez y los apuntes biográficos treinta y dos (1968: 122). El cómputo erróneo puede ser debido a la paginación. Link ha incurrido en un error más grave al afirmar que "to each of the [fables] she added a couplet 'moral'" (1968: 122). Las sentencias morales no deben ser atribuidas a Aphra Behn ya que, como acabo de señalar, aparecían también en los textos latino y francés.
4. Las siguientes líneas han sido tomadas del prefacio. Me decido a transcribirlas, pues aparte de constituir una interesante apología de la traducción como manipulación, lo cierto es que los fondos bibliográficos donde se encuentran disponibles son muy escasos. El ejemplar consultado se encuentra en la sección de libros raros de la biblioteca de U.C.L.A., en E.E.U.U. Dice así: "I reflected that a Translation of this Book (though excellent in its Original) would not be so good if too closely turned into French: For Mr. Van-Dale wrote only for the Learned, and had Reason to neglect those Ornaments and Softnesses, which they do not esteem [...]. Besides, Mr. Van Dale makes no difficulty very often to interrupt the Thread of his Discourse, and to introduce other things which present themselves: And from one

Digression he sometimes passes to another and so perhaps to a third. [...] But those, for whom I design this translation would have been very ill accommodated if I had taken this Method. [...] For this Reason, I laid-by the thoughts of translating, and thought it would be better, preserving the Foundation and principal Matter of the Work, to give it altogether another Form. And I confess, that no Man can extend this Liberty farther than I have done; for I have changed the whole Disposition of the Book, and have retrenched whatever appeared to me, either of too little Profit in it self, or of too little Pleasure to make amends for that little Profit. I have not only added all the Ornaments I could think of, but many things which prove or clear up what is in Question upon the same Subject and the same Passages, which Mr. Van-Dale furnished me withal. I argue sometimes in a manner contrary to his, and I have not been scrupulous to insert many Reasons wholly my own: In fine, I have new cast and modelled the whole Work, and have put it into the same Order as I should have done at first (to have pleased my particular view) had I had so much knowledge as Mr. Van-Dale; but since I am far from it, I have borrowed his Learning, and ventured to make use of my own Wit and Fancy (such as it is,) to adorn it".

5. El año anterior, en 1687, se había publicado la de Sir W.D. Knight (*A Discourse of the Plurality of Worlds*, Dublin, Andr. Crook and Sam Helsham). Otra traducción (*A Plurality of Worlds*, London, R. Bentley and S. Magnes), firmada por Glanvill, vio la luz unos meses antes que la de Aphra Behn. No serían estas tres las únicas en aparecer. En 1715 se publicó la de William Gardiner (*Conversations on the Plurality of Worlds*, London, A. Bettesworth), en 1803 la de Elizabeth Gunning (*Conversations on the Plurality of Worlds*, London, J. Cundee) y en 1990 la de H.A. Hargreaves (*Conversations on the Plurality of Worlds*, Berkeley, University of California Press). En el prefacio de su versión, Behn se refiere a ella como "this little Book of the Plurality of Worlds". Esta referencia y el título francés original parecen ofrecer motivos suficientes para pensar que en un principio iba a ser titulada *A Plurality of Worlds*. O'Donnell (1986: 242) sostiene que la publicación de la versión de Glanvill obligó a llevar el manuscrito presurosamente a la imprenta y que una vez allí fue cambiado el título para evitar confusiones entre ambas traducciones. Más tarde, en 1700, se incluyó en *Histories, Novels, and Translations, The Second Volume*, bajo el título de *A Theory or System of Several New-Inhabited Worlds lately Discovered and Pleasantly Described in Five Nights Conversation with Madam the Marchioness of ******.
6. La obra de Kitagaki (1981: 281-89) es una excepción.
7. Turner afirma que "her *Discovery of New Worlds* is, on the whole, a reasonably faithful translation, and is preferable to Glanvil's translation [...] and to Gardiner's version of 1715" (1954: 517). H. A. Hargreaves, autor de una traducción publicada en 1990 (introducción de N.R. Gelbart, Berkeley, University of California Press), también parece decantarse por la versión de Aphra Behn, pero sin demérito de la de Glanvill: "The translations of 1688 by Aphra Behn and Aphra Behen are by far the best [...]. Glanvill's prose is a sinewy, competent, and quite literal rendering of Fontenelle's ideas. Aphra Behn's is

more stylish, witty and attractive" (xliv-xlv). Por otra parte, Hargreaves apunta que la del siglo XIX, de E. Gunning, es de muy escasa calidad.

8. Tal y como apunta O'Donnell, Aphra Behn había escrito en 1684 a su editor, Tomson, solicitando más dinero y comprometiéndose a traducir "the s^d voyage, w^{ch} will compose a little book as big as a novel by it self" (Apud O'Donnell 1986: 232-33). Al final, *Lycidus* no fue editado por Tomson, ni tampoco se publicó aisladamente.

Referencias bibliográficas

- Day, Robert A. (1986), "Aphra Behn and the Works of the Intellect". Mary Anne Schofield and Cecilia Macheski (eds). *Fetter'd or Free? British Women Novelists, 1670-1815*. Athens, Ohio: Ohio University Press. pp. 372-82.
- Kitagaki, Munchary (1981), *Principles and Problems of Translation in Seventeenth-Century England*. Kyoto: Yamguchi Shoten.
- Link, Frederick M. (1968), *Aphra Behn*. New York: Twayne Publishers.
- O'Donnell, Mary Ann (1986), *Aphra Behn: An Annotated Bibliography of Primary and Secondary Sources*. New York: Garland Publishing.
- Philips, Patricia (1982), "Science and the Ladies of Fashion". *New Scientist* 12. pp. 416-18.
- Tucker, Joseph E. (1949), "The Earliest English Translation of La Rochefoucauld's *Maximes*". *Modern Language Notes* 64. pp. 413-15.
- Turner, Margaret (1954), "A Note on the Standard of English Translations from the French, 1685-1720". *Notes and Queries* 199 (1:7). pp. 516-21.

La traducción española del *Asinus aureus* de Apuleyo hecha por Diego López de Cortegana

*Francisco Pejenaute Rubio
Univ. de Oviedo*

Entre 1964 y 1992 (en 28 años) han aparecido nada menos que siete nuevas traducciones al español del *Asinus aureus* de Apuleyo, a una media de una traducción distinta cada cuatro años: la de J. B. Bergua (1); la de ¿J. Uyá? (2); la de L. Rubio (3); la de V. López Soto (4); la de J. M^a Royo (5); la nuestra (6) y la de S. Segura Munguía (7). Creemos no equivocarnos si afirmamos que difícilmente se habrá dado un caso semejante en la historia de la traducción al español en nuestros tiempos, sobre todo si tenemos en cuenta que los lectores de habla hispana, hasta bien pasada la mitad de nuestro siglo, cuando han leído la obra del Madaurensis, lo han hecho, prácticamente todos, en la traducción llevada a cabo, a comienzos del s. XVI, por el arcediano de la catedral de Sevilla, D. Diego López de Cortegana, traducción que, como veremos más adelante, no ha cesado de reeditarse una y otra vez.

El *Asinus aureus* es una de las primeras obras clásicas vertidas al castellano, como fue la edición de su texto latino una de las que gozaron del privilegio de ser las pioneras de las ediciones de textos clásicos llevadas a cabo por la recién estrenada imprenta: en los cinco primeros años (de 1465-69) en que se editaron textos clásicos (8) Apuleyo aparece editado (la "editio princeps" del *Asinus* es de 1469) al lado de Cicerón, Aulo Gelio, César, Lucano y Plinio el Viejo, así como los Padres de la Iglesia Lactancio y san Agustín.

La "editio princeps" fue seguida de las de Roma (1472 y 1499), Venecia (1488 y 1493), Bolonia (1500)(9), al cuidado de Beroaldo,

edición acompañada de un comentario (edición y comentario sobre los que trabajó Cortegana al llevar a cabo su traducción), junto con las de Vicenza, Milán, Florencia, París, etc. Y así como Apuleyo fue uno de los primeros autores clásicos editados a los pocos años de descubrirse la imprenta (1454), también fue uno de los primeros traducidos al castellano. El tema ha sido estudiado por Theodore S. Beardsley Jr. (10). Apuleyo y su novela aparecen en la segunda etapa, tras la primera, la etapa de los incunables, que se cierra el a. 1500. En esa primera etapa habían sido traducidos una obra de Séneca (11), las *Fábulas* de Esopo (12), extractos de Ovidio, aparecidos en la *Crónica Troyana* (13), y las *Eglogas* de Virgilio, en traducción de Juan de la Encina (14). En la segunda etapa (entre 1500 y 1540), la novela de Apuleyo (que sería una de las primeras versiones de este período) se vio acompañada de la *Illias Latinas*, el segundo canto de la *Eneida*, dos episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio, algunas Sátiras de Juvenal, dos Comedias de Plauto y una Tragedia de Sófocles.

¿Es la traducción de Cortegana la primera traducción del Asinus publicada en una lengua vernácula?

En la exposición de D. Marcelino Menéndez Pelayo de las diversas ediciones conocidas de la versión de Cortegana (15) aparece, la primera, una edición sin fecha y sin referencia de lugar que lleva, entre interrogantes, el nombre de la ciudad de Sevilla y la fecha de 1513. Se trata, como dice D. Marcelino, de un "rarísimo y precioso libro" cuya edición diversos bibliógrafos fijan en Sevilla y en esa fecha. Tal conjetura presenta, para el polígrafo montañés, "caracteres de evidencia" puesto que el *Prohemio* del traductor está fechado, de su propia mano, el 1 de agosto de 1513, cuando era arcediano de la catedral sevillana. El propio D. Marcelino, en su tesis Doctoral *La novela entre los Romanos* (16), piensa que la traducción, aunque publicada en el mencionado año de 1513, estaría hecha a finales del s. XV. Dato que, un tanto abusivamente, se introduce nada menos que en el propio rótulo de la traducción en la edición de Madrid, 1890, en la colección "Biblioteca Clásica", Tomo 143, que reza así: "*La Metamorfosis o El Asno de Oro* por Lucio Apuleyo. Versión castellana hecha a finales del siglo XV por Diego López de Cortegana, Arcediano de Sevilla".

Si esa de 1513 fuera, efectivamente, la fecha de la primera edición de la traducción de Cortegana, estaríamos ante la primera traducción, editada, en lengua vernácula del *Asinus aureus*. En efecto: la primera

traducción al italiano es la de Boiardo, *Apuleio vulgare* (17) que, aunque llevada a cabo muchos años antes (tal vez entre 1478-79), no apareció publicada, en el mejor de los casos, hasta 1516, en Venecia (18), veintidós años después de la muerte del traductor, ocurrida en 1494 (19). Ahora bien, la fecha que tradicionalmente se viene admitiendo como la más acertada, para la edición de la traducción de Boiardo, es la de 1518, que es la que ofrecen Bolgar (20), Scobie y Mortimer, entre otros. Esta edición iría seguida de una segunda en 1519, una tercera en 1523 y una cuarta en 1544. En cuanto a la traducción de Firenzuola, para la que Bolgar (21) propone la fecha de 1548 y Scobie la de 1550, es, más bien, una adaptación: aparece, en el relato, el mismo Firenzuola como protagonista-narrador, hay en ella muy poco del ambiente de la novela latina y ni siquiera aparece Isis en la narración.

La primera traducción francesa es la de J. Michel: según Bolgar (22), de 1522; según Scobie (23), de 1518, sosteniendo que la traducción de Michel es la primera versión vernácula, publicada, de la novela de Apuleyo, que habría visto la luz 41 días antes que la de Boiardo, impresa esta última el 10 de septiembre de ese mismo año. La segunda traducción al francés, la de Louveau, no aparecerá hasta 1586.

En cuanto a las traducciones a otras lenguas, son de fechas más tardías: de 1538 la de J. Sieder al alemán y de 1566 la benemérita de W. Adlington al inglés, que ha perdurado en los gustos del público hasta tiempos recientes.

Volvamos a la traducción de Cortegana: como hemos dicho, la primera edición no lleva fecha y D. Marcelino, sumándose a la opinión de Brunet y otros bibliógrafos, toma, como fecha de la misma, la que aparece al final de la primera parte del *Prohemio*, el 1º de agosto de 1513 (24).

A. Bonilla San Martín, hablando de Diego López de Cortegana, dice: "(...) la primera noticia que de él existe corresponde al año 1513. En esta fecha publicó (...) su traducción del *Asno de oro* de Lucio Apuleyo" (25). Es más, en nota al pasaje confiesa que ha visto, en la Biblioteca Nacional, un ejemplar de esta edición que, dice, "es rarísima" y "no tiene lugar ni año". Ahora bien, Bonilla, con un buen sentido crítico, apostilla en la misma nota: "pudiera ocurrir, sin embargo, que este ejemplar lo fuese de alguna de las ediciones de Zamora". (En Zamora, como diremos a continuación, aparecieron,

según el testimonio de Brunet y de Escudero Perosso, dos ediciones, en 1536 y 1539, desconocidas de D. Marcelino (26)).

La fecha de 1513 ha vuelto a ser defendida, aunque sin presentar argumentos, por algunos investigadores modernos, fiados, posiblemente, en la autoridad de D. Marcelino; así R. R. Bolgar (27), o P. G. Walsh (28). Contra ella se ha levantado A. Scobie, en sus trabajos, ya citados, "The Dating...." y "The influence...". En el primero el autor parte del hecho de que J. Norton (29) no recoge la pretendida edición de 1513 y cuenta cómo pidió por carta su parecer al autor en torno a esta cuestión, contestando Norton, el 13 de noviembre de 1966, que: a) la edición de Sevilla de 1513 es desconocida y piensa que nunca existió; b) las copias que él ha visto estaban editadas sin colofón pero sí habían sido editadas en Sevilla; c) basándose en datos tipográficos, estima que la fecha de la edición de Sevilla tiene que ser de 1525 ó poco después.

Ediciones de la versión de Cortegana

A la edición de Sevilla siguieron las dos de Zamora, de 1536 y 1539 (no mencionadas por D. Marcelino), de las que se hace eco Bonilla San Martín, siguiendo información de Jacques-Charles Brunet y de Francisco Escudero y Perosso (30). Siguió, en 1543, la de Medina del Campo. Se trata de la última edición de la versión antes de ser "expurgada", cuyo texto fue reproducido después en la edición de Amberes (1551), fue incorporado por D. Marcelino a sus *Orígenes de la Novela* y ha sido ofrecido por C. García Gual en su edición de Alianza Editorial. Bolgar (31), apoyándose en C. L. Penney (32), atribuye la traducción de la edición de 1543, con un signo de interrogación, a Alonso Fuentes. Por su parte, J. M^a Royo (33), tras mencionar la de Cortegana en Sevilla (1513), recuerda la de Zamora (1539) y añade: "A esta traducción hay que añadir la versión de Alonso Fuentes en Medina del Campo y en Anvers en 1551" (34).

En 1559 la versión de Cortegana fue incluida en el *Índice* de libros prohibidos, pero, tras el expurgo de los pasajes más escabrosos, pudo seguir su andadura editorial. A propósito de tal expurgo dice Pellicer y Saforcada: "No permitiendo el Consejo Real de Castilla que el público se privase de un libro tan entretenido, le remitió a la censura de un Erudito, cuyo nombre ignoramos (35), que le limpió de todas sus obscenidades (...) Pero este Censor no supo hacer un bien, sin hacer un daño; pues desfiguró enteramente la traducción, omitiendo

sin necesidad muchos y sanos fragmentos de ella, y alterando frecuentísimamente el estilo" (36).

En 1584 apareció, en Alcalá de Henares, la primera de las ediciones expurgadas (37). Esta edición, y ya desde el propio título, intenta enderezar el ánimo del lector hacia una lectura alegórica y moralizante de la obra: *Libro de Lucio Apuleyo, del Asno de oro, repartido en once libros, y traducido en romance castellano. Es obra de mucho gusto y prouecho, porque tiene cuentos poeticos muy graciosos, y varias historias compuestas para recrear el animo del hombre; y debaxo de cuentos donosos enseña a huir de los vicios, y seguir la virtud*. Interpretación alegórica que el mismo Cortegana, tras las huellas del editor y comentarista de Apuleyo, Beroaldo (1500), ofrece en un pasaje de su *Prohemio*: "(...) por ende yo acordé enderezar a todos este asno que ayer era de oro, oy es de plata, e mañana essotro dia será de cobre e avn de enojo y fastidio, sin que por el trabajo me deys gracias. Recebidlo e leedlo de buena gana, pues que a todos conuiene e arma justamente. Porque no se puede dudar sino que todos traemos a cuestras vn asno e no de oro, mas de piedra (y avn lo que peor es) de lodo. Del qual ninguno se puede despojar, sino gustadas las rosas de razon y prudencia. Conuiene saber hollando los vicios y deleytes, con los quales quasi todos los mortales se ciegan. E assi menospreciando los tales engaños del mundo podamos ir a la vida que dura para siempre". El mismo rótulo moralizante de la edición de Alcalá lo volvemos a encontrar en la de Madrid, de 1601, también expurgada.

De esa misma fecha es la de Valladolid, tampoco mencionada por D. Marcelino. Después hay que esperar casi trescientos años, hasta 1890, para volver a encontrar una nueva edición de la versión de Cortegana. Se trata de la edición de Madrid, 1890, y lleva por rótulo: *La Metamorfosis o el Asno de Oro, por Lucio Apuleyo. Versión castellana hecha a fines del siglo XV* [D. Marcelino apostilla, en nota: "Mejor diría 'a principios del XVI'"] *por Diego López de Cortegana, Arcediano de Sevilla*. Constituye el nº 143 de la "Biblioteca Clásica". El texto empleado parece haber sido el de la edición de 1601, en Madrid, aunque se han reconstruido, siguiendo las ediciones anteriores al expurgo, todos los pasajes suprimidos, a excepción del más extenso y más escabroso, el que "se relata", en palabras de M. Pelayo, "el bestial concúbito del asno con la señora de Corinto, el cual sólo se inserta en latín" (= *Met.*, X 21-22).

En el presente siglo la versión de Cortegana no ha hecho más que multiplicar el número de sus ediciones: en 1913, la de París; en 1914, nueva edición, en Madrid, de la "Biblioteca Clásica"; en 1920, de nuevo en Madrid, constituyendo los números de 294 a 297 de la "Colección Universal", que ofrece un rótulo singular: *Lucio Apuleyo. La Metamorfosis o El Asno de oro. Novela. Traducción atribuida a Diego López de Cortegana (1500). Revisada y corregida por C.*; en 1939, la de Buenos Aires ("Biblioteca Mundial Sopena"); en 1973, la de Barcelona (ed. Muntaner), y, finalmente, en 1988 (con reediciones en 1989, 1991 y 1992) la de "Alianza Editorial".

Las traducciones, al español, del Asinus entre la de Cortegana y las aparecidas entre los años 1964 y 1992

Decíamos al principio que, hasta el año 1964, en que apareció la traducción de Bergua, los lectores de habla hispana habían leído la novela de Apuleyo en la traducción de Cortegana. Es hora de preguntarse: ¿pero es que no ha habido, desde comienzos del s. XVI hasta bien pasada la mitad del s. XX, otras versiones de la novela del Madaurensis? Es, una vez más, D. Marcelino quien nos va a dar la respuesta.

Por una parte, tenemos la información de D. Antonio Alcalá Galiano quien, en sus *Memorias*, recuerda cómo un primo segundo suyo, Francisco Paula de la Serna, "había hecho una traducción del *Asno de Oro*, de Apuleyo, que conservaba manuscrita y encuadernada, obra notable por la inteligencia del enrevesado texto del autor, y también por la dicción castiza, suelta y familiar con que estaba puesta en castellano" (38) (versión, pues, inédita).

Por otra, la traducción, cubierta por D. Marcelino de dicitos, de autor anónimo (su nombre está oculto bajo las iniciales M.F.C.), editada en N. York en 1844 y que lleva por rótulo: *Las Metamorfosis de Apuléo* (sic) [el "sic" es de D. Marcelino], *Autor clásico. Versión reciente al francés, por M. V. Bétolaud, miembro de la Universidad de París, Licenciado en Derecho y Doctor de la Facultad de Literatura. Con notas instructivas. Traducción libre al castellano, por un aficionado*. Traducción, pues, del francés. Del autor de semejante esperpento dice D. Marcelino que no sabía latín pero tampoco francés, apostillando: "Con media docena de escritores como este *aficionado* pronto se convertiría la lengua de Cervantes en la jerga más

anárquica, brutal y desapacible que ha resonado en oídos humanos" (39).

Algunos datos sobre la vida y obra de López de Cortegana

Sobre el traductor del *Asinus* tenemos escasa información, pero conocemos lo suficiente como para englobarlo en el ingente grupo de simpatizantes de Erasmo (del que traduce un Diálogo) que informan gran parte del movimiento cultural del Renacimiento español, uno de cuyos focos más representativos se encuentra, precisamente, en Sevilla, metrópoli del comercio con las Indias Occidentales (40).

Las primeras traducciones de Erasmo al castellano aparecen en Sevilla: el *Sermón del Niño Jesús* (1516), traducido por Diego Alcocer, y la *Querrela de la paz* por López de Cortegana (1520). Bataillon pasa revista a diversas personalidades sevillanas del momento y dice: "Para la historia literaria la figura más interesante en esta selecta minoría eclesiástica de Sevilla es la del traductor de Erasmo, Diego López de Cortegana" (41).

Lo que, de entrada, llama poderosamente la atención, cuando se repasan las actividades del arcediano, es cómo una personalidad tan grave y tan ponderada, como la de Cortegana, pudo sentir la necesidad de traducir una obra, al parecer tan frívola y, en muchos pasajes, tan escabrosa, como la novela apuleyana. De Cortegana sabemos, por ejemplo, que, por un cierto tiempo fue inquisidor, sucediendo en el cargo, en 1508, al, como dice Bataillon, "demasiado famoso Lucero" (42). Entre los años 1515 y 1520 sabemos que Cortegana tomó parte muy activa en tres Cabildos de la catedral de Sevilla, convocados con la intención de reformar ciertas costumbres del clero sevillano (43).

Bien informados estamos sobre sus actividades como hombre de letras, especialmente como traductor: el 26 de abril de 1520, según reza el colofón (por consiguiente, un año antes que la versión alemana y diez antes que la francesa), vio la luz en Sevilla la traducción, hecha por nuestro arcediano, de tres Tratados, dos de ellos compuestos por Pío II, antes de ser elegido Papa [= Eneas Silvio Piccolomini] y un tercero, la *Querrela de la Paz*, obra de Erasmo (44).

El hecho de haber traducido nuestro autor los dos tratados citados de Eneas Silvio, y la semejanza de estilo de la versión de esos Tratados con el de la versión de otro Tratado del gran renacentista italiano (*Historia de los dos amantes Eurialo Franco y Lucrecia Sensa* (45)), le da pie a Bonilla San Martín (*art. cit.*, nota de pp, 393-4) para

sospechar que el traductor de esta *Historia de los dos amantes* es también López de Cortegana, opinión que no la hemos visto comparada por ningún otro investigador.

La *Enciclopedia Espasa*, por su parte, atribuye a Cortegana otra traducción que tampoco hemos visto atribuida por ningún investigador: el *Itinerario de las regiones africanas y asiáticas* de Luis de Vargas.

La fama de Cortegana como traductor del latín debió de ser extraordinaria ya que cuando, en 1520, el clérigo sevillano Cristóbal de Arcos publica su versión del *Itinerario de Micer Luis Varthema*, se lo dedica a nuestro autor, a quien llama "el más docto y exercitado almirante que en estos tales piélagos [del traducir] suele nadar".

Pero la actividad literaria de Cortegana no está limitada al campo de la traducción: sabemos que corrige y da a la imprenta, en 1516 según Bataillon (46), en 1518 según la *Enciclopedia Espasa*, la *Crónica* de Fernando III el Santo (*Crónica del santo Rey Fernando tercero deste nombre que gano a Sevilla y a Cordoba y a Jaen y a toda Andalucia*), obra que se conservaba, inédita, en la catedral de Sevilla. En 1520, y por orden del arzobispo Deza, vigila la impresión del Misal de la diócesis. Hacia 1524, el último año de su vida (se estima que murió en ese año, aunque Bonilla (47) nos da, apoyándose en Juan Félix Francisco Rivarola (48) –*Descripción historica, chronologica, civil, politica y militar de la serenissima Republica de Genova*, Madrid, 1729, p. 232– una información sorprendente. Dice: "según otras noticias, Diego López era capitular de la Santa Iglesia de Sevilla en 1548, y en este año asistió al entierro del Venerable P. Fernando de Contreras"), hacia 1524, decíamos, compuso dos inscripciones latinas que fueron colocadas en las puertas del Castillo de Triana, inscripciones que recordaban los hechos más notables desde la fundación de la Inquisición en Sevilla, en 1481, hasta aquella fecha.

Como vemos, actividades, todas ellas, muy en consonancia con el carácter y la presumible personalidad de un arcediano y que parecen chocar con la de un admirador de las desventuras de Lucio convertido en asno.

Características de la traducción de Cortegana

Muchas cualidades hacen de esta traducción una versión admirable:

- lo temprano de su aparición: tal vez sea, como ya se ha dicho, la primera versión a una lengua vernácula;

- la perdurabilidad en el tiempo: sin haber conocido rivalidad ninguna hasta bien entrado el presente siglo, la versión de Cortegana ha sido la fuente donde han bebido todos los hablantes de habla hispana que se han acercado a la novela de Apuleyo; es más, incluso tras la aparición de siete nuevas traducciones en estos 28 años, disputa a todas ellas el honor de ofrecer, si no un Apuleyo más fiel, sí el, tal vez, más jugoso y sugestivo;
- el ser la primera versión que ofrece el texto completo del original y, además, sin arreglos, afeites ni aderezos mojigatos y "ad usum Delphini";
- y, por encima de todo, una lectura en un castellano castizo que no desdice del de los mejores escritores de la época, un castellano que apunta, ya, al de un *Lazarillo de Tormes*.

En un rostro de tan bellos rasgos, los escasos lunares que se pueden detectar (cambios de nombres de algunos personajes, error a la hora de referirse a alguna figura mitológica, supresión de alguna referencia geográfica...) no hacen más que poner de mayor relieve la belleza singular de tan admirable traducción.

Notas

1. Madrid, 1964.
2. Barcelona, 1969.
3. Madrid, "Biblioteca Clásica Gredos", 1978.
4. Barcelona, "Editorial Juventud", 1984.
5. Madrid, "Cátedra, Letras Universales", 1988.
6. Torrejón de Ardoz, "Akal, Clásica", 1988.
7. Bilbao, 1992.
8. Cfr. R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge, 1963, p. 276.
9. Según Menéndez Pelayo (*Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, ed. preparada por E. Sánchez Reyes, Santander, 1950, p. 89), en 1501.
10. "La traduction des auteurs classiques en Espagne de 1488 à 1586, dans le domaine des Belles-Lettres", en *L'Humanisme dans les lettres Espagnoles*, París, 1979, 51-64.

11. Zamora, 1482.
12. Toulouse, 1488.
13. Burgos, 1490.
14. Salamanca, 1496.
15. *Bibliografía...*, pp. 85 ss.
16. En *Orígenes de la novela*, Santander, 1943, IV, p. 260.
17. Edición no completa puesto que falta el libro XI: el traductor ha preferido, pues, como final de la novela seguir al *Onos* del Pseudo-Luciano, que termina con la recuperación, por parte de Lucio-asno, de su forma humana, sin el aditamento de la entrega del protagonista al culto de Isis, ofrecido por Apuleyo, aunque el traductor hace, de cuando en cuando, alusiones al mismo.
18. Así piensa Ugo María ("apud" A.Scobie, "The influence of Apuleius *Metamorphoses* in Renaissance Italy and Spain, 1501-1520" en *Aspects of Apuleius'"Golden Ass"*, ed. por B. L. Hijmans Jr. y R. Th. van der Paardt, Groninga, 1978, 211-230, en p. 214 y n. 27).
19. La fecha de 1508, ofrecida por P. G. Walsh, en su *The Roman Novel*, Cambridge, 1970, p. 233, es, indudablemente, un error, que A.Scobie (*l.c.* en la nota anterior) atribuye a la presunta fuente de Walsh: el artículo de R. Reggio sobre Boiardo en la *Enciclopedia Italiana*.
20. *Op. cit.*, p. 526.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. "The Dating of the earliest printed spanish and french Translations of Apuleius's *Metamorphoses*", *The Library*, 27, 1972, 236-7, en p. 237.
24. En la edición de Medina del Campo, en 1543, recogida por Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la Novela*, T. IV, la fecha del *Prohemio* está actualizada: "1 kal. Februarii, M.d.xlii".
25. "Erasmo en España. (Episodio de la historia del Renacimiento)", *Revue Hispanique*, XVII, 1907, 379-548, en p. 404.
26. F. Escudero Perosso, en el nº 171 (p. 137) de su *Tipografía Hispalense, Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*. Madrid, Rivadeneyra, 1894, nos describe la obra, diciendo a continuación: "Esta es, sin duda, la primera versión e impresión hecha de la obra de Apuleyo. Aunque no consta data alguna, como se sabe (...) que el traductor fue el arcedian de Sevilla Diego López de Cortegana, que imprimió en dicha ciudad todas sus obras, y como el proemio lleva la fecha de 1513, puede fijarse en este año y en Sevilla la impresión que voy examinando. En efecto, Brunet, autoridad respetable, la fija en los expresados año y lugar. - Reimpresión en Zamora, 1536 y 1539; en Medina, 1543, única que conoció N. Antonio; en Anvers, 1551. Y, ya expurgadas, en Alcalá, 1584; una sin lugar ni año, y otra en Madrid en 1601,

única que expresa el nombre del autor. - En las demás, como llevo dicho, no consta este nombre, pero se halla contenido artificiosamente en varios dísticos latinos que se leen al fin del libro".

27. *Op. cit.*, p. 527.
28. *Op. cit.*, p. 233.
29. En el "Index of Books printed in Spain" de su *Printing in Spain, 1501-1520*, Cambridge, 1966.
30. Véase n. 26.
31. *Op. cit.*, p. 527.
32. *List of Books printed before 1601 in the Library of the Society of America*, Nueva York, 1929.
33. En p. 39 de la "Introducción" a su traducción de la novela.
34. La atribución de la traducción editada en Medina en 1543 a Alonso Fuentes nos resulta incomprensible; ni en el texto de la edición ni en los investigadores que han estudiado el tema (a excepción de la alusión dubitativa de Bolgar) hay la menor alusión al traductor Alonso Fuentes. El Alonso Fuentes nacido en Sevilla en 1515, poeta y escritor, autor, entre otras, de una obra titulada *Libro de cuarenta cantos...*, no tiene nada que ver, creemos, con la traducción de la novela de Apuleyo.
35. Menéndez Pelayo, en *La novela entre los latinos*, p. 260, dice que el tal censor fue el Licenciado Alonso Sánchez de la Ballesta.
36. *Ensayo de una bibliotheca de traductores españoles*, Madrid, 1778 ("apud" M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía...*, p. 93).
37. Según Bonilla San Martín (*art. cit.*, p.406, apartado e) de la nota correspondiente) Pellicer y Saforcada menciona (y es el único investigador en hacerlo) una edición, sin nombre de lugar ni mención de fecha, aparecida, igualmente, en Alcalá y que sería anterior a la de 1584.
38. *Bibliografía...*, p. 95.
39. *Bibliografía...*, p. 96.
40. Véase, al respecto, por ejemplo, M. Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Buenos Aires, 1966, 2ª ed., pp. 84 ss.
41. *Op. cit.*, pp. 85-6.
42. *Op. cit.*, p. 86.
43. Cfr. Juan Antonio Pellicer Saforcada, *op.cit.*, pp. 45-51, "apud" Bonilla San Martín, *art. cit.*, pp. 407-8.
44. La obra de Erasmo, compuesta en Roma y dedicada al obispo de Utrecht, se publicó por primera vez en Basilea, en 1516.
45. Salamanca, 1496.
46. *Op. cit.*, p. 86.

47. *Art. cit.*, p. 410.

48. *Descripción histórica, chronologica, civil, politica y militar de la serenissima Republica de Genova*, Madrid, 1729, p. 232.

Ideas sobre la traducción en la lingüística árabe medieval

*Salvador Peña Martín
Univ. de Málaga*

Las ciencias de la palabra árabes islámicas

La civilización árabe islámica desarrolló con sorprendente rapidez y fecundidad un conjunto de saberes y disciplinas que fueron conocidas bajo la denominación de ciencias de la palabra. Divididas en tres grandes sectores, la gramática, la lexicología/-grafía y los estudios literarios, las ciencias de la palabra fueron practicadas entre los siglos VIII y XVI en todos los estados islámicos alcanzando, en casi todos los terrenos del lenguaje y el texto, notables resultados.

Si a ello añadimos la importancia central que la propia civilización islámica concedía en su catálogo de las ciencias a las disciplinas lingüísticas y filológicas, se comprenderá que afirmemos que la atención que a las mismas se les presta en la actualidad, sobre todo en Occidente, es insuficiente.

En contradicción con todo lo anterior está el limitadísimo papel que a la traducción le concedieron los sabios musulmanes en sus reflexiones. El hecho requiere una explicación y es lo que pretendemos hacer aquí.

Presupuestos teóricos: expresión y contenido

Para ello no hay más remedio que aclarar algo sobre los presupuestos en que se basaban los sabios musulmanes de la palabra. En el terreno de la teoría nos basta con recordar que la teoría del signo

está muy cerca de la división en dos planos, *verba* y *res*, de la retórica latina.

Es decir, se mantiene un modelo de significación sin la tercera cara, la del concepto en la visión aristotélica, y, en lugar de ello, se habla siempre de dos planos, el *lafz* y el *ma'nà*, expresión y contenido, como dos entidades extricables entre sí y en cierto modo independientes, donde la segunda, la del contenido, aglutina tanto la realidad como el pensamiento; con lo cual las disciplinas lingüísticas del contenido acaban por convertirse en meras ciencias enciclopédicas.

Presupuestos metodológicos: la lengua de los árabes puros

En cuanto a los fundamentos metodológicos, nos limitaremos a recordar que la lingüística árabe medieval, donde se unen disciplinas principalmente descriptivas, tiene por objeto la lengua de los árabes culturalmente puros. Lo que se trata de describir es un estado de la lengua árabe con limitaciones temporales y espaciales, atribuida a un grupo de hablantes bien delimitado: los *'árab* o árabes auténticos, por no haber estado expuestos a mestizaje cultural.

Por otro lado, las disciplinas lingüísticas prescriptivas y todas las literarias toman por objeto o bien esa misma lengua pura o las realizaciones que la tienen por modelo.

Lo extranjero en la lingüística árabe

Esto es importante para nosotros. Por definición, las ciencias de la palabra son árabes, esto es, dejan de lado lo extranjero por el hecho de serlo.

La corrupción

La razón de ello es la noción de *fasad* o corrupción, que, introducida por la mezcla de los árabes con elementos extranjeros sobre todo a partir de la expansión del islam, explica todos los apartamientos del modelo ideal de lengua.

El tratado de los méritos y características del árabe

Además de ello, lo extranjero entra a formar parte de lo que podemos llamar tratado de los méritos del árabe, discurso precientífico que utiliza los primeros avances de las disciplinas lingüísticas al servicio de la propaganda cultural; pero que, con el paso del tiempo, adopta

posiciones más rigurosas y se convierte finalmente en la investigación de las diferencias objetivas entre la lengua árabe y las demás.

Lo universal y lo no universal

Dicho de otro modo, la lingüística árabe medieval, lejos de por ejemplo las posturas del port-royalismo, no se plantea como ciencia de alcance universal, ya que parte del estudio del plano de la expresión y no del contenido.

De este modo, las leyes del pensamiento, el recurso a los universales del lenguaje o de la lógica tendrán un papel muy limitado, si es que lo tienen, entre los gramáticos.

Intereses episódicos

Y, en general y dado que estamos resumiendo mucho, puede afirmarse que lo extranjero aparece episódicamente en las ciencias de la palabra. Fuera del tratado de los extranjerismos, que surgió por el interrogante que suscitaba la presencia en el texto coránico de palabras de origen no árabe, es extraño encontrar nada de todo esto en las obras de los sabios musulmanes.

Así es excepcional la atención a la literatura comparada del comentarista persa al-Jwarizmi (m.1220) o el interés práctico del granadino Abu Hayyán (m.1344) por la enseñanza del turco, en lo cual se singulariza en un grupo de sabios que con frecuencia reconocía su ignorancia en lenguas extranjeras.

Es, pues, muy de valorar que algunos de aquellos sabios dijese sobre la traducción. Vamos a ello.

Los sabios musulmanes de la palabra y la traducción

El reinado del califa abbasí al-Ma'mún (813-33) supuso, como bien se sabe, el inicio del movimiento de traducción sistemática de las obras de la Antigüedad. Para ello, fundó una institución especializada en ello, la célebre Casa de la Sabiduría de Bagdad, que desarrolló sus trabajos impulsada en parte por los intereses de la teología racionalista de los mu'tazilíes.

El movimiento, a pesar de su fecundidad práctica, no generó un auténtico tratado de la traducción. Sólo podemos derivar del mismo las primeras ideas sobre la traducción, debidas a un sabio mu'tazilí él mismo y contemporáneo de la Casa de la Sabiduría.

Un planteamiento de los límites de la traducción: Al-Yáhiz

A pesar de todo lo que llevamos dicho, esas primeras opiniones vertidas con cierta sistematicidad en torno a la traducción de que tenemos noticia resultan francamente prometedoras. Se deben a al-Yáhiz (m. 868), el gran prosista iraquí del siglo IX, quien en su voluminosa obra miscelánea *El libro de los animales* toca, entre otra multitud de temas, cuestiones relativas a las lenguas extranjeras, dando siempre muestras de su genialidad, en sorprendentes visiones, aceptables aún hoy día desde la perspectiva de la lingüística aplicada, pero, lamentablemente, nunca desarrolladas. Al-Yáhiz, tras plantear los motivos que pueden dificultar el aprendizaje de una lengua (*Hayawán V*), afirma que, en suma, uno de los factores que más ayudan a la adquisición de una lengua extranjera es la necesidad que se tenga de ella.

Su planteamiento de problemas relativos a la traducción es más amplio y se sitúa en el marco contemporáneo antes aludido, pues llega a citar por sus nombres a varios de los principales traductores que trabajaron en Bagdad en el siglo IX.

Simplificando las cosas, su planteamiento se mueve en torno a tres ejes principales (*Hayawán I 75ss.*):

- 1º. Traducción y forma lingüística.
- 2º. La figura del traductor.
- 3º. Responsabilidad del oficio de traducir.

Respecto a lo primero, tras afirmar la dificultad de traducción que plantea la poesía árabe, explicita que lo que puede impedir la traducción son razones formales que caractericen a un texto por encima de su contenido.

En cuanto a la figura del traductor, aborda rápidamente y de modo bastante contemporáneo cuáles deben ser sus habilidades, que divide en no lingüísticas y lingüísticas. Y lo interesante es que, al referirse al ideal de que el traductor conozca perfectamente las dos lenguas con las que trabaja, señala que, sin embargo, de ahí se derivaría una grave dificultad, por "atraerse las dos lenguas entre sí", tocando pues explícitamente el asunto de las interferencias.

Por último, aborda la gravedad del oficio de traducir centrándose en la responsabilidad de trabajar sobre textos religiosos. Esto nos lleva a recordar que en el islam el problema de la traducción se ha planteado tradicionalmente y por encima de todo a raíz de la cuestión de la posibilidad de traducir el texto coránico. La respuesta, según bien se sabe, es negativa, por una sencilla razón: el Corán contiene literalmente la

palabra de Dios, en su forma y su contenido, y el hombre no puede alterarla en ninguno de sus dos aspectos.

Volviendo a al-Yáhiz, lo más destacable es que sus primeros pasos no hallasen clara continuación entre los especialistas en el lenguaje y el texto. Ello tal vez se deba precisamente a que el tema de la traducción fue objeto de atención tangencial para varios tratados o géneros literarios, sin que ninguno lo tomase como verdadero objeto propio.

La primitiva poética y lo baldío de traducir: al-'Áskari

Es en otro género, la incipiente poética del siglo X, donde encontramos algo parecido a ideas sobre la traducción, si bien se trata de un planteamiento general y no explícito del asunto. Se halla en otra libro célebre, el *Tratado de las dos artes la prosa y la poesía*, de al-'Áskari (m.1004), obra aún precientífica, donde sin mencionar para nada explícitamente la traducción, se da la clave para entender cómo se plantea la ausencia de nuestro asunto en amplias corrientes de la poética árabe medieval.

El hecho es que el sabio insiste en la idea taxativa (*Sina'atáin* 70ss.) de que, en poesía, de lo que se trata es de formas, no de contenidos; de modo que un texto literario puede ser valioso sin que las ideas en él expresadas lo sean. Al-'Áskari no añade más que nos interese aquí, pero no es difícil concluir que, así planteadas las cosas, la traducción de la poesía y, por ende, la traductología carecen de sentido.

La traducción, prueba de los méritos del árabe: al-Jafayi

Es aún en el terreno de la poética donde hallamos el siguiente planteamiento, breve también, de la traducción. Ahora, dentro del tratado de los méritos del árabe, del que hablamos al principio. Las ideas las ofrece al-Jafayi, un príncipe sirio del siglo XI (m.1073), que dejó una obra más rigurosa que la anterior llamada *El secreto de la elocuencia*. En ella (*Sirr* pp. 40ss.), al abordar en profundidad el asunto de las características de la lengua árabe, se habla explícitamente de traducción (*naql*) para llegar a unas conclusiones algo sorprendentes.

Dos son los puntos que al respecto desarrolla al-Jafayi:

- 1º En primer lugar, repite el lugar común de la amplitud (léxica) de la lengua árabe, que, dice, supone que para muchos contenidos haya más de un solo nombre. Consecuencia de ello es que,

prosigue, un texto en lengua extranjera resulte siempre más extenso que su correspondiente versión árabe, lo que es en sí una virtud de esta lengua, de acuerdo con el precepto clásico de la brevedad.

- 2º A ello añade algo aún más discutible. Sabios con conocimientos de más de una lengua, afirma, aseguran que un texto árabe pierde belleza al ser traducido, y todo lo contrario: un texto extranjero gana belleza si se vierte al árabe. La explicación, arguye, es que en árabe más que en otras lenguas existen hermosos tropos y figuras de dicción al alcance del traductor.

La traducción del lenguaje figurado: Al-Yuryani

El siguiente hito, por encima de los anteriores, nos hace lamentar que el asunto no se abordase con mayor comprensividad. Nos lo ofrece al-Yuryani (m. 1078), otro sabio oriental del siglo XI, autor, entre otras, de dos obras excepcionales sobre retórica y el lenguaje figurado. En una de ellas, *Los secretos de la retórica*, trata la cuestión de qué tropos son universales o sólo propios de una lengua. Y, en un determinado momento de la argumentación (*Asrar* p. 40), toca el tema desde el punto de vista de la traducción. Desgraciadamente sólo emplea unas líneas en ello. Lo suficiente para hacernos ver su agudeza, en éste como en cualquier terreno, pero al mismo tiempo para que echemos de menos lo que falta del razonamiento. Al-Yuryani ya explicita con toda claridad que hay dos modalidades de traducción, según si, a la hora de traducir metáforas no universales, se intenta buscar una versión de forma y sentido o solo del sentido. En lo cual no es difícil hallar un precedente de las conocidas ideas de E. Nida sobre la equivalencia.

El último sabio de la palabra y lo intraducible: As-Suyuti

La tradición lingüística y filológica árabe medieval se cierra en el siglo XVI con la obra del prolífico sabio egipcio as-Suyuti (m.1505), el último que deja una contribución en alguna medida personal. Sin embargo, no es mucho lo que avanza respecto a lo que ya hemos visto sobre la traducción. El tema lo aborda en su voluminoso tratado de lexicología (*Muzhir* I 322-5), al hilo, una vez más, de los méritos de la lengua árabe respecto a las demás.

Partiendo de las ideas que ya hemos visto señala dos casos de intraducibilidad por causa de la riqueza y expresividad del árabe.

Según él, de este modo y a diferencia de lo que ocurre con otros libros sagrados, el Corán resulta intraducible ya por el mero hecho de contener gran cantidad de modismos propios de la lengua árabe preislámica que no hallan equivalente en ninguna otra lengua. Por otra parte, añade, son intraducibles a otras lenguas, con menor riqueza léxica, las posibilidades estilísticas del uso de la sinonimia en árabe.

Y prácticamente nada más.

En conclusión: los motivos de una carencia

Nuestro recorrido por las obras de sabios musulmanes de la palabra donde se hace referencia a la traducción, lo que no es nada frecuente, nos ha servido para comprobar lo relativamente decepcionante del tratamiento del tema en esa tradición.

Los vislumbres geniales pero apenas desarrollados de al-Yáhiz y al-Yuryani no bastan para ocultar la endeblez de la traductología árabe medieval.

La situación la atribuimos, sin embargo, a los presupuestos teóricos y metodológicos de que parten dichos sabios. Aquéllos fueron, por consiguiente, coherentes al no tocar sino episódicamente un tema que casi sólo les interesó en argumentaciones sobre otros asuntos.

Referencias bibliográficas

- Al-'Áskari, Abu Hilal (*Sina'atáin*): *Kitab as-Sina'atáin al-kitaba wa-l-shi'r*. Ed. 'A.M. al-Bayawi y M.A.F. Ibrahim. S.I., s.d.
- Al-Jafayí, Abu Muhámmad b. Sinán (*Sirr*) (1969), *Sirr al-fasaha*. Ed. 'A.M. al-Sa'idi. El Cairo.
- As-Suyuti, Yalal ad-Din (*Muzhir*): *Al-Muzhir fi 'ulum al-luga wa-anwa'iha*. Ed. M.A. Yar al-Mawlà, 'A.M. al-Bayawi y M.A.F. Ibrahim. El Cairo, s.d.
- Al-Yáhiz, Abu 'Uthmán 'Amr ben Bahr (*Hayawán*) (1938-43), *Kitab al-Hayawán*. Ed. A.S. Harún. El Cairo.
- Al-Yuryani, 'Abd al-Qáhir (*Asrar*) (1977), *Asrar al-balaga fi 'ilm al-bayán*. Ed. M.R. Rida y M.'A.'A. al-Nayyar. El Cairo.

**El Libro de miseria de omne, versión libre del
De contemptu mundi**

Gregorio Rodríguez Rivas
U.N.E.D.

El *De contemptu mundi*, título con que se popularizó la obra de Lotario de Segni, futuro Inocencio III, gozó de una extraordinaria difusión, como lo prueba el hecho de que hasta el momento se hayan localizado 672 manuscritos. Prácticamente todas las bibliotecas importantes de Europa cuentan con algún ejemplar entre sus fondos bibliográficos, e incluso en Universidades americanas está constatada su presencia (1).

Como consecuencia de lo anterior, se deduce que la obra de Inocencio III estuvo siempre al alcance de cualquier escritor, teólogo, moralista, etc., que quisiese utilizarla. Y de hecho, fue utilizada ya desde el mismo siglo XII, fecha de los primeros manuscritos. Tuvo además varias ediciones impresas -57 hasta la fecha actual-, descritas por M. Maccarrone (2), y completadas por R. Bultot (3) y D. R. Howard (4). La primera de ellas fue realizada en Colonia en 1473 y la última en Estados Unidos en 1978. Se tiene noticia, además, de varias traducciones de la obra a diferentes lenguas vulgares, que contribuyeron a un mayor acercamiento a quienes no estuviesen preparados a leerla en latín, lo que impulsó en gran medida su popularización. Entre estas traducciones, se conservan versiones en holandés, alemán, irlandés, italiano, español, francés, inglés, flamenco.

Fue alabada, también, por conocidos escritores desde la Edad Media, como por ejemplo Petrarca. Fue utilizada por numerosos autores como Guillaume le Clerc en su obra *Bésant de Dieu*, Alexandre de Halès en la *Summa Theologica*, Albertano di Brescia en

su *Liber consolationis et consilii*, Hugo von Langenstein en *Martina*, Eustache Deschamps en *Double lay de la fragilité humaine*, Christine de Pisan en *Epître d'Othéa*, S. Bernardino de Siena en sus sermones, Geiler von Keisersberg en *Das Buoch Arbore Humana von dem menschlichen Baum*, por Geoffrey Chaucer en sus *Canterbury Tales*, por los humanistas italianos del Quattrocento. Fue puesto también como libro de texto por los primeros jesuitas (5).

Por lo que respecta a España, la llegada del *De contemptu mundi* se produjo en torno al siglo XIII y su difusión manuscrita está atestiguada también durante los siglos XIV y XV.

Sobre las causas y circunstancias del advenimiento a España de las ideas del *De contemptu mundi*, es muy poco lo que se ha publicado (6). Podemos, sin embargo, apuntar una serie de circunstancias que contribuyeron a esta expansión.

En primer lugar, la Edad Media es una época que aparece dominada por un sentido trascendente de la vida, y las ideas del *De contemptu mundi* van a encontrar un caluroso eco. Nos encontramos con dos tendencias literarias, fundamentalmente: una que trata de solucionar la problemática social con la mirada puesta en el más allá; y otra que desarrolla una fuerte crítica social a todas las esferas.

En segundo lugar, el renacimiento cultural surgido a partir del siglo XII y magníficamente estudiado por Ch. Haskins (7), que se refleja en España a través del llamado *mester de clerecía*, movimiento que trata de divulgar y popularizar obras latinas para ponerlas al alcance de un público que desconoce el latín. Rico (8) caracteriza al *mester* español como *concreción parcial de un espíritu más amplio*, como el resultado hispánico de un movimiento europeo culto, puesto que lo relaciona con una serie de textos latinos -Poema de Roncesvalles, Verbiginale, Poema del Benevivere, Planeta-, que utilizan asimismo la cuaderna vía y que surgen en el ámbito universitario, representado, en gran medida, por los *clerici vacantes*. Su punto de partida en España es el *Libro de Alexandre*. Es pues, el mester de clerecía la versión española, inequívoca, de esa escuela de dimensiones europeas.

En tercer lugar, el importantísimo papel desempeñado por el IV Concilio de Letrán. Supone este Concilio una auténtica renovación en la reforma disciplinar, representa un profundo cambio en la lucha contra los herejes y, sobre todo, va a significar una verdadera revolución en la instrucción del clero que afectará directamente a los estudios eclesiásticos y que reflejará su contenido en un tipo de

literatura con proyección ascético-didáctica (9). Se pretende, además, una intensificación de la predicación y de la penitencia.

Todo esto va a ser presentado ante la Iglesia española en el Concilio de Valladolid de 1228, donde las exigencias van a ser aún mayores, ya que, además de lo anterior, se pretende que todos los clérigos aprendan latín. Para ello "el legado pontificio que asiste a este concilio de Valladolid, Juan Halgrin de Abbeville (...), llevado por este afán de reformar e intensificar la formación intelectual de los clérigos, intentará potenciar la universidad de Palencia" (10).

Era preciso, además, divulgar unos escritos de carácter ascético, didáctico, doctrinal, penitencial,... y ahí es donde comienza a gestarse la difusión del *De contemptu mundi*, obra de carácter ascético-moral, junto con otras obras de interés para llevar a cabo esta reforma.

En un estudio reciente (11) hemos examinado de forma más detallada todas estas circunstancias que rodearon la difusión de las doctrinas del *De contemptu mundi* en España y, posteriormente, las causas que determinaron su concreción en el *Libro de miseria de omne*.

El *Libro de miseria de omne* está encuadrado en el llamado *mester de clerecía*, y su temática difiere apenas del original latino. La principal diferencia radica en la intención didáctica del poema castellano, frente a la intención artística y estética del texto latino. Al estar destinada a ser leída ante un público que escucha expectante, precisa otros recursos diferentes que los utilizados en el *De contemptu mundi*, que nunca fue pensado para un público concreto. Frente al carácter retórico del texto latino, destaca el carácter homilético del texto castellano.

Dentro de la corriente reformadora de la Iglesia, en que surge el *Libro de miseria de omne*, su finalidad última es la propagación de la doctrina eclesiástica y, más concretamente, de la importancia de la penitencia.

La traducción

Para demostrar la relativa independencia estilística del *Libro de miseria de omne* frente al *De contemptu mundi*, es preciso comparar ambas versiones. Pero un cotejo exhaustivo sería excesivamente amplio y, sobre todo, redundante. A título de ejemplo tomamos el primer capítulo de ambas obras, donde se expone el plan general de la materia a tratar. (Vid. Anexo de textos)

Como puede observarse, el relato latino, obra de Lotario de Segni, futuro Inocencio III, es una suma de textos bíblicos, donde se aprecia un densísimo contenido moral perfectamente conjugado con una estructura arquitectónica tripartita.

En el *Libro de miseria de omne*, que en el aspecto temático sigue sumisamente la fuente principal latina, se busca la originalidad formal, y más que construir un poema donde domine una arquitectura perfecta, trata de lograr su autor un denso contenido didáctico-moral para conmover e impresionar a sus oyentes.

Desde este planteamiento, debe buscar nuevos métodos no utilizados en la obra latina.

Mientras en el *De contemptu mundi* se comienza este primer capítulo con una interrogación retórica, en el *Libro de miseria...* se busca un medio más efectivo para impresionar al público. Se utiliza un *apóstrofe*:

Sennor Dios Padre del çielo, a Ti lo quiero dezir
(estr. 7a)

Ya ha logrado el autor llamar la atención de sus oyentes; ahora puede seguir perfectamente la fuente latina. Pero para que no decaiga el efecto conseguido, el autor se hace presente en su obra personalizando su pregunta, lo que logra con una *dubitatio*:

...adevinar non sabría (estr. 8c).

Inmediatamente cambia el interlocutor del texto latino "...mater mea, quid me genuisti...?" para dirigirse a su público, que debe centrarse en su pregunta y seguir su línea de pensamiento. Consigue así mucha más fuerza expresiva por medio de una *sermocinatio*:

Por qué me engendró mi madre... (estr. 9a)

e introduce una variante respecto al *De contemptu mundi*, que va a dar la clave de la verdadera intención del anónimo poeta del *Libro de miseria de omne*: el arrepentimiento, la penitencia

non temería al diablo nin sería pecador (estr. 9d)

El texto latino refuerza la idea mediante la redundancia, pero el texto castellano busca más bien la gradación mediante una *determinatio*

esse fuese mi palacio, e mi casa, e mi huerto,
esse fuese mi sepulcro, que nunca saliese a
puerto (estr. 10b,c)

Y de nuevo rompe con la fuente para introducir su buscado propósito

e non podría pecar por que a Dios toviese tuerto
(estr. 10d)

Otra vez más va buscando la simplificación a fin de que los oyentes no desvíen su atención, y enlaza directamente, en la siguiente estrofa, con el texto latino, al que ahora sigue literalmente hasta que introduce una *conversio* para insistir en su propósito

...e qué deve far (estr. 11d)

El autor del *Libro de miseria de omne* a partir de la estrofa 12 reelabora casi totalmente el texto latino. Y es precisamente aquí donde Inocencio III había logrado su mayor perfección estilística, en la tripartición; pero en el poema castellano no se busca lo estético, sino lo didáctico, y para un público que, en su mayoría, no sabía apreciar la retórica como arte, no tenía objeto el pretender buscar esa finalidad, antes bien, en el *Libro de miseria de omne* y, en general, en las obras del *mester de clerecía* la retórica es un medio y no un fin en sí.

Además, en esta ruptura tiene un protagonismo fundamental la idea de la penitencia:

...por que puede ser perdido
si de los males que fizo non fuere arrepido
(estr. 12c, d)

...e a muerte por su pecado (estr. 13d)

e en perdurable fuego con los diablos ardida (estr.
16d)

Así pues, la *traducción* está condicionada por la idea central: el arrepentimiento, la penitencia, por la intención didáctica frente a la intención estética del texto latino y por la presencia de un público al que hay que convencer.

Entre los procedimientos de que se sirve el autor del texto castellano para *romancear* la obra latina están los que le ofrece la Retórica:

A) La *amplificatio*

Este procedimiento ocupa un lugar de privilegio entre las artes poéticas medievales como medio de búsqueda de una originalidad formal por parte de los autores, en especial del *mester de clerecía*.

Para no ser excesivamente teóricos, vamos a limitarnos a señalar algunos tipos de *amplificatio* que se utilizan en el *Libro de miseria de omne*, sin detenernos en consideraciones técnicas, cuyas características están suficientemente descritas en obras generales sobre la Retórica y las artes poéticas medievales.

Entre los múltiples procedimientos de *amplificatio* utilizados en el *Libro de miseria de omne*, nos fijaremos especialmente en tres:

1. El primero, donde la *amplificatio* es ideológica. El autor prescinde totalmente del texto latino y utiliza otras fuentes diferentes que se adaptan mejor a sus intereses. Entre los tipos que estudia Faral, se corresponde con la *digressio* (12).

De los cuatro episodios extensos en los que el anónimo autor del *Libro de miseria de omne* se aparta voluntariamente del original latino, en dos predominan motivos de crítica social: estrofas 114-128 -episodio de *ricos y pobres*- y estrofas 389-430 -*crítica de los oficios del mundo*-. Y van a ser utilizados en el poema castellano para que el público se sienta más próximo a lo narrado, para que todo resulte más concreto y cercano a la realidad cotidiana, y no algo abstracto y lejano de sus vivencias personales. Los otros dos episodios están concentrados en motivaciones de tipo moral: estrofas 162-169 -*martirio de varios santos*-, y estrofas 180-188 -*historia de Cosdroe*-, para hacer un especial énfasis, mediante el *exemplum*.

2. Aparece también una *amplificatio* de tipo lingüístico, la *Interpretatio* en terminología de Faral (13), en todas las ocasiones en que el autor alude a los textos escritos como *auctoritas*. En el *De contemptu mundi*, obra culta y destinada a un sector instruido, no era necesaria la referencia de la cita utilizada, pero en el *Libro de miseria de omne*, obra destinada a un público heterogéneo, era imprescindible la mención expresa de la *letra escrita*, como *auctoritas*.

Esta alusión se hace la mayor parte de las veces mediante una perífrasis, un epíteto, una frase adjetival,...

diçelo que es así el rey sabio Salamón (estr. 20d)

que así lo dize Job, omne de Dios temeroso (estr. 21c)

Ca dixo Davit propheta, que de Dio <s> fue muy amado (estr. 26c)

Demás dize el apóstol que San Pablo es llamado (estr. 33a)

con el sabio Salamón que fue rey de grand afar (estr. 75b)

Así lo dize Salamón, el que lo quiso provar (estr. 78d)

onde dize el apóstol que Matheo es llamado (estr. 113c)

Demás dize Salamón e dize muy grand verdad (estr. 125a)

Sobre esto dize Sant Pablo, apóstol de buen convertto (estr. 148a)

Onde dize el apóstol que de Dios es muy amado (estr. 203a)

3. Un tercer tipo de *amplificatio*, llamada *apostrophe* por Faral (14), es la que hace referencia al público. Como ya se ha señalado, el autor se dirige al público en numerosas ocasiones, pero con objetivos bien diferenciados. Era fundamental en el *mester de clerecía* y, en general, en toda obra de tipo didáctico tratar de mantener la atención de los oyentes. Esta era la función del tercer tipo de *amplificatio*, la de hacer prevalecer la comunicación, que los oyentes no desvíen su atención ni pierdan interés por el tema. En otras palabras, cumple una función fática, según la terminología de Roman Jakobson.

B) La *abreviatio*

Así como la *amplificatio* es un procedimiento que alcanzó gran difusión entre los autores medievales en la búsqueda de una reelaboración del material suministrado por las fuentes literarias, la *abreviatio* "...ne paraît pas intéresser beaucoup la littérature en langue vulgaire, non seulement parce que tous les procédés qu'elle recommande n'y sont pas applicables, mais aussi parce que la brièveté n'y est pas souvent recherchée" (15). Por el contrario, donde encuentra una gran aceptación es en los escritos latinos medievales.

No obstante, en el *Libro de miseria de omne* observamos que, en reiteradas ocasiones, se altera el contenido del *De contemptu mundi* mediante este procedimiento. Pero su utilización es puramente lingüística y no ideológica.

En el texto latino se encuentran numerosas figuras retóricas que van a desaparecer en la versión castellana:

* Asonancias:

Exponam id *planius*; edissera *plenius* (pág. 95, Liber I, cap. 1)

Nudus *egreditur* et nudus *ingreditur*; pauper *accedit* et pauper *recedit* (pág. 105, Lib. I, cap. 7)

Plus hic voluntarius *affectu* doloris quam is invitus *affectu* languoris affligitur (pág. 135, I, 24)

Vos autem nec *graciam gratis datis* nec *iusticiam iuste redditis*, quia ubi non *venit*, non *provenit*, nec *datur* nisi *vendatur* (pág. 151, II, 5)

...pecuniam *captatis*, set animam *captivatis* (pág. 151, II, 5)

At opes mundi non *auferunt* set *afferunt* (pág. 155, II, 8)

Cupidus autem *cupit* et curat fieri dives in mundo (pág. 159, II, 12)

...inde non *salus* et *sanitas*, set *morbis* et *mors* (pág. 167, II, 17)

Turpiter *egerit* quod turpiter *ingerit* (pág. 167, II, 18)

Numquam (sic) *fugatur* nisi cum *fugitur*, numquam *mactatur* nisi cum *maceratur* (pág. 173, II, 22)

...nec curat *prodesse*, set gloriatur *preesse* (pág. 183, II, 30)

Molesta non *suffert*, concepta non *differt* (págs. 183/185, II, 30)

Nam omne peccatum te *accedente committitur*, te *recedente dimittitur* (pág. 185, II, 31)

(Ignis gehenne) *semper afficiet* et numquam *deficiet* (pág. 211, III, 5)

* Inversiones:

...conturbat tristitia, contristat turbatio (pág. 115, I, 13)

...omnes mundanis cruciatibus affliguntur et mundanis cruciantur afflictionibus (pág. 115, I, 13)

Sciat autem se culpabiliter durum et dure culpabilem... (pág. 135, I, 24)

Non inclinatis animum ad iusticiam, set iusticiam inclinatis ad animum, non ut quod licet hoc libeat, set ut liceat hoc quod libet (pág. 149, II, 4)

...dat ut lucretur, set non lucratur ut det (pág. 165, II, 16)

* Gradaciones:

Considerans igitur aquatica, se vilem inveniet, (...) aerea, se viliozem agnoscet (...); ignea, se vilissimum reputabit (pág. 97, I, 2)

turpe dictu, turpius auditu, turpissimum visu (pág. 105, I, 7)

* Triparticiones:

Quis det ergo oculis meis fontem lacrimarum ut fleam miserabilem humane condicionis ingressum, culpabilem humane conversacionis progressum, dampnabilem humane dissolutionis egressum? (pág. 95, I, 1)

formatus (...) de terra, conceptus in culpa, natus ad penam" (ibidem)

Agit prava (...), turpia (...), vana (ibidem)

Fit cibus ignis, esca vermis, massa putredinis
(ibidem)

Formatus (...) de pulvere, de luto, de cinere (ibid.)

Conceptus in pruritu carnis, in fervore libidinis, in
fetore luxurie (ibid.)

offendit Deum, offendit proximum, offendit seipsum
(ibid.)

polluit famam, polluit personam, polluit conscienciam
(ibid.)

negligit seria, negligit utilia, negligit necessaria
(ibid.)

Pero ninguna de estas figuras podía ser utilizada por el anónimo autor del *Libro de miseria de omne*, en primer lugar porque, como ya hemos señalado, su intención no era la estética, sino la didáctica y buscaba más el provecho que el arte, el *prodesse* que el *delectare*, y, en segundo lugar, porque la todavía joven lengua castellana no podía ser utilizada con esos juegos lingüísticos por su rudeza y pobreza léxica.

Así pues, la *abreviatio* está en función de una diferente actitud por parte del autor y supeditada siempre a los recursos que le ofrece la lengua.

En conclusión, la originalidad del texto castellano frente a la fuente latina hay que percibirlo en el contexto en que surge la obra, es decir, en el denominado *mester de clerecía*.

El propio autor nos da cuenta de que está haciendo un tipo especial de literatura destinada a ser leída. Su presencia casi física la percibimos a cada línea, a cada verso, dirigiendo y gobernando su obra según su saber y entender. Se aferra a la *auctoritas* de lo escrito, como testimonio de verdad, ante sus atentos oyentes que la escuchan "en una extraña y gozosa catequesis en verso", como dice R. P. Kinkade. Oyentes que pertenecen a las más diversas clases sociales y para quienes busca el *exemplum* en sus actividades cotidianas. Se ajusta enteramente a los esquemas de la retórica clásica (*prodesse, delectare, movere*), lo que le proporciona el vehículo adecuado para lograr sus fines, percibiéndose claramente las partes del discurso, según los cánones retóricos.

Su traducción está condicionada por la idea central, *el arrepentimiento, la penitencia*; luego por la intención didáctica y, finalmente, por la presencia del público.

Entre los recursos utilizados destacan:

– la *amplificatio* para reelaborar el material suministrado por la fuente latina, insertando anécdotas de la vida diaria, permitiéndose algún pequeño rasgo de humor, para dar vida al texto y hacer vibrar a sus oyentes mediante la imprecación.

– la *abreviatio*, para descartar toda la frialdad y distanciamiento de la construcción retórico-literaria de Inocencio III -que deja impasibles a sus oyentes-, en función de la diferente actitud del autor, y supeditada a los recursos que le ofrece la todavía tosca y ruda lengua castellana,

– y, por último, *los tópicos*, en su carácter de cliché lingüístico y literario para suplir las deficiencias de lengua o de imaginación del autor, pero siempre dejando traslucir su propia expresión individual.

Notas

1. R. E. Lewis (1978), *De miseria condicionis humane by Innocentí III*. Athens: University of Georgia Press. "Appendix 1", pp. 236-253.
2. M. Maccarrone (1955), *Lotharii cardinalis (Innocentii III), De miseria humane condicionis, edidit...* Lugano: Thesaurus mundi. (Editrice Antenore. Padova), pp. XX-XXII.
3. R. Bultot (1961), "Mépris du monde, misère et dignité de l'homme dans la pensée d'Innocent III". *Cahiers de civilisation médiévale* 4, p. 441, n. 1.
4. D. R. Howard (1969), "Introduction" to M. M. Dietz, *On the Misery of the Human Condition*. Indianapolis/New York: Bobbs-Merrill Co., p. XIII, nota 2.
5. Lewis (1978), *op. cit.* pp. 3-5.
6. G. Rodríguez Rivas (1990), "El De contemptu mundi en España". *Entemu*, 2. U.N.E.D. Asturias, pp. 17-27.
7. Ch. Haskins (1927), *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge Mass: University Press.
8. F. Rico (1985) "La clerecía del mester". *Hispanic Review* 53, pp. 1-23 y 127-150.
9. D. Lomax (1969), "The Lateran Reforms and Spanish Literature". *Iberorromania* I, pp. 299-313.

10. J. Menéndez Pelaez (1980), "Catequesis y Literatura en la España Medieval". *Studium Ovetense* VIII, p. 11.
11. G. Rodríguez Rivas (1990), "El De contemptu mundi en España". *Entemu*, 2. U.N.E.D. Asturias, pp. 17-27.
12. E. Faral (1971), *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris: H. Champion, pp. 61-85.
13. E. Faral (1971), *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris: H. Champion, p. 74.
14. E. Faral (1971), *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris: H. Champion, pp. 70-73.
15. E. Faral (1971), *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris: H. Champion, p. 85.

Referencias bibliográficas

- Bultot, R. (1961), "Mépris du monde, misère et dignité de l'homme dans la pensée d'Innocent III". *Cahiers de civilisation médiévale* 4, pp. 441-456.
- Faral, E. (1971), *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris: H. Champion. (1^a ed. 1924).
- Haskins, CH. (1927), *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge Mass: University Press.
- Howard, D. R. (1969), "Introduction" to M. M. Dietz, *On the Misery of the Human Condition*. Indianapolis/New York: Bobbs-Merrill Co., pp. XXIV-XXXIII.
- Lewis, R.E. (1978), *De miseria condicionis humane by Innocent III*. Athens: University of Georgia Press.
- Lomax, D. (1969), "The Lateran Reforms and Spanish Literature". *Iberorromania* I, pp. 299-313.
- Maccarrone, M. (1955), *Lotharii cardinalis (Innocentii III), De miseria humane condicionis, edidit...* Lugano: Thesaurus mundi. (Editrice Antenore. Padova).
- Menéndez Pelaez, J. (1980), "Catequesis y Literatura en la España Medieval". *Studium Ovetense* VIII, pp. 7-41.
- Rico, F. (1985), "La clerecía del mester". *Hispanic Review* 53, pp. 1-23 y 127-150.
- Rodríguez Rivas, G. (1990), "El De contemptu mundi en España". *Entemu*, 2. U.N.E.D. Asturias, pp. 17-27.

Anexo

Sennor Dios padre del çielo, a Ti lo quiero dezir del vientre de la mi madre por qué me dexeste salir por ver mucho trabajo e mucho dolor sofrir desende en confondimiento los mis dias consumir

Sy de sí mismo dixo esto el propheta Jeremia que de Dios fue benedicto en el vientre que yaziá Qué diré de mí, mesquino. Adevinar non sabría que me engendró mi madre en pecado e en follía.

Por qué me engendró mi madre así, fijo de dolor, que siempre en amargura aya vida sin sabor? Muerto fuese en su vientre, sería de mí mejor, non temería al diablo nin sería pecador.

En el vientre de mi madre querría que fuese muerto esse fuese mi palacio e mi casa e mi huerto esse fuese mi sepulcro que nunca saliese a puerto e non podría pecar por que a Dios toviere tuerto.

Qui daría fuente a mis ojos que podiesen lagrimar que corriese por mis maxillas commo un ría molinar podría del nascimiento del omne muy bien provar e mostrar de qué es fecho e qué faz e qué deve far.

Formado es de la tierra, escrito es lo que digo concebido es en culpa, sépalo todo mi amigo, nascido es para pena por que puede ser perdido, si de los males que fizo non fuere arrendido.

Formado es de otras cosas el omne malaventurado polvo, lodo e çeniza, sperma de suzio estado, es en comezón de carne concepto e engendrado, es e nascido a trabajo e a muerte por su pecado

Faze muchas malas obras por que ave a Dios ayrado pues a Dios ave en sanna non tiene a ninguno pagado, si los omnes bien nol quieren non puede bevir asegurado más le valdría que non fuese nascido e engendrado.

Quare de vulva matris egressus sum ut viderem laborem et dolorem et consumerentur in confusione dies mei?

Si talia locutus est ille de se quem Deus sanctificavit in utero, qualia loquar ego de me, quem mater mea genuit in peccato?

Heu me, dixerim, mater mea, quid me genuisti, filium amaritudinis et doloris? Quare non in vulva mortuus sum?

Egressus de utero, non statim perii? Cur exceptus genibus, lactatus uberibus, natus in combustionem et cibum ignis?

Utinam interfectus fuisset in utero, "ut fuisset michi mater mea sepulchrum et vulva eius conceptus eternus".

Fuisset enim quasi qui non essem, de utero translatus ad tumulum.

Quis det ergo oculis meis fontem lacrimarum, ut fleam miserabilem humane condicionis ingressum, culpabilem humane conversacionis progressum, dampnabilem humane dissolucionis egressum? Consideraverim ergo cum lacrimis de quo factus est homo, quid faciat homo, quid futurus sit homo.

Sane formatus est homo de terra, conceptus in culpa, natus ad penam.

Agit prava que non licet, turpia que non decent, vana que non expediunt. Fit cibus ignis, esca vermis, massa putredinis. Exponam id planius; edissera plenius.

Formatus est homo de pulvere, de luto, de cinere: quodque vitius est, de spurcissimo spermate. Conceptus in pruritu carnis, in fervore libidinis, in fetore luxurie: quodque deterius est, in labe peccati. Natus ad laborem, timorem, dolorem: quodque miserius est, ad mortem.

Agit prava quibus offendit Deus, offendit proximum, offendit seipsum.

Faze muchas torpes cosas por que ave mala fama
su conciencia lo remuerde, su persona lo desama
desende urde malas telas e texelas de mala trama
tales obras faz la fija quales le demuestra su ama.

Qué será del mesquino omne quando saliere desta vida?
será massa la su carne feda, suzia e podrida,
de gusanos que non mueren despedaçada e royda
e en perdurable fuego con los diablos ardida.

*Agit vana et turpia quibus polluit famam, polluit
personam, polluit conscienciam.*

*Agit vana quibus negligit seria, negligit utilia,
negligit necessaria.*

*Fiet cibus ignis qui semper ardet et urit inextinguibilis;
esca vermis qui semper rodit et commedit
immortalis; massa putredinis qui semper fetet et
sordet horribilis.*

Las traducciones del teatro francés durante la Ominosa Década: El sentido de la traducción y su consideración crítica

*M^a. José Rodríguez Sánchez de León
Univ. de Salamanca*

A lo largo del siglo XVIII y durante buena parte del XIX, la traducción de las principales producciones dramáticas de la escena europea constituyó una práctica generalizada entre los literatos españoles. Guiados unos por un noble afán de emulación, decididos otros por el deseo de engrosar la nómina de los dramaturgos nacionales y no pocos conscientes de que la traducción les permitiría subsistir en la profesión, lo cierto es que en ambas centurias el número de obras traducidas que subieron a nuestros escenarios resulta abrumador (1). Sin embargo, en las siguientes páginas no nos detendremos en averiguar las causas de la proliferación en España del teatro traducido. Más bien intentaremos reparar, de un lado, en cómo los traductores utilizaron el cambio producido en la sociedad española del siglo XIX para introducir las novedades del teatro francés y, de otro, en las reacciones que su actitud suscitó entre los críticos y en la consideración por parte de éstos de la figura del traductor.

Según se desprende de las crónicas dramáticas de la época, durante la tercera y cuarta décadas del siglo XIX los malos traductores aprovecharon la postración en que se hallaba el teatro nacional y la transformación del gusto dramático del público para alentar el triunfo del drama romántico. Al decir de la crítica, la serie ininterrumpida de desastres políticos padecidos por la sociedad española habituó al público decimonónico a vivir sensaciones fuertes y, en consecuencia,

le predispuso en favor de la *exageración* romántica. Así lo reconoció José M^a. Carnerero en 1828:

Los trastornos y desgracias públicas -escribe en el *Correo Literario y Mercantil*- influyen en la corrupción del teatro porque es bien sabido que el efecto de la *representación teatral depende de la situación moral de los espectadores* y que nuestras afecciones personales tienen una gran parte en el juicio que formamos respecto de los objetos que se nos presentan [...]. *El público pide ahora en una obra teatral lo que ha pedido siempre pero, entendámonos, de un modo más exagerado*. En el día exige más acción, más calor, más movimiento, todas estas palabras las toma de su vigorosa y verdadera acepción. El buen gusto quiere el movimiento de las pasiones, el público quiere el movimiento de los interlocutores; el buen gusto quiere calor en los afectos, el público le quiere en los cuerpos, *el buen gusto quiere lo dramático, el público quiere lo teatral* (2).

Lo *teatral* define, por tanto, al teatro moderno. El drama del día ya no se caracteriza por la moderación que proclamaba la estética clásica, sino por la representación de pasiones desmesuradas y sensaciones fuertes que impactan al público y logran conmoverle (3).

A este respecto, la crítica observó cómo la misma naturaleza del drama romántico implicaba graves riesgos para la poesía y la moral dramáticas. La laxitud respecto de las reglas del arte y la amplitud de recursos que la estética romántica ofrecía a la imaginación de los poetas, en vez de facilitar la composición de obras de mérito, dificultaba sobremanera su elaboración. Sin embargo, como advirtió Larra, la posibilidad de escribir sin someterse al yugo de las reglas fomentó la creencia contraria y estimuló el atrevimiento de escritores mediocres y traductores carentes de formación poética. En 1833 escribía:

Éste es el origen de los dramas, a nuestro parecer género bastardo y harto peligroso en cuanto que abre las puertas del templo de las musas a la atrevida medianía que, hallando en las novelas o en las crónicas los nombres, los caracteres, las

situaciones mismas, se arroja a arrebatar con mano profana la corona de laurel que el mérito verdadero parece dejar olvidada. Género, en fin, tan difícil como todos si se ha de sobresalir en él, pero que permite más golpes sorprendentes de teatro y abre un ancho campo por donde a rienda suelta puede correr el genio desenfrenado (4).

Asimismo, la exaltación de pasiones y sentimientos y la sucesión de infortunios que constituían la esencia del drama romántico podían ofender la moral pública y causar el descrédito institucional del teatro. Además de las inconsecuencias, inverosimilitudes e incluso abusos a que conducía la adaptación de novelas al teatro y la representación de historias largas e intrincadas como los *Treinta años o La vida de un jugador* de Ducange (5), se exhibían impunemente ante el espectador, no ya horrores y asesinatos, sino violaciones e ignominias como las representadas por este mismo autor en *Quince años há* y en *El colegio de Tonnington* o las mostradas por Scribe, Mélesville y Bayard en *Luisa o El desagravio* (6).

La crítica denunció el hecho de que en muchas ocasiones el efecto patético del melodrama romántico comprometía la decencia teatral. Aun suponiendo que el autor y el traductor no pretendieran más que sensibilizar al auditorio contra comportamientos deleznales, pasar por lo delictivo para alcanzar lo patético resultaba moralmente tan aventurado como contar con el público para el correcto entendimiento del drama. Respecto de la última de las obras citadas escribía Bretón en *El Correo Literario y Mercantil*:

El resultado de esta comedia es, sin duda, conforme a las leyes de la buena moral, pero su argumento, aunque manejado hasta cierto punto con decoro y con discreción, no deja de ser escabroso y arriesgado. La malicia de los espectadores suele ofrecer escollos, donde generalmente se estrella la sagacidad de los poetas cuando se ejecutan escenas semejantes a algunas de esta comedia (7).

Menos moderadas fueron, sin embargo, las reacciones de Carnerero y de las *Cartas Españolas* y la de Larra en la *Revista Española*. Carnerero, que ya se había ocupado oportunamente de censurar los

excesos del romanticismo mientras colaboró en *El Correo*, en las *Cartas* omitió los juicios de esta clase de piezas y, en algún caso, como en el mencionado de Ducange *Quince años há*, se negó a publicar su argumento aduciendo razones éticas (8). Pero no fue su concepto de la moral sino más bien del deber profesional y el respeto que le merecía el público el que inclinó a Larra a criticar los dramas románticos franceses.

La postura crítica de Larra ya quedó suficientemente definida en 1828 cuando se opuso a los desarreglos melodramáticos de los *Treinta años o La vida de un jugador*. En el *Duende Satírico del día* Larra expresó su indignación ante el recibimiento dispensado a los disparates de la pieza francesa. Para Larra lo preocupante de esta situación no era la falta de gusto y delicadeza de que hacían gala poetas como Ducange (9). Para el periodista madrileño lo verdaderamente trágico era observar la actitud sumisa con que nuestra nación aplaudía toda novedad dramática procedente de la vecina Francia y cómo los autores o los traductores se aprovechaban de la superficial instrucción del público (10).

Larra denunció en la *Revista Española* que el teatro había venido a convertirse en una *fórmula* desprovista de toda pretensión que no fuera satisfacer al público y llenar los coliseos (11). Ninguna otra cosa sino una *fórmula* o, lo que es lo mismo, una garantía de éxito eran los dramas sangrientos de Ducange, los melodramas patéticos y los vodeviles de Scribe (12). De todo ello, no se desprende para Larra sino la responsabilidad de los poetas en el caos en que se haya sumida nuestra escena, viciada por el afán de lucro y de fama. A su entender, no constituye más que una excusa de autores sin talento el afirmar que el público poco instruido gusta de obras mediocres, pues es precisamente a los poetas a quienes compete la educación del gusto del auditorio con creaciones dignas: "Hagan los poetas obras de mérito; si el público las aprecia poco en principio, redoblen sus esfuerzos y hagan ostentación de constancia [...]. Salgamos primero nosotros de nuestro envilecimiento y nos protegerán" (13). Pero, como de estas mismas palabras se deduce, el buen poeta, el que se entrega a perfeccionar el arte dramático y a educar a sus conciudadanos, debe estar institucionalmente protegido y socialmente considerado. Larra y también Bretón reivindicaron para los poetas de talento el derecho de propiedad con el que el gobierno pusiera fin a la especulación de las empresas (14). El primero, siguiendo las distinciones económicas fijadas en el *Reglamento de Teatros de 1807*, demuestra

que es posible pagar a los autores de una manera justa y equitativa en función de su trabajo (15). Larra es consciente de que para poner fin al comercio teatral de las empresas y al monopolio dramático de los traductores de oficio se necesita compensar los esfuerzos de los buenos poetas. Mientras esta reforma no se verificara y los poetas no merecieran más reputación que la que le otorgaba el vulgo e idéntica remuneración económica que la obtenida por esta clase de traductores, la escena española no dejaría de ser el reducto de los malos poetas, del vicio y de los dramas efectistas:

Quando los poetas ven que falta en el auditorio ese orgullo nacional [...], cuando oye aplaudir indistintamente las mezquinas traducciones extrañas a nuestras costumbres y preferirlas acaso a las obras originales, cuando las ve pagar con tan poca diferencia, ¿qué mucho que no se canse en correr en pos de la perfección? ¡Cuánto más fácil es traducir en una semana una comedia que hacerla original en medio año! ¿Por qué ha de emplear tanto tiempo, tantos afanes, por conseguir aquel mismo premio que en menos tiempo y con menos trabajo puede alcanzar? De aquí las miserables traducciones, de aquí la expulsión del buen género para hacer lugar al género charlatán que deslumbra con fáciles y sorprendentes golpes de teatro. De aquí la ausencia de caracteres, de pasiones y de virtudes, para sustituirlos por esos traidores falsos y eternos que nacen del mal para buscar el efecto, esos crímenes no justificados y esos vicios asquerosos pintados de una manera todavía más asquerosa (16).

La protección que Larra solicita al Estado para los poetas y la sutil acusación dirigida por el crítico al gobierno de la nación no es un caso aislado. En la década que nos ocupa la crítica repitió hasta la saciedad que el teatro nacional sucumbía ante el *pobre y fácil recurso de las traducciones* (17):

La manía de las traducciones -decía Mesonero Romanos en 1828- ha llegado a su colmo. Nuestra nación en otros tiempos *original* no es otra cosa

en el día que una nación *traducida*. Los usos antiguos se olvidan, y son reemplazados por los de las otras naciones. Nuestros libros, nuestras modas, nuestros placeres, nuestra industria y hasta nuestro modo de pensar, todo es ahora *traducido*. Los literatos en vez de escribir de su propio caudal se contentan con traducir obras extranjeras [...] (18).

Pero lo que más indignaba a la crítica era la condición de los traductores. También en *El Correo Literario y Mercantil* se lee lo siguiente: "Traduce el que ni sabe francés, ni sabe español, traduce el escribientillo que ignora la ortografía, traducen los apuntadores, traducen los cómicos y no sé si los maquinistas y los avisadores traducen también. El público, pues, sólo el público puede poner dique a semejante desenfreno" (19).

Sin embargo, confiara en la capacidad del público para resolver la cuestión de los traductores o estuviera de acuerdo con Larra, lo cierto es que la crítica hubo de enfrentarse al hecho de que se habían apoderado de tan eminente oficio un sinnúmero de aficionados al arte de traducir (20). La traducción había venido a parar en un pasatiempo, no del todo insustancioso, de aspirantes a poetas y en un negocio para las empresas teatrales y algunos avisados librereros. En 1831 Bretón y al año siguiente Carnerero se pronunciaban en este sentido.

Para Bretón de los Herreros, como para Larra, la arbitrariedad con que se remuneraban las obras de mérito y el abuso de los empresarios retraían a los verdaderos poetas de producir piezas originales e incluso de dedicarse con esmero a traducir las mejores muestras del teatro extranjero (21). Los más de ellos se veían obligados a recurrir a la traducción de los melodramas solicitados por las empresas con el único objeto de incrementar sus ingresos. Pero si cualquiera que tuviera unas elementales nociones de francés podía convertirse en traductor, no es de extrañar que los poetas-traductores se sintieran amenazados. Cuando casi su única posibilidad de sobrevivir en la profesión, ya de por sí lamentable, era mediante la traducción, tanta competencia desleal desató sus iras. La traducción se había convertido en un negocio para todos excepto para los buenos traductores. Éstos, además de ver degradada su profesión y, como cuenta Carnerero, en no pocos casos desvirtuado su trabajo (22), percibían

un ruin estipendio y andaban al capricho de quienes tenían a bien encargarles una traducción.

En consecuencia, la crítica reivindica la dignificación de la profesión de traductor y de la traducción como forma literaria. Así, de un lado, Bretón asegura que únicamente quienes son capaces de escribir obras originales pueden desempeñar con destreza el oficio de traductor (23) y, de otro, Carnerero solicita a los traductores, por el bien del teatro y de quienes viven de él, que no claudiquen ante mezquinos ofrecimientos económicos:

Bueno será que se penetren más que nunca en la dignidad de su oficio y que planten pies en pared para tenerse firmes y no abaratar el género en términos absolutamente inadmisibles y degradantes. Una *coalición* de traductores sería muy del caso en tan crítica circunstancia y por el bien del Parnaso dramático moderno, por la vindicta pública, por el honor de las tablas, en que también son de carne y hueso los que trabajan en ellas, les conjuramos a que se respeten, a que no transijan con remuneraciones hebraicas, a que hagan valer sus puntadas y a que no acaben de enlodazar el arsenal dramático de sus gálicas producciones (24).

Evidentemente, Bretón, Carnerero e incluso, con ciertas diferencias, Larra estaban utilizando la crítica para protegerse a sí mismos como traductores y como poetas. Sin embargo, y a pesar de que en calidad de escritores de oficio hicieran concesiones al público, a la moda literaria y seguramente también a sus bolsillos (25), su aversión a los traductores adocenados y su alegato en favor de los buenos poetas obedecía al deseo de contrarrestar los daños que las traducciones de obras populares estaban causando al *teatro nacional*. En su propuesta de hacer coincidir a los autores originales con los traductores había una expresa voluntad de defender al teatro en tanto que institución y como manifestación literaria. Así pues, pueden hacerse extensivas a los críticos citados las siguientes afirmaciones publicadas en el *Boletín del Comercio* del año 1832:

[...] No podemos menos de lamentarnos de que excelentes ingenios, nacidos ciertamente para mayores empresas, malogren sus disposiciones

en trabajos tan poco dignos de ellos. [...] *Siempre lo diremos, la traducción de comedias en prosa del modo que se hace en el día, es en nuestro concepto de aquellas obras que sólo pueden desacreditar a un verdadero literato* (26).

Buena prueba de la relevancia de dicha identificación entre el poeta y el traductor es comprobar sus preferencias a la hora de traducir. De entre las producciones de sus contemporáneos los poetas-traductores eligieron las obras de aquellos autores que, con menos perjuicio del arte, se adaptaban al devenir de los tiempos. Scribe, al que Menéndez Pelayo considera el padre de la comedia política (27), ocupa un sitio privilegiado en el género cómico. Sus obras más representativas fueron traducidas por Bretón, Carnerero, Juan Nicasio Gallego, Larra, Gorostiza, Gil de Zárate y Ventura de la Vega, esto es, por las figuras dramáticas más representativas del teatro español en el período. Junto al autor francés mencionado, rezan los nombres de Delavigne, Lebrun, Duval, Ducange, Arnault, Ancelot y, por supuesto, Destouches, Monvel, Dancourt, Ducis y algún otro eminente autor francés de los siglos XVII y XVIII, amén de los consabidos Racine, Corneille y Molière.

Con estas traducciones estéticamente se buscaba el renacer de la comedia, la supervivencia de la tragedia nacional e incluso se preludaba el inminente ennoblecimiento del drama histórico, cuya consagración definitiva llegó en 1830 con Martínez de la Rosa. Mas, desde un punto de vista social y político, lo que se pretendía era conseguir la vuelta de la burguesía a los coliseos. Ya que el género trágico ofrecía ahora menos visos que nunca de triunfar en nuestra nación, la recuperación del antiguo esplendor de la comedia y la erección del drama histórico en el sustituto de la tragedia clásica y del melodrama romántico se convertían en labores prioritarias. A estas alturas del siglo XIX se aprecia una propensión de la crítica y de los dramaturgos españoles que acabamos de citar hacia la instauración en nuestros escenarios de una nueva fórmula cómica que educara a la sociedad en la ley y el orden (28) y hacia la aceptación definitiva del drama histórico en razón de la autenticidad de su efecto trágico, con el fin de vencer el *furor filarmónico* (29) de la burguesía. Refiriéndose a una mala traducción de *Los tres mellizos*, obra de Marcouville, dice Carnerero en 1829: "No es con tales comedias con lo que se logrará dar algún impulso al teatro español [...]. El espectáculo de la ópera

exige que en la elección de piezas españolas haya mucho tino, mucho gusto y mucho esmero para ponerlas en escena" (30).

Los auténticos traductores, en tanto que poetas y como críticos, constituían esa clase privilegiada de hombres cuyo saber y entendimiento en materia teatral les inclinaba a traducir con el ánimo de preservar la utilidad social y política del teatro nacional. Una atinada elección de las traducciones sólo podía llevarse a cabo por aquellos traductores que conocían el arte dramático y sabían discernir lo que estética, moral y políticamente debería mostrarse al público en razón de quienes convenía que le constituyeran. Al reseñarse en *El Correo Literario y Mercantil*, la traducción de Carnerero titulada *El afán de figurar*, pieza originalmente de Duval, se lee:

[...] Se puede decir que el pensamiento de la comedia es excelente y sobradamente cómico, con sus ribetes de moral la más oportuna. Digo oportuna porque nada puede presentarse más a propósito a los ojos de un *público cortesano* como el ridículo y el desprecio [...] (31).

La oportunidad de la traducción de Carnerero, que tanto celebra Estébanez Calderón, supone el reconocimiento de las ventajas que ofrecen ciertos traductores dada su doble condición de poetas y de hombres públicos. En el siguiente número del mismo periódico comenta de nuevo *El Solitario* refiriéndose a la misma obra: "El Señor Carnerero debe cultivar el teatro y principalmente este ramo de comedias de *carácter de sociedad elevada*, campo casi virgen en nuestra literatura y en el que, por circunstancias particulares, ha tenido y tiene motivos de salir airoso y con fama de esta empresa" (32). Aunque Carnerero no desempeñó ningún cargo público, su adhesión a la monarquía le había granjeado la protección de Fernando VII (al que no en balde dedicó algunas piezas dramáticas) (33), «circunstancia particular» que, junto con su habilidad para satisfacer el interés dramático de la burguesía acomodada, no debía desaprovecharse.

En este sentido, si bien se puede afirmar para un sector de la crítica la recuperación de la escena nacional dependía únicamente de los buenos poetas, poetas oficiales al cabo, para la crítica en su conjunto el auténtico poeta era aquél que cuando componía o al traducir veneraba ante todo el arte dramático. En efecto, la cuestión que da unidad a la crítica dramática de los últimos años del reinado fernan-

dino es precisamente su defensa del arte dramático en una época en que reinaba la confusión en la sociedad, la medianía entre los escritores y la apatía en el público. La generalizada reprobación de los dramones románticos obedece al deseo de prestigiar la traducción de obras teatrales en aquellos casos en que, al verter al castellano una obra extranjera, se honraba al teatro nacional: "Traducir bien una comedia -decía Larra en 1836- es adaptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce; y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente [...]" (34).

Notas

1. En los últimos años el interés despertado por las traducciones teatrales ha dado lugar a numerosos trabajos y monografías. Dado que aquí nos referiremos particularmente al teatro francés, citaremos por su contenido general y obligada referencia los siguientes trabajos: Piero Menarini, *et. alt.*, *El teatro romántico español (1830-1850): Autores, obras, bibliografía* (Milán: Atesa, 1982); Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I. Bibliografía de impresos* (Barcelona: Universidad, 1983); *II. Catálogo de manuscritos* (Barcelona: Universidad, 1988) y M^a. Jesús García Garrosa, y Germán Vega García-Luengos, "Las traducciones del teatro francés (1700-1835). Más impresos españoles", *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, 1, 1991, pp. 85-104.
2. [J. M^a. Carnerero], "Literatura dramática. Algunos apuntes sobre el estado actual del teatro español. Artículo 1^o.", *El Correo Literario y Mercantil*, 1828, núm. 27 (12 sept.), pp. 1-2. De la misma opinión fue Mariano José de Larra. *Vid. La Extranjera, Revista Española*, 1833, *BAE*, 127, p. 183.
3. *Vid.* Peter Brooks, "Melodrama and Romantic Dramatization", en *The Melodramatic Imagination* (New York: Columbia University Press, 1985), pp. 81-93.
4. M. J. de Larra (1833), *La Extranjera, Revista Española, BAE*, 127, p. 183.
5. Así sucedió con *El Expósito en Londres*, adaptación de la novela de Fielding *Tom Jones* y con *El espía*, obra de Fenimore Cooper, que por sus muchos episodios dejaban al público insatisfecho. *Vid.* las reseñas de ambas publicadas por Larra en la *Revista Española*, 1833, *BAE*, 127, pp. 231-234 y 242 respectivamente.

6. Sobre *El colegio de Tonnington*, *vid.* el juicio que a Larra le merece la pieza en *Revista Española*, 1834, 27 mayo, *BAE*, 127, pp. 402-403 y para las otras dos composiciones consúltese la nota siguiente.
7. *Luisa o El desagravio*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1833, 23 en., en Bretón de los Herreros, Manuel, *Obra Dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil*, ed. J. M^a. Díez Taboada y J. M. Rozas (Logroño: Inst. de Estudios Riojanos, 1965), p. 360. No obstante, conviene recordar que la traducción es obra de Gil de Zárate, lo cual justifica el benevolente trato dispensado por Bretón. Sobre las traducciones francesas de Gil de Zárate, *vid.* S. A. Stoudemire, "Gil y Zárate's Translations of French Plays", *MLN*, XLVIII, 1933, pp. 321-325.
- 8: "¿Qué es lo que en este drama -escribe Carnerero- se figura haber sucedido *Quince años há?* Esto es lo que me guardaré yo muy bien de decir al curioso lector; no es para referirlo en un papel público, mucho menos creo que sea decente para ponerlo en escena", *Cartas Españolas*, 1832, T. VI, cuad. 69, p. 307.
9. No se trata en absoluto de una acusación exclusiva a Ducange sino de una observación generalizada. *Vid.*, por ejemplo, la misma opinión en *Luisa* de Scribe, *Revista Española*, 1833, *BAE*, 127, p. 178.
10. *Vid.* M. J. de Larra (1828), *Treinta años o La vida de un jugador, Duende Satírico del día*, *BAE*, 127, p. 17 y "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español", *El Pobrecito Hablador*, 1832, *Idem*, p. 123.
11. M. J. de Larra (1834), *Julia*, *Revista Española*, *BAE*, 127, p. 338.
12. El propio Larra explica cuales son los ingredientes de la fórmula y reconoce haberlos aceptado al traducir *Julia*. *Vid. Idem*. No obstante, Larra, al traducir a Scribe y a Ducange, quiso demostrar que, aunque se satisficiera el gusto del público y hasta se aceptara la moda literaria, al menos, el poeta debía tener la dignidad suficiente para no desprestigiar el teatro. A propósito de Larra como traductor, *vid.* Herman Hespelt, "The Translated Dramas of Mariano José de Larra and their French Originals", *Hispania*, XV (1932), pp. 117-134 y James Durnerin, "Larra, traducteur de Scribe y de Ducange", en AA. VV., *Ecriture des marges et mutations historiques. Annales littéraires de l'Université de Besançon*, núm. 280 (1983), pp. 41-52.
13. M. J. de Larra (1832), "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español", *El Pobrecito Hablador*, *BAE*, 127, p. 125. Mas Larra tampoco perdió ocasión de acusar al público, particularmente a la alta burguesía, de poseer un falso prejuicio moral contrario a los intereses del teatro. *Vid.* la reseña de *Las bodas de Fígaro* de Baumarchais *Ingenio y virtud o El seductor confundido*, *Revista Española*, 1834, *Idem*, p. 397.
14. *Vid.* M. J. de Larra, "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español", *Idem*, pp. 126-127 y "¿Quién es por acá el autor de una comedia?. El derecho de propiedad", *Idem*, pp. 98-99. El artículo de Bretón se titula "Proyecto de estímulo y subsistencia para los autores dramáticos", *El Vapor*, 1833, 22 jul., *ed. cit.*, pp. 451-454.
15. *Vid.* M. J. de Larra, "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español", *Idem*, p. 126.

16. *Idem*, p. 123.
17. Ventura de la Vega (1832), *Las capas*, *Boletín de Comercio*, núm. 86 (10 sept.), h. 1v.
18. [R.] M[esonero Romanos] (1828), "De las traducciones", *El Correo Literario y Mercantil*, núm. 56 (19 nov.), p. 2. Se trata de un artículo de tipo costumbrista firmado, como sus crónicas sobre las refundiciones, con la inicial M. Las cursivas son del autor.
19. "De ciertos traductores de ciertas comedias", *El Correo Literario y Mercantil*, 1830, núm. 351 (8 oct.), pp. 2-3.
20. Una fenomenología de las traducciones en este período la ofrece Piero Menarini, "El problema de las traducciones en el teatro romántico español", *Actas del VII Congreso de la AIH*, pp. 751-759.
21. M. Bretón (1831), "De las traducciones", *El Correo Literario y Mercantil*, 8 jul., *ed. cit.*, pp. 92-93.
22. *Vid.* J. M^a. Carnerero (1832), "Teatros. Gran laboratorio de traducciones dramáticas, tomadas por empresa", *Cartas Españolas*, T. V, núm. 52 (17 mayo), pp. 192-194.
23. M. Bretón, "De las traducciones", *ed. cit.*, pp. 92-93.
24. J. M^a. Carnerero (1832), "Teatros. Gran laboratorio de traducciones dramáticas, tomadas por empresa", *Cartas Españolas*, T. V, núm. 52 (17 mayo), pp. 192-194. La cursiva es del autor. Estas afirmaciones fueron contestadas por el editor Manuel Delgado, amigo de Carnerero y también contertulio del Parnasillo, quien afirma que no pretende abaratar las traducciones, sino editar las obras que más interesan al público (*Vid.* M[anuel] D[elgado], "Variedades. Crítica", *Cartas Españolas*, 1832, T. V, núm. 55 (7 jun.), pp. 267-268). También Larra se refería a los libreros en los siguientes términos: "No hay dos libreros hombres de bien. ¡Usureros!", *El Pobrecito Hablador*, 1832, *BAE*, 127, p. 81. Al año siguiente, en un artículo de *La Estrella* se defienden las traducciones pero se sugiere a quien la critica con excesivo rigor que "se penetre cómo se hacen las más y aprenderá a ser más indulgente", "Traducciones", *La Estrella*, 1833, núm. 3 (25 oct.), pp. 3-4. La cita en p. 4.
25. Tal es el caso del melodrama de Bretón titulado *Jocó o El orangután* que obtuvo un gran éxito, a pesar de la naturaleza animal de su protagonista. *Vid.* reseñas en *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, 4 jul., *ed. cit.*, pp. 89-90 y *Cartas Españolas*, 1831, T. II, *Boletín*, pp. 18-20.
26. V. de la Vega (1832), *Las capas*, *Boletín de Comercio*, h. 1v.
27. *Vid.* Marcelino Menéndez Pelayo (1974), *Historia de las Ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, II, p. 772.
28. *Vid.* J. M^a. Carnerero (1829), "Nota del redactor", *El Correo Literario y Mercantil*, núm. 184 (14 sept.), pp. 2-3.
29. *Vid.* M. Bretón de los Herreros (1828), *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*. Madrid: Imp. de M. de Burgos.

30. *Los tres mellizos*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1829, p. 1.
31. *El afán de figurar*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1830, núm. 303 (18 jun.), p. 3.
32. *Idem*. Cursiva del autor.
33. *Vid.* Gloria Rokiski (1987), "Apuntes bio-bibliográficos de José María de Carnerero", *Cuadernos Bibliográficos*, 47, pp. 137-155.
34. M. J. de Larra (1836), "De las traducciones", *El Español*, *BAE*, 128, p. 180.

El soneto parnasiano en versión española: Teoría y crítica

Teodoro Sáez Hermosilla

Dentro del marco de lo que supone ese primer balance constituido por la *Antología* que el doctor J. C. Santoyo publicara en 1987, voy a tratar de aportar un caso más que añade la polémica teórica a la praxis traductora dentro de esa difícil parcela de lo poético y en particular de las versiones de poemas franceses en lengua castellana.

Disponemos en nuestro país, a falta aún de una obra rigurosamente teórica, de un sinfín de especulaciones empíricas o de reflexiones inducidas de la propia práctica de los traductores. Es cierto que en muchas ocasiones el traductor se limita a ofrecer su obra de traducción o a lo sumo dedica unas líneas a justificar su método y su manera dentro del ámbito de la literatura y la lengua comparadas. No obstante, en ocasiones nos encontramos con exposiciones metodológicas defendidas con argumentos hechos con rigor y hasta con críticas de versiones ajenas del mismo original.

Tal es el caso del traductor colombiano Ismael Enrique Arciniegas en su versión de *Les Trophées* del poeta parnasiano Jose-María de Heredia, que nació en Cuba (en 1842), se formó en Francia y allí murió (en 1905) después de haber sido elegido miembro de la Academia Francesa y administrador de la Biblioteca del Arsenal. Es sabido que esta joya de ciento dieciocho sonetos elaborados durante más de treinta años representa el más acabado monumento de la producción parnasiana y obedece a la quintaesencia de la producción de esta escuela. Reunidos tardíamente en un volumen de conjunto (en 1893), después de haber sido publicados la mayoría en revistas, cayeron en plena batalla simbolista, cuando la corriente parnasiana dirigida por

Leconte de Lisle tocaba a su fin. Constituyeron así los funerales de la escuela del arte por el arte pero unos funerales de la perfección en la forma estricta de un soneto elaborado y trabajado con mimo y con mucho tiempo.

No se trata de un libro simbolista, ni de una *legende des siècles*, no son filosóficos ni buscan la originalidad, sino que se trata de pequeños cuadros inspirados en la breve noticia de un suceso histórico pero desarrollados con la sensibilidad voluptuosa del coleccionista que recrea la visión a base de contrastes, de movimientos, de colores, de efectos de luz y sombra para depositarla en una vitrina de perfección formal. La forma y el trabajo del orfebre son superiores a la idea y al contenido pero estos *quadri*, según la denominación de A. Chenier, insertados en la fórmula más acabada del soneto, están hechos para recordar sucesos e instantáneas de modo que puedan ser vistos por haber sido pintados y puedan ser palpados por haber sido reencarnados mediante el ritmo y el sonido de las palabras.

Traducir una obra de este calibre supone un reto casi imposible que sin embargo no ha arredrado a nuestros traductores de acá y de allende los mares, un Antonio de Zayas, un Fernando Maristany, un Max Henríquez Ureña, un Miguel Antonio Caro, o un Leopoldo Díaz. El propio Arciniegas, que se presenta a sí mismo como crítico y juez de las versiones de los traductores citados, confiesa en el prólogo de su segunda traducción (1) el esfuerzo que tal trabajo le supuso. En ese prólogo nos dice que le llenó de estupor y le dolió la versión de Zayas, con errores y confusiones en el significado y casi todos los prosaísmos de nuestra lengua. Esta versión del Duque de Amalfi le llevó a la aventura de una traducción en sonetos que los franceses llaman *libertinos* (es decir con rimas distintas en los cuartetos) pero que luego rehizo con la ordenación tradicional.

Traductor escrupuloso, el colombiano juzga severamente también la traducción del escritor catalán Maristany de quien dice que sus traducciones no son poesías ni los versos son versos. (Maristany es un viejo conocido cuyas traducciones de Verlaine me parecieron bastante aceptables), pero lo que importa es su idea de la traducción poética. Para empezar I. E. Arciniegas no es partidario de la traducción en prosa en contra de la opinión de muchos; en prosa se pierde esa música ideal esencial a la poesía y el traductor debe intentar hacer una labor semejante a la del original en forma, idea y música. La versión en prosa sirve más bien para aprender las lenguas (hoy diríamos que se trata de una traducción información más o menos artística). Si se

trata de composiciones muy conocidas deben conservarse hasta el metro y la forma estrófica del original (o sea en principio una traducción artística en verso, siguiendo a E. Etkind) (2).

Es un firme creyente en la traducción en verso, no en la informativa en verso sino en aquella que se puede concebir y dar entre la de *aproximación* y de *calco escueto y seco*, la artísticamente fiel que reproduce con brío e inspiración propia despertada al contacto de la emoción y la belleza original, imágenes, estilo, entonación y fisonomía del modelo, en otra lengua y en otro verso. Para lo que se requieren facultades poéticas y afinidades de espíritu con el poeta traducido, además del buen conocimiento de ambas lenguas y de cierta habilidad sutil y aun astucia para llegar a la verdadera fidelidad. Y ello nunca por literalismos ciegos, sino por equivalencias y analogías, procurando columbrar cómo habría expresado el autor sus ideas, imágenes y sentimientos de haber escrito en la lengua a que se traduce.

Pues como dice B. Croce en su *Estética*: "toda traducción es imposible si se lleva el propósito de efectuar el trasvasamiento de una expresión a otra como el del líquido de un recipiente a otro distinto. Así la traducción que merece el nombre de buena, es una aproximación que tiene valor original de obra de arte, y que puede vivir independientemente". La coincidencia, como puede verse, con los puntos de vista de un teórico actual como E. Etkind es sorprendente. Una traducción en verso, sigue diciendo Arciniegas, no debe ser jamás un calco. La que sea así tendrá la tacha de defectuosa o de *hórrida* (este calificativo lo toma de Gómez Restrepo), porque el número de las palabras no coinciden y las rimas tampoco, sino por señalada excepción en algunas lenguas afines.

Insiste además en la exigencia que impone el soneto en español como composición estrófica. En cuanto al alejandrino francés, tiene más palabras que el castellano (aunque tenga menos sílabas) y la lengua francesa abunda en mayor cantidad de rimas no comunes que la española porque las consonancias en español son de vista y en francés son de oído. Otra traba para que el soneto español resulte armonioso es el exceso impertinente de asonancias contra el que un poeta de oído delicado tiene que luchar. El proceder de Heredia consistía en elegir con anticipación rimas raras que amoldaba a esbozos o planes que coincidieran con ellas y ese deporte espiritual no puede ser adoptado por el traductor.

Lo que nos ofrece pues I. E. Arciniegas es una teoría y una metodología en ciernes que coincide a grandes rasgos con la opinión de un

sector quizá mayoritario de los traductólogos de la poesía, incluso de los que se refieren de pasada al fenómeno como es el caso de la *Escuela del Sentido*, para los que toda traducción de un original en verso, y más si se trata de una composición fija como es el caso del soneto, debe ser una recreación que, recogiendo el querer decir y el modo de expresar del original, constituya una resistemización equivalente en la lengua término. No es sin embargo extraño que haya detractores de este método que parece tan razonable y lo es aún menos cuando nos enfrentamos a un tipo de poema cuya pretensión es dibujar, representar y hasta hacer sonar y saber y tener un olor parecido al referente. Si además se trata de traducir entre lenguas hermanas cabe la posibilidad de un intento literalizante y ajustado que sería el desideratum de los traductores más exigentes.

Yo había comentado a mis alumnos un soneto del apartado Roma y los bárbaros titulado *Soir de bataille* y como se suele hacer en estos casos lo había desmontado, es decir que había realizado a fondo el proceso de exégesis interpretativa en que debe consistir la primera fase de toda traducción que se precie y ello en la implicación de todos los registros que componían el soneto: registro lingüístico y semántico, parámetros métricos y esquema rimático, y su combinación con los sintácticos, estudio del ritmo que tiene en cuenta las unidades de secuencia, los ítems acentuales y léxicos y hasta los detalles acústicos en su combinatoria oral, y cuando leí la versión del soneto que hiciera Arciniegas me debí quedar tan descontento como éste se quedó ante la versión de Maristany (que por cierto no he podido conseguir).

Pero veamos primero el soneto de Heredia y la traducción de Arciniegas y luego tras dar cuenta de lo que arroja el proceso exegético, el comentario del original, ver si al menos cabe otro tipo de traducción que no sea tan disparatada como afirma el colombiano (3).

Habíamos calificado las reflexiones de I. E. Arciniegas de compendio sensato y hasta moderno de lo que en principio debe ser la traducción poética y estábamos de acuerdo en líneas generales con su crítica, pero al contrastar su versión con el original quedamos desencantados, nos ocurre lo mismo quizá que le ocurriera a él con la traducción de Maristany, que nos duele y no porque el resultado no resulte armonioso y el soneto parezca a primera vista conseguido.

Puede decirse que el traductor domina la técnica del soneto en español pero su visión desfigura, desdibuja y por ello traiciona el movimiento rítmico y la tonalidad que constituyen a mi juicio lo esencial del mensaje formal de Heredia. No es suficiente entonces con

que sea correcta la imitación puramente métrica y el seguimiento del axis rimático del modelo consonante. El pretendido ajuste en el silabismo y en la rima externa no bastan para dar cuenta de la forma de un poema que hay que ver como un todo orgánico en lo que tiene de expresión singular. Y ello no puede lograrse si previamente no se realiza una exégesis profunda, detallada y a todos los niveles de la disposición formal.

De acuerdo con esta exégesis comprobamos que Arciniegas ha respetado en parte los medios pero también que en buena medida ha traicionado la finalidad. En el primer "quatrain", dedicado a describir desde el punto de vista de todos los sentidos la visión de los mandos y su implicación en el marco y en el desarrollo de la batalla, Heredia no ha buscado ninguna armonía regular sino justamente todo lo contrario, ha tratado de "figurar" el desorden que ha supuesto el choque de los dos ejércitos y lo ha hecho enfrentando el metro con la sintaxis por medio de "rejets", "contre-rejets" y encabalgamientos acompañados de hiatos que confieren a la estrofa un movimiento de vaivén, de manera que la regularidad silábica está distorsionada y no se asienta en unidades yámbicas hasta el último verso de la estrofa.

La aliteración abundante también es algo pretendido que busca dibujar ese choque. Fonemas oscuros, sordos, palatales o velares se encuentran enfrentados con otros tantos abiertos y claros produciendo una sensación de fragoroso ensordecimiento y de brutalidad que dibuja la visión. Las pausas combinadas con la irregularidad rítmica anuncian la lentitud y el desorden de la maniobra. El contraste y la sensación de marejada vienen también de la oposición entre los monosílabos que prefiguran la fuerza y otros términos deliberadamente alargados mediante los hiatos: *centurions, ralliant, cohortes*. El motus es de sístole y diástole y revela un clima de agitación marcado por esa aliteración endiablada y hasta cacofónica.

Si ahora nos fijamos en el cuarteto de Arciniegas vemos que sólo ha quedado una cierta equivalencia formal en la aliteración, que el traductor no ha respetado en absoluto la visión del choque ni sus implicaciones que, manteniendo el contenido de los heptasílabos de los primeros hemistiquios, se ha inventado completamente el de los segundos. En esa reproducción al cincuenta por ciento y estas explicitaciones facilonas que no están en el original, el traductor ha pasado del aguafuerte a la acuarela insulsa, eso sí sostenida, monocorde, pero a cien leguas del querer expresar del original.

Y todo ello por querer respetar el eje rimático consonante que pertenece, es verdad, al más puro credo de los parnasianos, pero la rima es un medio y no un fin y no está sólo al final del verso sino que atraviesa y apuntala todo el poema. El fin es hacer sentir la impresión del choque desde el punto de vista de los mandos.

En el segundo "quatrain" Heredia nos ofrece la visión de los soldados. El motus sintáctico está justamente invertido. La frase suelta está al final de la estrofa y constituye una réplica más serena de la oración en "rejet" que inicia el primer verso del poema. En este segundo "quatrain" el ritmo se hace más regular, más lento. El vocalismo se presenta ensordecido por las nasales y por el paso de las líquidas a las silbantes. No se dan rupturas bruscas. Amplias sístoles cerradas por yambos. En general un ritmo yámbico equilibrado preside la estrofa, no hay "rejets" salvo en el verso 5 y la sintaxis se acomoda a la métrica. El texto está en sordina y la impresión es de apaciguado abatimiento, de cansancio, de expectación también y de "détente".

Este "quatrain" es mucho más fácil de traducir sobre todo si se eliminan algunos elementos esenciales (Arciniegas se ha comido el nombre del rey medo Fraortes, -el metro y la dificultad de la rima obligan-) y no sabemos de qué parte son los cadáveres ni los arqueros, porque se nos sustrae la idea y la visión del compañero y del adversario en el campo de batalla. Si quitamos de delante al general enemigo rompemos la lógica y el equilibrio (o el desequilibrio) que va a permitir hacer resaltar la figura del Imperator y la impresión de victoria.

El traductor también suprime los dos adjetivos de color *rouge* y *vermeil* del segundo verso del dístico que me parecen esenciales en esa intención ante todo pictórica y traduce algunos términos a su antojo en el "quatrain" que cierra el soneto. Así *airain* está visto como *acero laminado*, *fracas* es *són*, *buccins* se transforma en *clarines*, y el Imperator, el general romano, está gratuita e innecesariamente interpretado como el Héroe.

Con las supresiones vienen las invenciones, como es costumbre en esta manera de traducciones en verso ajustado, por experiencia puedo decir que esto ocurre a la mayoría de nuestros traductores clásicos y por otra parte está establecido y es de rigor que el "alexandrin" tenga que ser traducido por alexandrinos, pero establecido ¿por quién?, y ¿por qué? Con esta normativa "el flujo de las venas

marca las heridas, los clarines atruenan la comarca y el nervioso corcel el cuello enarca", pero todo eso no está en el original.

En los tercetos dedicados al Imperator se da primero un martilleo sordo, como de tambores hecho puro sonido por obra y gracia del monosilabismo dentro del dístico que funciona como una sístole, un rumor de revelación para una diástole majestuosa y total, una visión magnífica desde todos los ángulos en el "quatrain" que cierra el soneto. Se trata de la última visión retratada con toda solemnidad y llevada al paroxismo de la perfección formal mediante una exacta regularidad anapéstica (sólo difiere el primer hemistiquio del verso 13 para destacar los términos *superbe* y *maîtrisant*) con un vocalismo abierto y claro, grande y mayestático, y un consonantismo de líquidas y silbantes que realzan la idea de un murmullo de admiración.

El traductor, tras haber ponderado en todos los detalles del texto de partida, puede optar a mi entender por varias opciones en el enfoque normativo del trabajo de reformulación. Una de ellas sería la traducción en prosa artística a la manera como Pierre-Jean Jouve tradujo los *Sonetos* de Shakespeare o en verso blanco tal como Paul Valéry lo intentó con gran éxito con las *Bucólicas* de Virgilio. En ambos casos el resultado ha constituido una auténtica recreación artística en la que se ha sacrificado (caso de P. J. Jouve) o no se ha querido utilizar (caso de Valéry), la rima externa en la idea de que sólo eliminando este parámetro externo era posible recrear todo lo demás incluido imágenes, sintaxis, metro, ritmo y melodía.

Por defender a ultranza el mantenimiento de ese axis rimático nuestros traductores se quedan en poco más que una traducción de información en verso, quizá por no llevar el proceso de equivalencia hasta el final. Y es que si se reproduce con exactitud el modelo rimático que enmarca las estrofas y al mismo tiempo se elige un metro inadecuado para un determinado par de lenguas uno se condena a la amputación y a la subsiguiente invención que por fuerza desvirtúan y desfiguran la disposición secuencial, el juego rítmico y hasta el combinado léxico-metafórico-tonal de todo el corpus del poema.

La pregunta que se impone es si vale la pena o si es de recibo perder gran parte de todo ese entramado interior en el que cada ítem, cada pausa, cada palabra tienen su peso específico en un sistema singular y total, por salvaguardar un esquema sonoro externo que, aunque preeminente, no es siempre significativamente determinante ni constituye en fin de cuentas el único límite de la unidad del poema

pues en la versificación moderna lo único que puede considerarse unidad es la secuencia.

Alguien dirá que estamos hablando de sonetos y que estos razonamientos no caben en un modelo de composición con sus propias normas más o menos fijas en las que la rima externa tiene su papel constructor aunque tampoco ha de olvidarse que se han escrito sonetos sin rima y que el combinado de esa rima no siempre es algo esencialmente significativo por sí mismo, lo que podría legitimar una recreación en esa modalidad de versos sueltos. No obstante estamos ante sonetos tradicionales en los que la rima es necesaria y en los que toda traducción que se precie debe tratar de remedarla. En este sentido cabe una opción intermedia. Dado que resultaría una tarea prácticamente imposible traducir este tipo de sonetos respetando el axis rimático consonante podría pensarse en la posibilidad de ensayar con una rima más flexible, una rima asonante, que, no suponiendo demasiadas pérdidas y señalando la secuencia exterior, permitiera reformular la visión parnasiana en nuestra lengua con un alto grado de aproximación.

Entre rehacer un soneto recuperando sólo a medias los registros y los matices del original, por mucho que ese soneto traducido suene bien en castellano, e intentar una aproximación casi total con la única pérdida del consonante y su sustitución por una asonancia que respeta el esquema, me quedo con esta segunda solución. Y no vamos a entrar en el tópico de que esto sólo es posible entre lenguas hermanas y de forma excepcional. No acabo de ver por qué se habla de excepción cuando uno se refiere a la traducción de y a lenguas hermanas o de lenguas con un cierto grado de parentesco ya que si consideramos las lenguas desde el punto de vista de su desarrollo histórico nos encontramos con que normalmente éstas se agrupan en familias con lo que ha de haber un gran número de ellas con raíces y troncos semejantes aunque las hojas, por utilizar como se suele hacer este símil arbóreo, o las ramas sean diferentes.

Tampoco considero que la ampliación del metro, en algunos casos excepcionales, perjudique mucho la traducción. Esos mínimos ajustes pueden compensar pérdidas mucho mayores y de lo que se trata es de que el número y la calidad de las pérdidas sean los menores posibles y en definitiva que la recreación reexpresé de la manera más semejante posible el sentido y la forma del original. Ya sé que el soneto se incluye por los tratadistas entre las formas de composición fija pero a lo largo de su historia este tipo de compo-

sición fija ha admitido variantes en cuanto al metro, como es el del sonetillo o este que nos ocupa del soneto alejandrino modernista según el modelo francés, y en cuanto al número de versos tenemos la serie de las variantes ampliadas (de influencia italiana) y la serie no menos variada de los llamados sonetos de ingenio. Lo que pretendo decir es que la forma arquitectónica no tiene por qué ser calcada. Se puede intentar aplicar un metro inteligentemente holgado que respete la marcha y la estructura del original sin que por ello se pierda el sentido y se disloquen las secuencias.

El paso de la rima consonante a la asonancia remedando el esquema del original sólo implica una variación intermedia no menos legítima que las otras y en todo caso esta variante de la forma externa, de la versificación, vendría justificada por necesidades de la traducción artística que en el caso del soneto y en particular del parnasiano supone la aproximación máxima hasta donde se puede llegar. Respetar radicalmente las formas clásicas del soneto en un caso como éste supone en la práctica (aunque sería teóricamente posible, una traducción equivalente pero desviada de la pintura y la sonoridad del original), hacer otro soneto o a lo sumo recrear un híbrido que no reflejaría sino de forma amputada o dislocada el querer decir y el modo de expresar del original.

La versión que propongo no deja de ser una traducción artística en verso cuya visión constituye casi una transparencia del original (4). Leída la versión comprobamos que a veces un término, un hemistiquio, un verso y hasta la combinación de una estrofa podían ser cambiados sin que el resultado desmereciese en una labor de aproximación que siempre se puede perfeccionar.

Notas

1. Las primeras 36 versiones las publicó el autor en la revista *Cultura Nacional de Panamá*, en 1933. Alentado por el apoyo que recibió siguió traduciendo, primero hasta la mitad y luego, con gran esfuerzo el resto, es decir, otros tantos. La versión acabada de *Los Trofeos* se publicó en Bogotá, Los clásicos de Colombia. Editor Juan Lozano y Lozano, 1934.
2. Véase su conocida obra *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1982.

3. *Soir de bataille*

Le choc avait été très rude. Les tribuns
Et les centurions, ralliant les cohortes,
Humaient encor, dans l'air où vibraient leurs voix fortes,
La chaleur du carnage et ses âcres parfums.

D'un oeil morne, comptant leurs compagnons défunts,
Les soldats regardaient, comme des feuilles mortes,
Tourbillonner au loin les archers de Phraortes;
Et la sueur coulait de leurs visages bruns.

C'est alors qu'apparut, tout hérissé de flèches,
Rouge du flux vermeil de ses blessures fraîches
Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant,

Au fracas des buccins qui sonnaient leur fanfare,
Superbe, maîtrisant son cheval qui s'effare,
Sur le ciel enflammé, l'Imperator sanglant!

Les Trophées. Ed. A. Lemerre

Tarde de batalla

El choque fue sangriento bajo la luz del día.
Tribunos, centuriones, al frente los primeros,
juntaron las cohortes de indómitos guerreros,
y acre olor de matanza del campo ya subía.

Contando los cadáveres con mirada sombría,
veían los soldados en el empuje fieros,
girando en torbellino, cual hojas los arqueros,
y el sudor por los rostros morenos les corría.

Entonces surgió, todo de flechas erizado,
con flujo de las venas que sus heridas marca,
bajo flotante púrpura y acero laminado,

al són de los clarines que atruenan la comarca,
soberbio, en su nervioso corcel que el cuello enarca
y sobre el cielo en llamas, el Héroe ensangrentado.

Los Trofeos. Op. cit. p. 78

4. *Tarde de batalla*

El choque había sido enorme. Los tribunos
y los centuriones, juntando las cohortes
en el aire aspiraban do vibraban sus voces
el calor de matanza y sus acres efluvios.

Triste el gesto, contando compañeros difuntos
los soldados veían, cual hojas en desorden,

girar en lontananza arqueros de Fraortes
y el sudor les brotaba de sus rostros oscuros.

¡Entonces apareció, todo erizado de flechas,
rojo en bermejo flujo de sus heridas frescas,
bajo púrpura flotante y bronce resplandeciendo
al fragor de bocinas que marcan la charanga,
soberbio, dominando el caballo que se espanta,
sobre el cielo inflamado el Imperator sangriento!

Condicionamientos culturales en la traducción literaria: El *Shakespeare* de A. W. Schlegel Vs. F. Gundolf (1)

*Dagmar Scheu Lottgen
Pilar Aguado Gimenez
Univ. de Murcia*

Toda producción intelectual o artística está ligada a los condicionamientos culturales de su época. La traducción literaria no es excepción: como actividad productora de textos, se ve afectada por los factores culturales, la visión del mundo de una determinada sociedad, los modelos textuales ofrecidos por esa sociedad, la orientación hacia textos ya aceptados y el discurso que comparten el escritor y el lector. Theo D'Haen presenta varios casos en que los condicionamientos culturales explican traducciones dispares de una misma obra clásica, como el *Julio César* de Shakespeare, realizadas en diversos países y épocas (2). Dichos casos parecen confirmar la idea de que la escritura o la traducción no son completas sin el concurso del lector y la sanción de la sociedad para los que se escribe o traduce. Ahora bien, la traducción de textos clásicos, al realizarse desde supuestos culturales que no suelen coincidir con los de la época del autor, corre el riesgo de desvirtuar el original si no respeta la lectura que éste exige. Como observa lúcidamente David Lodge "writing requires reading for its completion, but it also teaches the kind of reading it requires" (3).

Un notorio intento por respetar la lectura que impone el original sin sustraerse a los factores culturales de su tiempo lo constituyen las traducciones de Shakespeare realizadas por August Wilhelm Schlegel (1767-1845), consideradas canónicas en los países de habla alemana. Pero desde Schlegel ha habido otros traductores de Shakespeare.

Entre ellos destaca Friedrich Gundolf, que, con el fin de adaptar las traducciones de Schlegel a unas exigencias estéticas e ideológicas de su generación, emprendió la revisión de un buen número de ellas (4). Consciente de la calidad literaria de los textos de A. W. Schlegel, F. Gundolf mantiene la mayor parte de su traducción en cada obra revisada, aunque intenta implantarles el *espíritu realista* de principios de siglo. De hecho, debemos apuntar que aparte del condicionamiento cultural, determinados textos literarios alcanzaron unos valores estéticos y lingüísticos cuya validez se mantiene a través de las épocas y de los movimientos culturales. Obras como *El Quijote*, *Fausto* o *Hamlet* aun creadas en una época y cultura determinadas conservan unos valores lingüísticos y estéticos universales e intemporales. En el caso concreto de las obras teatrales de Shakespeare la labor del traductor consistiría por lo tanto en transmitir estos valores a sus lectores contemporáneos.

Así, el inglés de Shakespeare de principios del s.XVII tendría una equivalencia interlingüística con el alemán de la misma época, distinta a la que pudiera encontrar A. W. Schlegel en el siglo pasado o F. Gundolf a principios de nuestro siglo.

Por tanto, nuestro objetivo reside en estudiar las diferencias surgidas por el trasfondo cultural en el proceso y en los resultados basados en las distintas equivalencias interlingüísticas pretendidas por los dos traductores. Como ilustración ejemplar tanto del esfuerzo por una traducción equivalente como de la imprescindible unión de teoría y práctica y de la tendencia opuesta analizamos la influencia cultural en la traducción de *Noche de Reyes* de W. Shakespeare por A. W. Schlegel y F. Gundolf.

La época en la que A. W. Schlegel realiza sus traducciones, entre las que se encuentran dieciséis obras de W. Shakespeare, se ve profundamente marcada por las innovaciones humanísticas de Goethe (5), que sugiere el concepto nuevo de la originalidad en la traducción, un proceso de traducción creativo que se apoya en una visión de estructuras profundas universales. Asimismo el espíritu romántico alemán configura el marco cultural en el que se sustenta el trabajo filológico de A. W. Schlegel. Las ideas, las teorías y los principios del romanticismo alemán que se conocieron en el extranjero se deben especialmente a la actividad observadora, traductora y coleccionista de A. W. Schlegel. Todo lo que Schlegel extrajo de teorías de arte contemporáneas lo individualizó y aplicó con una claridad que a menudo aumentaba el valor de los principios teóricos. Tanto la

influencia de Herder, Humboldt y Kant son innegables, pero nunca incurrió en plagio sino siempre en una aplicación creativa y original.

De acuerdo con las tendencias románticas A. W. Schlegel considera la filología como la expresión del espíritu artístico y poético en el que cada componente verbal se encadena en una entidad ética-estética. Por lo tanto en el proceso de traducción Schlegel también se propone captar las bellezas *espirituales* y semánticas. Su imagen de Shakespeare, coincidiendo con la idealización romántica del escritor inglés, le convierte en la figura central del concepto *romántico* y por lo tanto, entonces, *moderno*.

El trasfondo cultural de F. Gundolf, su forma de vivir y sentir la literatura se vieron muy condicionados por el simbolismo del s.XX, cuyos representantes alemanes fueron Hofmannsthal, Rilke y sobre todo, Stefan George. Este autor proclama el rechazo al naturalismo y el deseo de devolverle al arte su belleza y su dignidad. Con George el significado de la forma adquirió otra vez importancia y enfatiza nuevos dominios de la expresión lingüística. Sus concepciones fueron las que más influyeron en Gundolf, conformando así el contexto cultural subyacente a la obra del traductor. En su valoración de la traducción de A. W. Schlegel, Gundolf aprecia su diferenciación de la obra de Shakespeare como un producto consciente, elaborado e intelectual, no ya como mera creación intuitiva, como sostenían los poetas del *Sturm und Drang*. Formula su crítica a la traducción de A. W. Schlegel de la siguiente forma:

Und da liegts: der Wille zur Wirklichkeit, Shakespeares tiefster Instinkt, war keineswegs stark im Zeitalter der Humanität (6).

Habiendo establecido la diferencia del marco cultural entre los dos traductores, ante todo se puede decir que el filólogo del s.XVIII/XIX adapta el proceso de traducción con fidelidad hacia sus propios principios teóricos, mientras que la versión de nuestro siglo es una síntesis artificial entre el estilo romántico y sus correcciones nacidas de un concepto estético moderno. Estos principios se pueden resumir ante todo en el esfuerzo de unir su exigencia de la fidelidad –tanto hacia la forma externa como a la interna– a la exigencia de la belleza poética.

Así, una de las diferencias más significativas, que además repercute intensamente en todo el proceso y por consiguiente en el producto de la traducción, es que A. W. Schlegel se guía en todo momento por su

propia doctrina teórica. El desarrolla, deduce e ilustra la teoría con y desde la práctica. Aunque F. Gundolf nunca publicara un escrito teórico sobre sus ideas del proceso de traducción, éstas se pueden deducir de su libro *Shakespeare und der Deutsche Geist* y de su filosofía filológica inspirada en su maestro Stefan George. El hecho de que su versión se base y acepte la traducción *romántica* de A. W. Schlegel, a la que únicamente impone revisiones de tipo filológico y estilístico, pone en duda el posible mérito innovador que se le pudiera atribuir a su versión.

La plenitud y riqueza de la obra de Shakespeare permiten a F. Gundolf emprender la revisión de las traducciones de Schlegel con la finalidad de añadir el *ansia de realidad* que él definió como característico de nuestro siglo.

Seine Wirklichkeit für unser Lebensgefühl zu erobern
und zu gestalten ist eine der Aufgaben des neuen
deutschen Geistes (7).

Estas consideraciones de su libro y la influencia de Stefan George que impregna sus poesías y revelan el culto a la fortuna, a la belleza y a la palabra, constituyen el punto de partida teórico de la revisión de F. Gundolf.

Aparte de la coexistencia de teoría y práctica, Schlegel destaca como primer principio el de la fidelidad formal. Esta condición de la fidelidad, que se divide en la fidelidad hacia la forma externa e interna, es según Schlegel el punto de partida imprescindible para lograr una traducción *poética*. Schlegel define la traducción fiel como aquella que logre "daß dieselben oder ähnliche Eindrücke (wie sie der Übersetzer vom Original empfängt) hervorgebracht werden" (8). En este sentido, Schlegel anticipa el principio de *equivalencia*, objetivo fundamental perseguido por los traductores de hoy en día.

Aunque Gundolf coincide aparentemente en la importancia de la fidelidad formal, siguiendo la doctrina de su maestro que asigna el valor de la poesía exclusivamente a la forma, vuelve a diferir de Schlegel, al supeditar el contenido a la forma. Este paso tajante no lo da el filólogo del s.XIX; él proclama la unidad de forma y contenido e incluso –como se verá en la práctica– hace concesiones en ciertos detalles formales con el fin de transmitir el ambiente, el contenido y el estilo del original. Gundolf, como se puede apreciar en todos los pasajes cambiados, no admite en ningún caso la prevalencia del contenido o estilo, sino que aferra su traducción a la fiel transmisión

de palabra por palabra. Esta severa reproducción de vocabulario, estructura y número de versos característica en Gundolf perjudica a menudo la transmisión de estilos y ambientes al alemán. Schlegel no cae en el error de anteponer la fidelidad de una parte al todo. Su meta, aparte de la fidelidad formal, incluye el intento de incorporar y captar la belleza estilística. Así, ligando íntimamente la exigencia de la fidelidad a la de la belleza,

einen Theil der unzähligen, unbeschreiblichen
Schönheiten, die nicht im Buchstaben liegen, die
wie ein geistiger Hauch über ihm schweben, zu
erhaschen (9),

condena la fidelidad esclavizada que a menudo se convierte en infidelidad. Este pensamiento teórico se refleja en su traducción, ante todo en los versos de ambiente cortesano o en los momentos de mayor tensión y matices emocionales.

Uno de los pasajes más bellos de *Twelfth Night* es la descripción que Viola da del dolor amoroso sufrido por su supuesta hermana:

A blank, my lord. She never told her love,
But I et concealment like a worm i'th'bud
Feed on her damask cheek. She pinched in thought,
And with a green and yellow melancholy
She sat like Patience on a monument,
Smiling at grief.
(II.iv, 106-111) (10)

Schlegel traduce:

Ein leeres Blatt,
Mein Fürst. Sie sagte ihre Liebe nie
Und ließ Verheimlichung, wie in der Knospe
Den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen.
Sich härmend und in bleicher, welker Schwermut
Saß sie wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Grame lächelnd.
(II.iv, 119-125) (11)

Gundolf mantiene la forma externa:

Ein leeres Blatt, Herr. Sie verschwieg ihr Lieben
Und liess Geheimnis, wie der Wurm die Knospe,

Die Rosenwange nagen, härmte sich
Im Sinnen, und mit bleichem gelben Gram
Sass sie wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Kummer lächelnd.
(II.iv, 106-111) (12)

En el segundo pasaje se ve con mayor claridad cómo este traductor se esfuerza por una traducción en la que sustituye palabra inglesa por palabra alemana. Conserva incluso la sintaxis en la mayor medida posible y no se desvía de la equivalencia formal en ningún detalle. El lema que rige tanto las creaciones poéticas personales de Gundolf "nicht der Sinn entscheidet Wert der Dichtung, sondern die Form", también domina su forma de traducir. El culto a la palabra que Stefan George y sus seguidores y *apóstoles* –como ellos se denominaban– celebran, atribuyendo a la palabra un poder místico, mítico-mágico, influye y marca la traducción palabra por palabra que Gundolf elige aquí. Debido a este poder intrínseco de la palabra, Gundolf nunca admite suprimir ninguna en favor del sentido general. Por ello, en los versos y pasajes donde Schlegel, que por su parte tiene el principio de la unidad forma-contenido, da una versión formal más flexible con el fin de mantener no sólo el contenido semántico, sino intentando transmitir en la lengua alemana la belleza del lenguaje y la elegancia de estilo, las traducciones de Gundolf suenan más torpes para el lector alemán, porque él cree que suprimiendo alguna palabra del original podría romper una significación mágica inmanente que él no cree poder omitir. Schlegel, en cambio, aun sacrificando un tanto una equivalencia absoluta a nivel sintáctico, a nivel estructural e incluso a nivel semántico de la palabra concreta, logra transmitir el estilo y por supuesto también el contenido esencial dentro de las imágenes poéticas.

Schlegel por ejemplo omite la traducción de *pinched in thought*, aunque *sich härmten* como verbo ya implica en alemán que se preocupa, que sufre con ciertos pensamientos. El término *Verheimlichung* destaca el significado esencial de que ella callaba su amor, que lo escondía y disimulaba; *Geheimnis*, en cambio, es un término más trivial y no contiene una relación semántica directa con el tema. Al igual que los términos *welker Schwermut* y *Grame* continúan con la metáfora de que ella es una rosa que se va marchitando en melancolía y dolor, la palabra *Kummer*, elegida por Gundolf, implica un sentimiento de pena y preocupación menos profundo. Para explicar mejor

el matiz, alguien puede sentir *Kummer* por tener un dolor de muelas, pero nunca por ello sentirá *Schwermut*.

Así, transmitiendo las imágenes de la tristeza profunda que ataca a una muchacha bella como una flor, Schlegel consigue reproducir estéticamente este pasaje al alemán.

En sus conferencias y escritos Schlegel menciona explícitamente la admisión de ciertos cambios. En ellos incluye también la eliminación de aspectos inmorales que pudieran escandalizar a la burguesía del s.XIX. Hoy día, la teoría de la traducción condena severamente semejante manipulación del original. Así, Santoyo, ataca a los traductores que por motivos religiosos, morales u otros añadan o eliminen partes del original (13), aunque se ha de tener en cuenta que esas omisiones se deban al condicionamiento cultural del traductor.

F. Gundolf tampoco concede esta libertad al traductor, considerando la palabra como símbolo mágico-místico y portadora de la fuerza espiritual renacentista no omite en su versión ningún detalle. Sin embargo, su concepción también está teñida por la estética cultural de su momento.

Aunque, como se puede apreciar en el resultado de los versos traducidos literalmente con ello F. Gundolf se opone a otro de los ideales proclamados por Schlegel: el ideal de la agilidad.

Precisamente la constante manifestación de su adhesión literal al original muestra unas construcciones complicadas, ajenas a la sintaxis alemana. La densidad del lenguaje shakesperiano, la acumulación ingeniosa de imágenes en pocos versos dificulta la traducción al alemán. Manteniendo la estructura densa del inglés Gundolf a menudo entorpece la sintaxis alemana y con ello afea el estilo y la naturalidad leve y elegante de la expresividad.

También en los siguientes versos prefiere Gundolf copiar el orden de palabras del inglés, mientras que Schlegel opta por un cambio del orden más frecuente en la lengua alemana.

for I was bred and born
Not three hours' travel from this place.
(I.ii, 22-23)

La traducción de Schlegel reza:

Drei Stunden ist es kaum von diesem Ort,
Wo ich geboren und erzogen bin.
(I.ii, 26-27)

invierte el orden, antepone la indicación de distancia dejando los verbos al final de la cláusula. Gundolf sigue el original:

geboren und erzogen
Bin ich nicht ganz drei Stunden hier vom Ort.
(I.ii, 22-23)

Esta es una opción que ciertamente hace dudar al lector alemán de la significación que tienen esas tres horas, ya que Gundolf suprime el verbo que debería indicar la relación de las tres horas y el lugar. Shakespeare indica que son tres horas de viaje y Schlegel lo reduce al verbo *ist*, que más correctamente debería estar en plural, hecho que quizá le hiciera buscar a Gundolf otra posibilidad más cercana al original. Pero al suprimir la traducción de *travel* el contenido semántico resulta confuso.

También en la traducción del verso, el capitán dice:

A noble duke in nature as in name.
(I.ii, 25)

Schlegel traduce:

Ein edler Herzog von Gemüt und Namen.
(I.ii, 30)

Gundolf conserva el término *nature*:

Ein Herzog edel von Natur und Name.
(I.ii, 25)

y cambia el adjetivo *edel* de lugar, por lo que éste cualifica la naturaleza del duque, no a este mismo como en el original o en Schlegel.

La semejanza léxica en el verso de Gundolf causa extrañeza en el lector alemán. Aunque se pueda utilizar el sustantivo *Natur* en alemán para referirse a la personalidad de alguien, el término *Gemüt* propuesto por Schlegel resulta estilísticamente más adecuado. *Gemüt* enfatiza la nobleza del duque, mientras que *Natur* pertenece a un estilo coloquial poco apropiado para referirse a un miembro de la aristocracia y los ideales estéticos del romanticismo.

En cambio, A. W. Schlegel, consecuente con su línea teórica, había defendido la fluidez de la expresión y la belleza de lo poético frente a una fidelidad minuciosa y esclava. El opta por *alemanizar* a Shakespeare y analiza y busca en la lengua alemana expresiones y

estructuras que se asemejen a la elegancia y agilidad del original. Por lo tanto Schlegel se esfuerza por lograr una equivalencia dinámica –término utilizado por E. Nida (14)– aunque tenga que aligerar la densidad de imágenes pero cuyo contenido y estilo equivalen al de los versos originales.

En los siguientes versos se le escapa a Viola una exclamación llena de esperanza: "Till I had made mine own occasion mellow" (I.ii, 44). Schlegel elige un giro muy bello del alemán para expresar esta intención: "bis ich die Gelegenheit selbst hätte reifen lassen" (I.ii, 48-49), una traducción que evidentemente surge de la equivalencia funcional, donde Schlegel usa un giro literario del alemán, cuando Gundolf ofrece una opción realmente extraña a la lengua alemana: "Eh ich mir selbst die Stunde mürb gemacht" (I.ii, 44), traduciendo literalmente *mellow* por *mürb*, con lo que presenta una construcción que en contenido directo o como giro idiomático resulta profundamente extraña, incluso ininteligible.

En el teatro todo reside en el momento artístico. La representación es un conjunto de imágenes e impresiones efímeras ofrecido al público. El traductor debe reproducir la eficacia dramática en el tiempo, la sonoridad, la ligereza en el lenguaje y sobre todo la comprensión rápida que depende de los efectos *impresionistas* del teatro.

Por ello Schlegel rechaza la mera copia literal del original; él intenta combinar el trabajo objetivo –la equivalencia con el original, la traducción ajustada– con la creación, el diseño subjetivo: la transformación y *alemanización*.

Siguiendo este principio la traducción se convierte para Schlegel en un arte objetivo –poético, es decir, que cumple con la ley de la fidelidad formal pero también incluye la creatividad artística. La realización de lo poético es la condición principal de convertir el trabajo del traductor en una forma de arte. El principio de la fidelidad formal se deduce de concebir tanto la forma como la esencia del original como una unidad compleja. Así, las partes componen un todo artístico y la entidad de la obra es el conjunto de sus partes. Partiendo de este concepto Schlegel cuida en el proceso de traducción la reproducción de las partes teniendo en cuenta su función dentro del conjunto de la obra teatral.

La revisión de F. Gundolf descuida precisamente este aspecto fundamental. En primer lugar refleja el rechazo de recurrir a la sensibilidad artística, a la creatividad del traductor para lograr las impresiones y

efectos dramáticos creados por el estilo que a su vez determina el ambiente, los caracteres y el contenido semántico.

Como hemos podido apreciar en las variaciones de la revisión, en los versos que por su complejo contenido emocional (y lingüístico) presentan las mayores dificultades para el traductor, Gundolf opta por la adhesión literal y formal al original. No recurre a la posibilidad de alargar las estrofas en uno o dos versos con el fin de conseguir una equivalencia estilística de la lengua alemana a la naturalidad del inglés como hace Schlegel. Aun el factor del tiempo –tan importante a la hora de la puesta en escena– no se ve afectado por esta extensión de versos debido a la mayor fluidez que facilita la expresión para el actor y la comprensión para el público.

Por lo tanto la literalidad de los pasajes cambiados por Gundolf aun manteniendo exactamente la estructura formal del original obstaculiza los efectos dramáticos, disminuyendo la rápida secuencia de impresiones en escena. Además, al aceptar la traducción de Schlegel en su mayor parte, añadiendo las revisiones que por una parte se deben a la interpretación subjetiva del escritor renacentista y por otra se rigen por el concepto de Stefan George que sobrevalora la forma frente al contenido, Gundolf evidentemente descuida la función de las partes en el conjunto. La unidad de toda obra literaria como entidad artística es una meta principal en el movimiento del *Sturm und Drang* en el que los poetas persiguen precisamente la unificación de lo estilístico con lo estético y ético. Este objetivo de síntesis se opone a la tendencia analítica de principios de nuestro siglo y en particular del simbolismo en el que se destaca un elemento como portador del todo.

En otros ejemplos –Antonio defiende a Viola, la salva del duelo confundiénola con su amigo Sebastian y después sufre por su negación de conocerle– se dan otros cambios de estilo que afectan el ambiente y la situación dramática; así cuando Antonio llega y sale en defensa de Viola:

Put up your sword! If this young gentleman
Have done offence, I take the fault on me;
If you offend him, I for him defy you.
(III.iv, 264-266)

Sir Toby: You, sir? Why, what are you?
Ant.: One, sir, that for his love dares yet do more
Than you have heard him brag to you he will.

La defensa incondicional, su lealtad nacida del amor que profesa a su amigo reside en un lenguaje emotivo y sincero.

La traducción de Schlegel contiene toda la vehemencia y pasión revestidas de un estilo cuidadoso, culto que indica la pureza y el alto valor moral de los sentimientos expresados:

Ant.: Den Degen weg! -Wenn dieser junge Mann
Zu nah Euch tat, so nehm ich es auf mich;
Tut Ihr zu nah ihm, fordr'ich Euch statt seiner.
Sir Toby: Ihr, Herr? Wer seid Ihr denn?

Ant.: Ein Mann, der mehr für seine Freunde wagt,
Als ihr ihn gegen Euch habt prahlen hören.
(III.iv, 345-350)

Mediante su estilo culto caracteriza Schlegel a Antonio como *gentleman* y añadiendo la aclaración *seine Freunde* Schlegel capta los sentimientos de amistad que motivan el ímpetu de Antonio. Schlegel es consciente de que la unidad forma y contenido se muestra en gran parte a través de los personajes, la construcción de acción y ambiente y la interdependencia entre estos tres factores. Por ello cuida en su traducción el lenguaje que Shakespeare asigna según el carácter y el estado de ánimo a cada pasaje.

Shakespeare refleja sus conocimientos como actor en la fuerza de su caracterización. No sólo dibuja claramente los rasgos e insiste en la coherencia de acciones y sentimientos de los caracteres mediante el lenguaje, sino que incluye los motivos psicológicos que les induce a ciertos comportamientos. Schlegel, como filólogo y literato, aprecia esta riqueza de cualidades y motivos psicológicos; su acertada y poética traducción resulta de su esfuerzo de investigar la obra original como entidad artística, creación absoluta y no como un mosaico de bellas palabras.

La traducción de Gundolf persigue de nuevo la fidelidad literal. Su mayor defecto reside en que en todos estos ejemplos sobrevalora la transmisión fiel y directa de las palabras inglesas formalmente equivalentes a palabras alemanas en vez de intentar transmitir la variedad lingüística, la caracterización artística en una funcional y poéticamente equivalente riqueza de imágenes y de estilo en la lengua alemana:

Ant.: Den Degen weg! Wenn dieser junge Mann
Euch Unrecht tat, so nehm ich es auf mich.
Tut ihr ihm Unrecht, fordr ich euch statt seiner

Tob.: Ihr, Herr, Wer seid ihr denn?
Ant.: Ein Mann, der mehr um seinetwillen wagt
Als ihr ihn gegen euch habt prahlen hören.
(III.iv, 264-269)

La traducción, desde el punto de vista de una transmisión de un contenido objetivo, es correcta, pero *seinetwillen* aun refiriéndose a Viola no logra transmitir la importancia de la amistad en estos versos. Realmente este incidente en la obra, además de solucionar el peligro de duelo y con ello el inmanente descubrimiento de la verdadera identidad sexual de Viola, sirve para señalar la fuerza del amor, enfatiza y enriquece la variedad de este sentimiento que fluye como impulso dominante a través de toda la obra.

Fundamentalmente esto se debe a un error de conceptos, es decir, F. Gundolf carece de unos principios teóricos que guíen y sean un soporte válido y unitario para todo el proceso de traducción. Él parte de unas ideas estéticas inherentes a su momento cultural que intenta introducir mediante una severa equivalencia formal, pero su revisión demuestra una falta de interpretación coherente del conjunto de las obras de teatro. Su propósito de adaptar las traducciones de A. W. Schlegel –aun reconociendo su calidad lingüística– a otro contexto cultural tiene su justificación teórica en querer dirigirse al lector del principio del s.XX, pero fracasa al distorsionar con ello los valores lingüísticos universales con los que la obra original y la traducción del s. XVIII fueron concebidas. Así, A. W. Schlegel ofrece una traducción compleja, una unidad *orgánica* coherente con los ideales románticos en alemán de la entidad artística en inglés. En cambio F. Gundolf interpreta partes del original y añade esta distinta interpretación como variaciones en partes de una traducción, descuidando la unidad en cada una de ellas. Con ello distorsiona la eficacia dramática del original que A.W. Schlegel consiguió aportar a la cultura alemana.

Aceptando que la riqueza lingüística, estilística, temática y dramática de las obras de Shakespeare ofrecen la posibilidad de nuevas traducciones cada treinta años –como sugiere el mismo Gundolf y otros–, éstas al menos deben presentar la coherencia de teoría y práctica en el proceso de traducción, la unidad de todas las partes en un conjunto que transmita la teatralidad, la variedad estilística y temática del original como A. W. Schlegel ya consiguió en sus traducciones. Además, se ha de señalar la decisiva influencia del marco cultural

sobre el proceso de traducción. Sin embargo, queremos reiterar que la influencia cultural en la traducción debe respetar la universalidad lingüística y estética. Muchos de los matices que aparecen en las traducciones se deben al entorno cultural en el que son elaboradas. Aparte de los logros de A. W. Schlegel como filólogo y traductor, su contexto cultural propicia una transmisión de la universalidad de las obras de Shakespeare al alemán ofreciendo una mayor equivalencia que las traducciones dictadas por el sentido realista y analítico de nuestro siglo del círculo cultural al que perteneció F. Gundolf.

Notas

1. Deseamos dar las gracias al profesor Dr. D. Angel-Luis Pujante por su ayuda en la elaboración de este artículo.
2. T. D'Haen (1986), "On the Processing of Texts or What Is Literature?", en *Linguistics and the Study of Literature*. Amsterdam.
En relación con las traducciones de la obra *Julius Caesar* de W. Shakespeare, el autor matiza: "The very fact that the (literary) text needs to be recast in order to be acceptable to sometimes different constraints, tends to show the operation of these constraints in something close to their purest form" (p. 227).
3. D. Lodge (1977), *The Modes of Modern Writing*. London.
4. De hecho se han realizado numerosas traducciones desde Schlegel. En concreto encontramos a mediados de este siglo las traducciones de H. Rothe que vivieron un auge efímero en las representaciones teatrales, pero que –según los "Bühnenberichte" de Karl Brinkmann– volvieron a declinar en favor de las representaciones realizadas sobre los textos de A. W. Schlegel.
5. S. Basnett-McGuire (1980), *Translation Studies*. London, p. 62.
6. Y ahí esta: la voluntad de realidad, el instinto más profundo en Shakespeare, no tuvo fuerza en la época de las humanidades.
7. F. Gundolf (1927), *Shakespeare und der deutsche Geist*. Berlin, p. 310.
"Una de las tareas del nuevo espíritu alemán consiste en conquistar y modelar su realidad para nuestro sentido de la vida".
8. P. Gebhardt (1970), *A.W. Schlegels Shakespeare Übersetzungen*. Göttingen, p. 97.
9. *Ibíd.*, p. 90.
"...de captar una parte de las bellezas innumerables indescriptibles que no se encuentran en la letra sino flotando sobre ella como un suspiro espiritual".

10. Todas las citas de W. Shakespeare proceden de: W. Shakespeare (1985), *Twelfth Night*. Cambridge.
11. Todas las citas de la traducción de A. W. Schlegel proceden de: A. W. Schlegel (1985), *Was Ihr Wollt*. Stuttgart.
12. Todas las citas de la traducción de F. Gundolf proceden de: F. Gundolf (1913), *Was Ihr Wollt*. Berlin.
13. J. C. Santoyo (1985), *El delito de traducir*. León.
14. E. A. Nida (1964), *Towards a Science of Translation*. Leiden.

La jerga marginal de *Oliver Twist* en las traducciones al español

Adolfo Luis Soto Vázquez
Univ. de La Coruña

El mundo de la pobreza y de la marginación ha estado siempre presente de uno u otro modo, y en proporción variable en la literatura inglesa; sin embargo, este problema adquiere los tintes más fuertes a lo largo del siglo XIX. Esta literatura de carácter marcadamente documental, sobre todo, en lo que se refiere a la expresión del submundo de la marginación generada por la decadencia de los viejos centros urbanos, como consecuencia del desplazamiento de la actividad industrial al norte de Inglaterra, alcanza su punto álgido en la segunda mitad de la década de los treinta y se manifiesta en las *Newgate Novels*.

El surgimiento de este subgénero, como ocurre en cualquier innovación literaria, implica la incorporación de nuevas técnicas y de nuevos lenguajes y registros que la crítica ha de explorar y valorar en su justa medida. Concretamente, la nueva perspectiva que se proyecta sobre este nuevo tipo de novela y el entramado argumental de la misma exigen la incorporación de niveles bajos de lengua y dialectos sociales como las jergas de la marginación -el *cant*, por ejemplo- sin los que sería imposible alcanzar las cotas de realismo que Dickens se propone y logra. Por esta razón, *Oliver Twist* (1837-8) "was often seen in the later *realistic* period as the father of the slum novel" (1).

Al lado de estos valores estilísticos que enriquecen a *Oliver Twist*, Kathleen Tillotson apunta que también se alzan razones sociolingüísticas muy importantes y que consisten en introducir el *cant* en el ámbito de un público muy numeroso:

For in making literary use of such language, Dickens was an innovator only in introducing it into a story of contemporary life in a magazine intended for general family reading (2).

En este sentido resultará muy útil recordar que el *cant* ya tenía una cierta presencia literaria cuando Dickens escribe *Oliver Twist*. En efecto, *Don Juan* de Byron, *Life in London* de Pierce Egan, y *The Heart of Midlothian* de Walter Scott, contienen ejemplos abundantes de *cant* o *flash language* para un público más restringido. Igualmente, por razones de metodología y rigor científico parece oportuno recordar algunas definiciones solventes que delimiten el ámbito del término *cant* que va a orientar este estudio. Así, el *Oxford English Dictionary* registra la siguiente acepción: "The secret language or jargon used by gipsies, thieves, professional beggars" (3). Esta acepción es básicamente la misma que recoge el crítico G.L. Brook: "...the language of the underworld, technically but ambiguously known as *cant*, which had its origin in a desire for secrecy" (4).

Charles Dickens al recrear esos retazos de vida que vertebran *Oliver Twist* no necesitó la fuente del diccionario para integrar el uso de este sublenguaje, pues, como se sabe, su conocimiento directo del submundo de la miseria y su experiencia periodística le facilitarían el acceso a esta *lengua secreta*.

En esta novela, entre los componentes de la banda de ladrones que utilizan el *cant*, destaca Jack Dawkins, conocido por sus amigos como *The Artful Dodger*. La función del idiolecto y dialecto de este personaje del submundo es vital en la estructura argumental, especialmente en la actitud del autor contra el orden social establecido y la clase dominante que habla inglés estándar. Robert Golding, en un estudio monográfico sobre los idiolectos de Charles Dickens, señala que éstos constituyen su mayor triunfo literario y resalta que el idiolecto de Jack Dawkins está por encima de los lenguajes individuales de los restantes personajes de *Oliver Twist*.

We are left with the full wonder that is the Dodger's idiolect, one which, with the patterned variety, aggressive eccentricity and savegely impudent irony of this rhetorical and rhythmic qualities, lifts him head and shoulders above even such skilfully portrayed fellow characters as Fagin and Sikes. In the novel as a whole, only the speech idiom of

Bumble can even begin to approach that of the Artful Dodger (5).

Dada la relevancia de *The Artful Dodger* en el entramado total de la obra y el uso frecuente que hace del *cant* se podrá comprender, con facilidad, la importancia de analizar algunos de sus diálogos más significativos. Desde el tratamiento traductológico, objeto de este estudio, resulta esclarecedora la opinión de Kathleen Tillotson sobre el empleo de esta jerga que responde a unas funciones muy concretas:

The use of thieves' cant is Dickens's chief method of giving realism to the speech of the low characters; it helps to mask his somewhat implausible avoidance of blasphemies and obscenities (6).

Este estudio se focalizará en dos textos representativos del capítulo VIII que está considerado por los críticos como el principal núcleo de tensión en *Oliver Twist*.

El texto siguiente es un fragmento del diálogo inicial entre *The Artful Dodger* y *Oliver Twist*.

'Walking for siving days!' said the young gentleman.
'Oh, I see. Beak's order, eh? But,' he added, noticing Oliver's look of surprise, 'I suppose you don't know what a beak is, my flash com-pan-i-on.'
Oliver mildly replied, that he had always heard a bird's mouth described by the term in question.
'My eyes, how green!' exclaimed the young gentleman.
'Why, a beak's a madgst'rate; and when you walk by a beak's order, it's not straight forerd, but always a-going up, and nivir a-coming down agin (pp. 47-48).

En este diálogo que refleja dos mundos diferentes se observan algunos de los rasgos claros e inequívocos del subestándar: la variación cualitativa /e/ > /i/, /e/ > /i/, ("sivin"), ("nivir"); la forma verbal arcaica de participio de presente precedido por el prefijo a- ("a-going"), ("a-coming") y la presencia del léxico *cant*: "beak", "flash", "green".

En las versiones íntegras seleccionadas y, a la vez, representativas en la *solución* a los escollos traductológicos se proponen soluciones muy diferentes:

Mariano Tirado y Rojas:

–¿Siete días andando? –exclamó el desconocido–. Pero vamos, ya entiendo; ¿viajarás por cuenta del Gobierno? ¿No es eso? ¡Vaya! ¿Por qué te callas? Oliverio entonces dijo a su interlocutor que no sabía lo que era viajar por cuenta del Gobierno.

–Veo que eres un payo –exclamó desdeñosamente el desconocido–. Viajar por cuenta del Gobierno es hacerlo de orden del juez, para dar vueltas a la noria (7).

Gregorio Lafuerza:

–¿Andando siete días? –replicó el caballero desconocido–. Comprendo, compañero, comprendo. Cosas de algún plumífero, ¿verdad? ¡Vaya! –añadió, reparando en la expresión de sorpresa de Oliverio–. ¿Acaso ignoras que es un *plumífero*, mi cándido compañero?

Oliverio contestó con mansedumbre que siempre había oído aplicar a los volátiles el término en cuestión.

–¡Dios mío, qué inocentón! –exclamó el desconocido–. Sepa mi querido compañero que un *plumífero* es un juez, y que cuando viajamos por cosas de un *plumífero*, nuestra obligación es correr siempre sin dejarnos alcanzar por él (8).

Julio Acerete:

–¿Siete días andando? –exclamó el muchacho–. ¡Ah!, ya comprendo. Algún "curioso" que te sigue los pasos, ¿no es así? Pero me parece –añadió al observar la mirada sorprendida de Oliver– no sabes en realidad lo que es un "curioso", ¿me equivoco?

Oliver respondió ingenuamente que siempre había tomado aquella palabra en la común acepción de la persona que se interesa por las cosas ajenas.

–¡Oh, qué cándido! –exclamó el jovenzuelo–. Claro que en parte tienes razón, pero el nombre concreto de "curioso" se da en ciertos ambientes a los jueces... Si viajas por orden de alguno de ellos, no creas que llevas el camino recto que te han indicado sino todo lo contrario (9).

Méndez Herrera:

–¿Siete días andando? –exclamó el muchacho– ¡Ah! ¡Ya veo! Orden del baranda. ¡Eh? Pero –añadió, al observar la mirada de sorpresa de Oliver– me parece que no saben lo que es un *baranda*, chaval.

Oliver respondió mansamente que siempre había oído que *baranda* era algo sobre lo que uno podía asomarse.

–¡Mi madre, qué cándido! –exclamó el jovenzuelo–. Un *baranda* es un juez; y si andas por orden suya, no creas que vas todo seguido, sino subiendo y sin bajar nunca (10).

Como se observa, en las versiones propuestas se eliminan las marcas del lenguaje subestándar y del léxico *cant* presentes en el texto de partida. Los traductores al decantarse por un español estándar en la reproducción de este sublenguaje han borrado ese cuadro naturalista tan crudamente plasmado por Dickens. Resulta obvio que en la traducción del *cant* el léxico no puede ser muy ajeno a la germanía, el lenguaje utilizado por los quinquis, u otro similar, que dé un tono realista parecido al nuevo texto. Sin embargo, en la versión de Tirado y Rojas al traducir *beak* como *Gobierno* no se recoge el significado que se explicita en el texto original. En la versión de Gregorio Lafuerza se traslada el mismo término *beak* por la palabra culta *plumífero* que produce un efecto opuesto al término de la jerga marginal. Julio Acerete vierte este término *beak* y lo hace con esa inseguridad que demuestra el signo diacrítico de las comillas en la

nueva correspondencia *curioso* que él propone. José Méndez Herrera opta por la correspondencia *baranda* y cambia el concepto de Oliver expresado en *bird's mouth* al traducirlo como "algo sobre lo que uno podía asomarse" que, claramente, constituye una transgresión semántica imperdonable. El segundo término propio del submundo de la marginación es *flash* y se elude en las versiones de Tirado y Rojas y de Julio Acerete. Este mismo término se vierte en Gregorio Lafuerza como *cándido*, y José Méndez Herrera opta por la equivalencia *chaval*. Ninguna de estas dos correspondencias propuestas se adecúa al sentido que el *Flash Dictionary* de J. H. Vaux (11) asigna al término inglés. Para el vocablo *green* que corresponde al *slang* común, Gregorio Lafuerza halla la correspondencia *inocentón*; Julio Acerete y José Mendez Herrera se deciden por la equivalencia *cándido*. Estas correspondencias si bien trasladan el sentido del vocablo *green* de acuerdo con el *Oxford English Dictionary* que recoge el significado de *simple or gullible* (12) y coinciden asimismo, en sentido amplio, con la acepción *inexperienced* registrada en el *Dictionary of Slang and Unconventional English* (13) pertenecen al español estándar y no comunican la viveza propia del habla de *The Artful Dodger*. Por el contrario, Tirado y Rojas se arriesga por el término *payo* que pertenece a un submundo también marginado socialmente y, aunque no existe una identidad sociolingüística entre ambos grupos, puede producir en el lector unos efectos más o menos convincentes.

El segundo texto seleccionado constituye otra muestra inequívoca de incomunicación entre Artful y Oliver. En efecto, los términos del submundo de la marginación que salpican el discurso de Dodger son una barrera de incompreensión para el inglés estándar de Oliver:

Was you on the mill?'
 'What mill?' inquired Oliver.
 'What mill! -why, *the* mill- the mill as takes up so little room that it'll work inside a Stone Jug; and always goes better when the wind's low with people, than when it's high: acos then they can't get workmen. But come,' said the young gentleman; 'you want grub, and you shall have it. I'm at low-water-mark myself -only one bob and a magpie: but, as far as it goes, I'll fork out and

stump. Up with you on your pins. There! Now them! Morrice!’ (p.48)

En el discurso de Dodger se repiten aquellos rasgos del inglés estándar ya apuntados: la concordancia anómala entre sujeto y verbo: (*was you*); la omisión del sujeto (*and always goes*); la presencia copiosa del léxico *cant*: *mill, Stone Jug, grub, bob, magpie, fork-out, stump, pins, morrice*.

Las soluciones propuestas por los traductores son muy dispares:

Tirado y Rojas:

...para dar vueltas a la noria*.
–¿A qué noria? –preguntó Oliverio.
–¡Vaya, vaya! –dijo el personaje estrambótico–. Veo que tienes que aprender muchas cosas. Pero lo principal ahora es que mates el hambre. Vente conmigo y comerás, aunque mi bolsa no está hoy repleta. ¡Ea! Menea los pinreles, y en marcha! (pág. 57).

(*) Llámase en la jerga de los pilletes dar vueltas a la noria o al molino a la pena corporal de poner en movimiento una rueda con escalones, a que se condena a los rateros y borrachos.

Gregorio Lafuerza:

–¿Has estado alguna vez en *chirona*?
–¡En qué *chirona*? –inquirió Oliverio.
–¡En qué *chirona*! ¡Válgame Dios! En un palacio donde dan de comer gratis, y visten gratis, y dan otras muchas cosas gratis, y, sin embargo, tiene pocos aspirantes a ingresar en él y mucho menos para salir. Pero dejemos estas cosas y vente conmigo. Necesitas comer y comerás. No está mi bolsa tan repleta que amenace romperse, pero mientras hay algo en ella, no faltará qué comer. ¡Ea! ¡Media vuelta sobre tus goznes y andando! (pág. 55).

Julio Acerete:

A propósito, has estado alguna vez en el "molino"?

–¿En qué "molino"?

–¡En qué "molino"!... Pues... en el "molino", en ese que ocupa tan poco sitio y que suele encontrarse instalado en "chirona", el cual anda siempre mejor con el mal viento que con el bueno, porque, de lo contrario, no encontrarían obreros para trabajar en él. Pero, vamos, ven conmigo –añadió el muchacho–, porque lo primero que tú necesitas es un poco de comida. No ando muy bien de fondos, ¿sabes?, pero procuraré sacudirme los bolsillos... ¡Vamos, mueve las canillas y arriba! ¡Hala!, andando! (pág.82).

José Méndez Herrera:

–¿No has estado en el molino?*

–¿En qué molino? –preguntó Oliver.

–¡En qué molino!... Pues... en el *molino*, en ese que ocupa tan poco sitio que funciona en *chirona*, y siempre anda mejor con el mal viento que con bueno, porque si no, no encuentra obreros. Pero ven, –añadió el muchacho–; lo que tú necesitas es manducatoria. Ando mal de fondos (una pluma y una perra), pero me sacudiré y apoquinaré hasta donde llegue. ¡Mueve las canillas, y arriba! ¡Ea! ¡Andando! (pág.920)

(*) Alusión a uno de los castigos de los antiguos corceles.

Los traductores presentan gran variedad de correspondencias, y esta diversidad es una prueba palmaria de la dificultad que entraña la traducción de este fragmento. Así, el término *mill* perteneciente al vocabulario *cant* y que recibe la acepción de "to set (a prisoner) to work on a treadmill" (14) se vierte por *molino* en el texto de Julio Acerete y José Méndez Herrera. Este último traductor incluye una nota a pie de página para indicar que este término se emplea en sentido figurado, y Julio Acerete utiliza esta misma correspondencia mediante

el uso de comillas que reflejan inseguridad o vacilación. En la traducción de Tirado y Rojas *mill* equivale a *noria* y añade una nota a pie de página. Gregorio Lafuerza prefiere la correspondencia *chirona* que, indudablemente, por las connotaciones que suscita nos hace pensar en el mundo criminal. El nombre de *Stone Jug* que equivale a *prison* (DSUE, 834) o también a "Newgate, or any other prison" (DU, 691) se elude en Tirado y Rojas. Gregorio Lafuerza utiliza la correspondencia *palacio* con evidente ironía; Julio Acerete y José Méndez Herrera coinciden en la equivalencia *chirona* que evoca el mundo del crimen. El término *grub* se traduce por *comer* en el nuevo texto de Gregorio Lafuerza. La versión de Tirado y Rojas halla la expresión *matar el hambre*, y Julio Acerete propone la correspondencia *comida*. La equivalencia de *manducatoria* que leemos en el texto de José Méndez Herrera suscita, fácilmente, connotaciones del mundo marginal. Aunque todas las correspondencias propuestas se ajustan al significado denotativo de *grub*: "provision of food. To eat" (DSUE, 358), en una traducción literaria, como se sabe, no sólo debe trasladarse el significado denotativo, sino también el significado connotativo, y en este sentido la correspondencia de José Méndez Herrera parece la más convincente. Las voces *fork out* (DSUE, 297) y *stump* (DSUE, 843) que poseen el significado similar de *to pay up*, se eluden en la versión de Tirado y Rojas. José Méndez Herrera presenta la correspondencia *apoquinaré* que, de algún modo, evoca el mundo marginado. Las versiones restantes se deciden por equivalencias que simplemente trasladan el significado denotativo pero descuidan aquellas connotaciones que, en definitiva, dan el tono y el color específico al discurso de Artful Dodger. El término *pin* también ha generado una amplia gama de correspondencias: Gregorio Lafuerza se decanta por *goznes* que, obviamente, pertenece a un registro distinto del empleado en el texto fuente; Tirado y Rojas ofrece la correspondencia *pinreles*, y las versiones de Julio Acerete y de José Méndez Herrera coinciden en la correspondencia *canillas*. Estas dos últimas correspondencias *pinreles* y *canillas* trasladan el significado denotativo de *pins* como *legs* (DSUE, 632), (DU, 515) y, además, evocan un submundo marginado.

Del análisis y cotejo intertextual realizado en este estudio se desprende que las *soluciones* propuestas producen el desencanto de una labor inmadura. En efecto, en español no sólo no existen varios lenguajes comúnmente identificados con el mundo del hampa y la marginación delictiva, sino que, además, han sido profusamente utili-

zados en la literatura picaresca y costumbrista. Esta jerga o sublenguaje que imprime realismo a *Oliver Twist* es perfectamente traducible tal como lo demuestra la versión de José Méndez Herrera y Julio Acerete al solucionar algunos términos específicos. Las marcas no estándar del habla de *The Artful Dodger*, a pesar de que el español tiene recursos similares, es decir, construcciones anómalas y desviaciones de la norma muy utilizadas por el submundo de la marginación, tampoco han entrado en la lengua terminal.

Los textos seleccionados son indicativos de las deficiencias en las traducciones al español de esta jerga marginal. Los restantes y copiosos pasajes de *Oliver Twist* que están marcados o coloreados por este sublenguaje, y que por razones de espacio no podemos incorporar, reciben un tratamiento similar con resultados igualmente inaceptables.

Notas

1. Peter Keating (1971), *The Working Classes in Victorian Fiction*. London: Routledge and Kegan Paul, p. 180.
2. Charles Dickens (1987), *Oliver Twist*. Kathleen Tillotson ed. Oxford: Oxford University Press, p. 354.
3. *Oxford English Dictionary* (1970), Oxford: Clarendon Press, vol. II, véase *Cant*.
4. G. L. Brook (1970), *The Language of Dickens*. London: André Deutsch, p. 96.
5. Robert Golding (1985), *Idiolects in Dickens*. London: Macmillan, p. 87.
6. Kathleen Tillotson ed., *op. cit.* p. 354.
7. Mariano Tirado y Rojas, trad. (1921) *Oliverio Twist o el hijo de la parroquia*. Madrid: Apostolado de la prensa, p. 58.
8. Gregorio Lafuerza trad. (1962), *Oliverio Twist* (El hijo de la parroquia). México: Cumbre, p. 55.
9. Julio Acerete trad. (1972), *Oliver Twist*. Barcelona: Bruguera, pp. 81-82.
10. José Méndez Herrera trad. (1973), Madrid: Aguilar, p. 920.
11. *Oxford English Dictionary*, vol. IV, véase *Flash*.
12. *Ibidem*, véase *Green*.

13. Eric Partridge (1970), *Dictionary of Slang and Unconventional English*. London: Routledge and Kegan Paul, p. 352. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecerán en el texto entre paréntesis con las iniciales *DSUE*.
14. Eric Partridge (1971), *Dictionary of the Underworld*. London: Routledge and Kegan Paul, p. 439. Cualquier referencia a esta obra aparecerá en el texto entre paréntesis con la iniciales *DU*.

Translation: Constructing Identity out of Alterity

*Paul St-Pierre
Univ. de Montréal (Canada)*

In this article (1) I will discuss the implications of considering translation as a regulated discursive practice whose determinations are historical in nature (2). In the first part I will attempt to show some of the reasons why it is important for us to look at translation, and then –in the second part– I will take examples of remarks by translators published in prefaces to their translations into French which appeared in the first part of the eighteenth century. I would claim, however, that such an approach would also be fruitful if applied to modern translation theory.

The Importance of Translation

I should perhaps begin this first section by saying that there is clearly something paradoxical and even oxymoronic in such a heading. Translation is, after all, normally considered to be a secondary sort of practice, one of the minor "arts", like pottery making or weaving, and as such hardly worthy of attention. John Denham, for example, already expressed such sentiments in the "Preface" to his translation of the Second Book of Virgil's *Aeneid*, published in 1656: "There are so few Translations which deserve praise, that I scarce ever saw any which deserv'd pardon; those who travel in that kinde, being for the most part so unhappy as to rob others, without enriching themselves, pulling down the fame of good Authors, without raising their own." The same John Denham, in 1648, began a poem entitled "To Sir Richard Fanshaw upon his translation of Pastor Fido" with the following lines: "Such is our Pride, our Folly or our Fate, That few but such as cannot write,

Translate." And this is far from an uncommon attitude towards translation, among critics and readers, and even among translators themselves. In prefaces to their work criticisms of previous translations and translators abound as do indications of why the reader should overlook the weaknesses in the translation being presented for approval. But it is precisely because translation is generally considered *unworthy* of attention that attention needs to be paid to translation. And this, for several different but related reasons. Firstly, because there can be a certain unavowed interest, on the part of a dominant discourse, in glossing over power relationships inscribed within the context in which translation takes place and which it reproduces, but which it can also make evident (3). Secondly, because terms such as "normally" and "secondary" -as in "translation is normally considered a secondary sort of practice" -need always to be defined within specific contexts, for it is only then that they are given meaning. If translation is *normally* considered a secondary sort of practice, what are the limits and what is the content of this "normality": what are the origins of this way of considering translation, how has it been maintained, and why? And if translation is a *secondary* sort of practice, what are considered to be the primary practices? Indeed, a history of translation would show that the opposition between primary and secondary practices has not in fact always existed. The devalorization of translation (as mere 'reproduction') at the expense of original writing (considered as 'creation'), for example, has not in fact always been the case; a history of translation would show that translation and writing have often been seen as complementary, rather than contradictory, practices (4). Writers often learned how to write by translating; translators were often writers as well. The relation of translation to history is therefore a vital one, in that it enables us to put in perspective the norms used by translators, the functions and roles given translations; an approach emphasizing the historical nature of translation will see such norms, functions and roles within their particular contexts, and connected to larger discursive modes.

But to return more directly to the subject of this section of my paper, the importance of translation can be located in the fact that translation brings the readers, writers, and critics of one nation -or of one cultural group- into contact with those of others; it constitutes, in a sense, a form of immigration. As such translation plays an essential role in determining how a nation or group establishes and consolidates its identity, whether this be through *opposition* to foreign influences,

through *assimilation* or *naturalization of the foreign whereby differences are erased to as great a degree possible, or through imitation* of another, usually dominant, culture. These are all different strategies of translation, becoming possible at different moments in history. There is, thus, a particularly strong interconnection between translation and the constitution of national identity, and the study of translation can be useful in determining the nature of this national identity, and the nature of the relations nations institute with each other. Seen in this light, translation is a cultural practice with a definite role to play within a given society, serving in a sense as a form of selection process restricting, conditioning, and in any case modulating "cultural immigration". Through translation nations define themselves and in doing so they define others (5).

But it is also worth noting here two ambiguities that lie at the very heart of the practice of translation. The first is that of the opposition between similarity and difference. Translators must produce a text which can stand in a relation of equivalence to another text; however, since linguistic codes and cultural contexts are never equipollent, to translate a text is to transform it. Along with the desire for similarity coexists, then, the fact of difference, and it is the distance which separates the desire from the fact that leads to the quasi-unanimity as to the predominance of "bad" translations, an attitude which can be epitomized by the oft-repeated Italian adage *traduttore traditore* -"to translate is to betray". Particular judgements such as this concerning the practice of translation are not really of interest here; rather, what *is* of interest is the uncertainty such judgements reflect and the reference they make to a norm.

The interdependence of the reference to a norm by which the quality of a translation can be judged and the uncertainty as to that very quality may at first seem yet another paradox, since the function of a norm is to provide a standard, and in so doing a degree of certainty. In the practice of translation, however, since the reference to a qualitative norm comes about as a result of the uncertainty characterizing the relationship between an original text and its translation, this act of reference becomes twofold, and in a sense undermines itself: the norm by which the translation is to be judged is referred to, but so too is the uncertainty underlying the need for such a norm. This need arises out of the very nature of translation, insofar as a translation is merely one reading of a text of which other readings could -and will- be provided (translations of the canonical texts of

literature succeed each other with great regularity; and even scientific and pragmatic texts are, although much less frequently, retranslated), but the norm does not provide anything more than a temporary solution for this uncertainty, through making possible the labelling of translations as "good" or "bad". This solution is only temporary since the norm which permits such labelling to take place is tied to particular historical contexts and because the uncertainty masked by such labelling returns to the fore when the context changes. Schematically then, the position of the translator -of all translators, technical as well as literary- can be described as follows: faced with an original text and the obligation to provide a translation, the translator must refer to certain standards in order to ascertain what will constitute an acceptable product for his or her readers, while at the same time being aware that what is considered acceptable is determined not by the text to be translated but by the context in which he or she is working. The historical nature of translation thus becomes clear. If to translate is to betray, a translation always betrays in a definite manner, according to the particular historical norms to which reference is made, whether explicitly or implicitly.

The second ambiguity is that to be found in the relations between nations or within nations, between linguistic groups, instituted and reproduced by translation. To translate, I have already said, means to situate oneself in terms of another defined as "other" and the way in which such a relation is realized can run the gamut from complete denial of the alterity of the culture translated to slavish imitation. When French works were translated into English in the eighteenth century, for example, Englishness was constructed through a coming to terms with what was the dominant culture at the time -the French culture-, and such confrontations were seen even in military terms. Thus J. Ozell writes in his letter to Lord Halifax which heads the translation of the works of Boileau (1712): "...it has been thought by some as rash an Attempt to translate this French Author, as for an English General to attack an Army of theirs. ... But certain it is that the French Genius may be match'd (if not surpass'd) in both, the Pen as well as the Sword; whatever exalted Notions to the Contrary some amongst us may have, who cou'd relish Slavery itself, if it were but French." The second ambiguity is thus that through translation difference is at one and the same time held at bay (through the process of "naturalization" or "reterritorialization" inherent to all translation, though this can take place to varying degrees) and recognized, since it becomes that which

serves to define 'similarity' (that which each citizen has in common with every other fellow citizen, and which serves to distinguish him or her from those of other nations). And these relations between nations are marked by relations of power, although never, it should be noted, in a simple, unidirectional way. Thus, while colonizers may attempt to use translation as a tool of oppression, by forcing the translated language to conform to the mold of that into which it is translated, thereby, as Vicente Rafael has noted, "articulating the general outlines of subjugation" (21), the colonized can also make use of translation as a way of maintaining their distinct cultural identity. This is what Rafael describes as being the case in The Philippines, where the Tagalogs resisted the Spanish attempts to establish a hierarchy of languages (Latin-Castilian-Tagalog) and a corresponding hierarchy of societies (the Roman Catholic Church-Spanish society-native Filipino society), by marking the differences separating them from the Spaniards. Thus whereas translation can indeed be a tool with a strong political dimension, it is not an unambiguous tool since it can serve both the dominators and the dominated: the first by creating a certain transparency, which -it should be noted- always favours those with power, since the model to which conformity is required for transparency to exist is their own, and the second by preserving the other as other, the structures of colonization as external, imported and historical. Thus when France dominated Europe at the beginning of the eighteenth century, translations into French often tended to naturalize foreign texts to as great a degree as possible, and translation coincided with French imperial destiny and designs, conquering foreign parts and constantly extending the realm. In the late-twentieth century, however, France's role in the world has changed, and translation into French now has a quite different function: that of preserving the French language and culture, rather than of confirming and extending their dominance. In both cases translation involves a hierarchy and relations of power, but these relations involve at different moments in time the interests of different groups.

Let us now turn to some examples of translations into French published in the eighteenth century.

Translation in Eighteenth-Century France

In the prefaces which customarily introduce their work, translators in eighteenth century France often attempt to account for what they have

produced by situating the translation in terms of historically and contextually determined criteria. The translation will thus, for example, be deemed "faithful" to the original text and "useful" to its potential readers, and if criteria such as "fidelity" and "utility" might at first seem transhistorical in nature, it should be noted that what is understood by each in fact varies with context. In eighteenth-century France such criteria are indeed constantly referred to, but what is perhaps of more interest within the limits of this presentation is the emergence, for the most part after 1675, of a set of themes directly influenced by the desire to define the role of translation within the national realm. In particular, three such themes can be mentioned here: decorum and taste, the genius of the language, and foreignness. Taken together they serve to define what is French and to distinguish it from what is not; as well, they are used to determine what can and should be translated into French, serving to mark both alterity and identity. And though there may be disagreements between translators as to the way in which such criteria should be applied, and even as to whether they should in fact be applied, the simple fact of recognizing such criteria as elements to be referred to in the presentation and justification of translations points to the role translations were believed to play in defining and reinforcing national identity.

We will now take a brief look at the first of these themes, leaving a more detailed study which would include the two others to a longer version of this paper.

By their very nature, the notions of "decorum" and "taste" imply reference to a particular context and a national norm: what is considered decorous or tasteful within one culture may not be thought to be such within another, and when there is divergence of views, translators are faced with the dilemma as to which rules to respect. As Armand de La Chapelle notes in the preface to his translation of Addison and Steele (1724): "Il y a des agréments attachez à la Langue et au Climat qui perdent beaucoup, ou qui disparaissent tout-à-fait, lors qu'on les transporte ailleurs, ou qu'on les habille d'une autre manière (6)." Bourgoing de Villefore directly addresses the question of decorum in the preface to his translation of the speeches of Cicero published in 1731, saying that he has chosen to translate the invectives used by Cicero even if they go against contemporary French usage. He justifies his position by distinguishing between what was acceptable in Cicero's time and what his readers would expect: "C'est justement les differences de ces anciens usages avec les nôtres, qu'il

est à propos de faire remarquer, comme une chose curieuse à sçavoir. Quand on produit soi-même un ouvrage, on doit écrire conformément aux moeurs de son tems et son pays; mais quand on n'est que l'organe d'un ancien auteur, il ne faut pas, ce me semble, lui prêter un langage qu'il n'avoit pas, pour adoucir ce qui nous repugne dans le sien (7)." Bourgoing de Villefore thus recognizes the gulf separating the language used by Cicero and that which a contemporary French reader would consider acceptable, but he refuses to turn Cicero into an eighteenth-century French writer. Quite different, however, is De la Motte's approach to the translation of the *Iliad*, which appeared in 1714 and in which his decision to produce a clear and precise translation which would be pleasant to read resulted in a text quite different from the original: "j'ay retranché des livres entiers, j'ai changé la disposition des choses, j'ai osé même inventer (8)". And to render the translation pleasant to read, certain changes had to be made: "J'ai voulu que ma traduction fût agréable; et dès-là, il a fallu substituer des idées qui plaisent aujourd'hui à d'autres idées qui plaisoient du tems d'Homère... (9)". In the name then of what a contemporary reader would expect, De la Motte has taken the opposite tact from that adopted by Bourgoing de Villefore: the emphasis is on the reader rather than on the author or the text. The same dichotomy can be found on the question of "taste", on whether translated texts should reflect the expectations of their readers. Le Vayer de Marsilly, in his translation of Montemayor's *Diane* published in 1735, opposes "faithfulness" and "taste", claiming that the first leads only to a lack of interest on the part of the reader, whereas taking the second into account ensures the translation's success: "Accomoder un auteur au goût de la Nation pour laquelle on traduit, c'est avoir soin de sa gloire (10)." Etienne de Silhouette puts forwards a different point of view, however, in "Sur le Goût des Traductions", which precedes his translation of Alexander Pope's *Essays on Man and on Criticism* (1737). There he argues that a translation should not hide differences between nations, but rather make them known: "Une traduction ne doit jamais déguiser le goût et le caractère des ouvrages d'une nation; elle est imparfaite si elle ne met le lecteur en état de les connoître et d'en juger. [...] La traduction de ces Essais demande qu'on se transporte quelquefois d'esprit en Angletene pour certaines idées, expressions et comparaisons dont la délicatesse d'un goût trop raffiné condamne la singularité, ou qu'elle exclut de parmi nous aux dépens de la force et du vray (11)." But as Armand de La Chapelle, in the work already cited,

points out, this is perhaps too much to expect of either English or French readers, who are unwilling to accept anything which does not conform to national standards of taste and decorum: "Ces deux Nations (England and France) s'aiment tant elles-mêmes, qu'il ne leur reste presque point d'estime pour les étrangers. Leur amour propre est quelque fois si visible, qu'elles en deviennent insupportables à leurs Voisins. Chacune est entêtée de son Goût et de ses Manières (12)." Whatever the solution adopted to what constitute objective difficulties for translators, the simple fact of identifying the difficulty as one related to decorum and taste clearly shifts the emphasis to the criteria of the translating culture. This could only come about if a strong sense of national identity existed. At this point it is fitting to quote the following well-known passage from Nietzsche: "One can estimate the amount of the historical sense which an age possesses by the way in which it makes *translations* and seeks to embody in itself past periods and literatures. The French of Corneille, and even the French of the Revolution, appropriated Roman antiquity in a manner for which we would no longer have the courage -owing to our superior historical sense. And Roman antiquity itself; how violently, and at the same time how naively, did it lay its hand on everything excellent and elevated belonging to the older Grecian antiquity! How they translated these writings into the Roman present!... They did not know the pleasure of the historical sense; the past and the alien was painful to them, and as Romans it was an incitement to a Roman conquest. In fact, they conquered what they translated, -not only in that they omitted the historical; they added also allusions to the present; above all, they struck out the name of the poet and put their own in its place -not with the feeling of theft, but with the very best conscience of the *imperium Romanum* (13)." At the turn of the eighteenth-century translation in France was also largely a form of conquest, and alterity served merely to confirm what was considered characteristically French. Difference was either transformed into identity or, if maintained, acted simply as a foil in terms of which the French defined themselves.

Conclusion

My attempt here has been to demonstrate the necessity and value of an historical approach to translation, of an approach which replaces translation in its sociological, cultural and historical context. To

translate a text is to transform it, but such transformation is regulated rather than free, and the criteria determining the acceptability of the changes brought by the translator need always to be contextualized. An examination of these criteria can provide access to what defines a nation or culture at a particular moment in time, all the more so since translation necessarily requires that nations and cultures be positioned in terms of each other. What sort of transformation does the other undergo? Is alterity recognized and maintained? -these are questions which an historical approach to translation can attempt to provide an answer for, questions which are still of great importance for us in this time of the resurgence of nationalism.

Notes

1. I would like to thank the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada for funding which made research for this article possible.
2. See St-Pierre 1993 for a discussion of the implications of considering translation as a form of discursive practice.
3. See for instance the discussion by Vicente Rafael of the role of translation in the Philippines.
4. In St-Pierre 1985 I discuss certain of the complexities which arise when attempting to distinguish between original writing and translation.
5. Annie Brisset has studied the role of translation in the context of Québec nationalism in her *Sociocritique de la traduction*.
6. My translation: "There are pleasures connected to language and climate which lose a great deal, or which completely disappear, when they are transported elsewhere, or when they wear different clothes."
7. My translation: "It is precisely the differences between these ancient usages and ours which attention should be paid to, as something interesting to know. When we produce our own work, we must write according to our era and our country; but when we are only the spokesperson for an ancient author, we should not, I believe, give him a language he did not have, to soften what we find unacceptable in his."
8. My translation: "I have eliminated entire books, I have changed the order of presentation, I have even dared invent."
9. My translation: "I wanted my translation to read pleasantly; and to arrive at that end, it has been necessary to substitute ideas which please today for other ideas, which pleased in Homer's time."

10. My translation: "To accommodate an author to the taste of the Nation for which one is translating is to ensure his glory.
11. My translation: "A translation should never disguise the taste and character of the works of a nation; it is imperfect if it doesn't enable the reader to know and judge them [...] The translation of these essays requires that at times we be transported in our minds to England for certain ideas, expressions and comparisons whose singularity is condemned by a delicate, over-refined taste, or which it excludes from our shores at the expense of forcefulness and truth."
12. My translation: "These two Nations are so enamoured of themselves that they have almost no esteem for foreigners. Their pride is at times so visible that they become unbearable to their neighbours. Each stubbornly believes only in its taste and its customs."
13. Nietzsche 1960, pp. 115-16.

Bibliography

- Brisset, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction*. Longueuil: Les Editions du Préambule.
- Nietzsche, Friedrich (1960), *The Joyful Wisdom*, trans. Thomas Common, New York: Frederick Ungar.
- Rafael, Vicente (1988), *Contracting Colonialism. Translation and Christian Conversion in Tagalog Society Under Early Spanish Rule*. Ithaca: Cornell University Press.
- St-Pierre, Paul (1993), "Translation as a Discourse of History," *TTR*, VI, 1, pp. 61-82.
- St-Pierre, Paul (1985), "Translation and Writing," *Texte*, 4, pp. 223-33.

"Les mots du discours": Nuevas tendencias en el Análisis del Discurso y Traducción

*Mercedes Tricás Preckler
Univ. Autónoma de Barcelona*

El Análisis del Discurso, o más concretamente la escuela francesa de Análisis del Discurso, nacida allá por los alrededores de los años sesenta, con la pretensión de servir de instrumento no del estudio de la lengua sino de los mecanismos reales que pone en funcionamiento el acto de comunicación, ha ido recorriendo a lo largo de su ya larga historia distintos caminos –algunos no estrictamente lingüísticos– muchos de los cuales quedan al margen del objetivo de esta comunicación por cuanto no interesan directamente a la Teoría de la Traducción.

En 1980 el profesor Jean Delisle publica la primera edición de su libro *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Tal como el título indica, el trabajo, especialmente clarificador para comprender el proceso traductor, es una aplicación de las premisas del Análisis del Discurso a la Ciencia Traductora. Algunas de las afirmaciones de Delisle en este libro insisten ya en la importancia de la dimensión argumentativa en el trabajo del traductor. Así, por ejemplo:

Cette activité (traduisante) consiste à démêler un écheveau complexe de relations logiques entretenues par les productions linguistiques du discours (1)

Celui qui traduit doit être particulièrement habile à analyser les articulations de la pensée dans le discours, c'est-à-dire à subordonner des formes linguistiques à des idées (2)

Mainueneau en su obra *Nouvelles tendances en analyse du discours* (1987), subraya, en la historia del Análisis del Discurso, la presencia de dos etapas netamente diferenciadas: La que él denomina *primera generación*, que abarca los años 60 y principios de los setenta, caracterizada por el estudio de las particularidades de las formaciones discursivas en lo concerniente al aspecto léxico (lexicometría, *termes pivots*, etc.) y la *segunda generación*, la que aquí nos interesa, que centra su estudio en el concepto de *enunciación*. Concepto que representó una revolución en la historia lingüística.

Benveniste acuña dicho término para romper el binomio saussuriano de *lengua/habla* y lo define así:

L'énoncé est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation (3)

La operación de enunciación representa el paso de lengua a discurso y el enunciado es el resultado de la misma.

La sustitución del signo saussuriano por el enunciado, como elemento clave de análisis, modifica radicalmente el panorama conceptual anterior. Si el signo incluía la doble dimensión de significante y significado, aparecen ahora dos nuevos conceptos que recubren espacios discursivos distintos: la significación y el sentido.

La significación corresponde al valor semántico de la frase y el sentido equivale al valor semántico del enunciado (entendiendo por frase la entidad gramatical abstracta y por enunciado la realización concreta de la frase).

A partir de este momento, la actividad lingüística deja de ser un código, como afirmaba Saussure, para convertirse en un instrumento de acción y comunicación cuyo uso está supeditado a ciertas reglas mediante las cuales se construyen y modifican las relaciones entre tres elementos: los interlocutores, los enunciados y los referentes. Lo que representa que el discurso tiene al mismo tiempo una dimensión individual y social y que en la comunicación el lenguaje, la acción y el conocimiento son inseparables.

Las reflexiones de Benveniste sobre la enunciación y el enunciado serán moduladas y perfiladas por los autores más significativos en el ámbito del Análisis del Discurso, entre los que se cuentan: Ducrot y Anscombe con su teoría sobre los conectores discursivos (4), sobre la argumentación (5) y sobre lo expresado y lo oculto de los enunciados (6) y sobre la enunciación y la polifonía (7), por Moeschler con sus trabajos sobre la contradicción y sobre la argumentación en las

conversaciones (8), por Roulet con su investigación sobre los conectores de la oralidad (9), por Kebrat-Orecchioni y su estudio del aspecto implícito (10) y por algunos otros lingüistas como Recanati que se ocupan de aspectos más parciales como los enunciados performativos (11).

Uno de los aspectos más interesantes de esta segunda etapa del Análisis del Discurso es el replanteamiento de ciertos modelos de la gramática tradicional desde nuevas perspectivas. Así el concepto de polifonía reinventa el concepto de sujeto, la anáfora replantea la deixis y ciertos fenómenos pronominales, y los denominados *mots du discours* dan una nueva visión de conceptos tales como adverbios y conjunciones.

Por otra parte, se modifica la propia noción de *comunicación lingüística* mediante un hecho fundamental y revolucionario: integrar en la lengua fenómenos que hasta entonces habían permanecido en el ámbito de lo extra-lingüístico. Maingueneau lo explica diciendo:

le fait qu'un énoncé suppose un énonciateur, un destinataire, une relation à d'autres énonciations réelles ou virtuelles, qu'il soit traversé par l'implicite, etc., tout cela n'est pas une dimension qui viendrait s'ajouter tardivement à une structure linguistique déjà constituée, mais quelque chose qui conditionne radicalement l'organisation de la langue (12).

Desde esta perspectiva, el nivel pragmático de la lengua deja de considerarse como un tercer nivel de análisis que se superpone al análisis morfosintáctico y semántico, una dimensión que, alejada de los signos concretos, forma parte del amplio marco situacional para pasar a la consideración de una semántica *global*, que según Maingueneau es "susceptible d'intégrer les diverses dimensions de la discoursivité" (13). O dicho de otro modo, el conjunto de instrucciones que sirven para descodificar el sentido de un enunciado están enraizadas en ciertas marcas lingüísticas presentes en los enunciados. Nace así la Pragmática integrada que pretende recomponer el sentido a partir de la significación. Y esta significación, –es decir, el elemento semántico estable en el que se implantan las instrucciones interpretativas–, es de naturaleza lingüística.

La significación de una frase comporta la indicación de los vacíos que deben ser cubiertos para obtener el sentido y también un amplio abanico de posibilidades acerca del modo de cubrirse.

Para llegar al sentido, que podríamos definir como el resultado de integrar un enunciado a las condiciones textuales, debemos reconstruir el proceso subyacente a la enunciación atendiendo a las instrucciones vehiculadas por sus elementos, y estas instrucciones son de naturaleza argumentativa por lo que comprender un enunciado es otorgarle una cierta orientación argumentativa.

Entramos pues en la dimensión argumentativa del discurso.

Anscombe y Ducrot definen la argumentación como un acto lingüístico que se produce "chaque fois qu'un même locuteur prend en charge deux ensembles, A et C, d'énoncés, en présentant l'un comme destiné à faire admettre l'autre" (14). Dicha argumentación comporta la realización de dos acciones lingüísticas distintas:

- la enunciación de un argumento
- una inferencia que se produce cuando se expresa o se sobreentiende una conclusión.

Los siguientes ejemplos:

A- Pedro ha estudiado poco

B- Pedro ha estudiado un poco

A- Este trabajo me gusta pero me ocupa mucho tiempo

B- Este trabajo me gusta aunque me ocupa mucho tiempo

vehiculan un contenido idéntico a nivel informativo, sin embargo las instrucciones vehiculadas por los operadores argumentativos *poco*, *un poco*, o por los conectores *pero*, *aunque*, modifican su valor pragmático haciendo que cada uno de ellos tenga una inferencia distinta. En el primer caso el enunciado A sugiere una conclusión tipo negativo: "no parece que vaya a aprobar", mientras la conclusión de B es positiva: "tiene posibilidades de aprobar". El segundo caso es idéntico. En A la conclusión es negativa "lo voy a dejar", por el contrario, de B se infiere una conclusión de continuidad: "pese a los inconvenientes no voy a dejarlo".

Lo que equivale a señalar que entre los elementos que componen un enunciado existen unas marcas que sugieren un conjunto de

instrucciones que van más allá de lo puramente verbalizado pero que están enraizadas en lo más profundo de la estructura lingüística. Estas marcas, incorporadas a una situación concreta poseen la propiedad de actualizar el sentido de los enunciados.

Desde una perspectiva argumentativa, cada enunciado está por consiguiente destinado a hacer admitir, justificar, rechazar, oponer, explicar, otro u otros enunciados.

Las instrucciones argumentativas presentes en algunos elementos discursivos desempeñan un papel clave en la descripción semántica y establecen la *estructura argumentativa* del discurso definida por Ducrot como "une orientation interne des énoncés vers tel ou tel type de conclusions, orientation non déductible du contenu informatif" (15). Según este autor las palabras solamente colaboran de un modo indirecto en la creación del sentido del enunciado. Es decir, las significaciones de las palabras, en colaboración con las significaciones de otras palabras que constituyen la frase, constituyen el significado de la frase que permite prever el sentido del enunciado.

Las estrategias interpretativas son siempre transenunciativas. La estructura mínima es del tipo AB. El valor de A depende de la dirección argumentativa que adopta en función de la marca argumentativa que la enlaza con B.

La dimensión argumentativa de los enunciados se asienta fundamentalmente en ciertos elementos que reciben el nombre de *mots du discours*, constituídos por morfemas de tipo gramatical (conjunciones, adverbios, locuciones adverbiales y algunas interjecciones). En ellos se une el aspecto semántico y el gramatical, así como el lingüístico y el extra-lingüístico. Según su función en el enunciado se dividen en dos clases:

- los conectores argumentativos que sirven para unir dos enunciados: pero, ya que, no obstante, así pues...
- los operadores argumentativos que actúan en el interior de un enunciado, esbozando cuál tiene que ser la trayectoria argumentativa de los enunciados posteriores: solo, poco, incluso...

Tanto unos como otros marcan al discurso de un modo igual o mayor que los elementos léxicos al determinar la orientación posterior del discurso y los procesos inferenciales que rigen al mismo.

Por su carácter de elementos poco marcados semánticamente los conectores han sido durante tiempo elementos relegados a un segundo plano por la disciplina del Análisis del Discurso. Por su

carácter de morfemas gramaticales, quedaron confinados a un estudio puramente gramatical, ajena a cualquier aproximación semántica: la gramática tradicional los define como unidades que no poseen un contenido semántico específico y cuyo papel es meramente relacionante. Los estudios sobre argumentación modifican totalmente el papel de estos morfemas subrayando su dimensión pragmático-argumentativa. Uno de los objetivos de la Pragmática Lingüística consiste en desarrollar descripciones sistemáticas de los mismos y de las instrucciones que vehiculan, haciendo hincapié en que su misión no consiste tanto en establecer unas relaciones lógicas entre enunciados como en efectuar transformaciones discursivas entre el enunciado y el campo discursivo creado por éste y entre éste y los interlocutores.

Sperber y Wilson (16) establecen dos mecanismos de naturaleza pragmática para el análisis de los conectores: la pertinencia y la inferencia. Ambos proceden de este nivel profundo de índole argumentativa y controlan la interpretación del discurso.

La pertinencia equivale a la relación existente entre los enunciados y el contexto de interpretación. La posibilidad de acceder a un contexto específico es una condición necesaria para la interpretación de los enunciados pues todo contexto convierte en pertinentes ciertas relaciones argumentativas y rechaza otras. Además las relaciones de pertinencia presenten en los enunciados hacen coherentes los procesos enunciativos.

En el siguiente ejemplo:

Su compositor preferido es Juan Sebastián Bach que pese a ser un luterano convencido y perseguido por la Iglesia católica, representa el ideal de simbiosis entre espiritualidad y arte (*El País*, 8 Mayo 1989)

el enunciado se mueve en un contexto de pertinencia según el cual, en principio, las posibilidades de que "los luteranos convencidos" sean buenos músicos no son muy altas y J. S. Bach es una excepción.

La inferencia, por su parte, indica las expectativas que un enunciado genera en una dirección determinada y define por lo tanto la trayectoria argumentativa, esto es, el posterior desarrollo del discurso.

Algunos conectores vehiculan instrucciones argumentativas tan precisas que definen el proceso de inferencia inmediatamente sin necesidad de incorporar ningún elemento explícito. Es el caso de muchos conectores opositivos y concesivos. El enunciado "Hace buen

tiempo, sin embargo....", indica claramente que A va a ser modificado en una dirección opuesta.

La inferencia puede dirigirse en tres direcciones distintas que reagrupan el conjunto de operaciones argumentativas:

- mediante la anexión de argumentos que continúan la misma trayectoria argumentativa y precisan la orientación del argumento precedente, siguiendo el esquema AB: "Es rico y por lo tanto es feliz"
- mediante el encadenamiento de argumentos inversamente orientados, esto es, A: "Es rico pero no es feliz"
- redefiniendo o reorientando o rectificando el movimiento argumentativo, pero sin modificar básicamente la trayectoria de A, es decir, A = B: "Es rico, es decir, no le falta nada necesario".

Los procesos de inferencia que establecen la coorientación o antiorientación de los enunciados, son también determinantes en la descodificación del sentido. Así, por ejemplo, el conector *pour* francés puede establecer una relación concesiva, causal o final entre los elementos que enlaza, relación que sólo puede deducirse de la orientación de estos enunciados en un contexto interpretativo determinado:

1. *Pour être inhumaines*, ses méthodes sont apparemment efficaces.
2. *Pour avoir semé pas mal de Communauté économique*, nous allons récolter le marché unique et l'Union économique et monétaire.
3. *Pour justifier l'intervention de la chancellerie*, il a argué des excuses qui ont mécontenté tout le monde.

La trayectoria argumentativa opuesta de los dos enunciados de la primera frase determina su naturaleza concesiva, mientras que la paralela orientación de A y B hacen que en la frase 2 el conector posea un valor causal enlazando dos segmentos mediante una relación explicativa, y en la frase éste 3 vehicule una relación de finalidad. Este tipo de análisis es fundamental para proceder a la traducción del conector:

1. *Pese a ser inhumanos*, sus métodos son aparentemente eficaces.
2. *Por haber sembrado una buena dosis de Comunidad económica*, vamos a cosechar el mercado único y la Unión económica y monetaria.

3. *Para justificar la intervención del Ministerio de Justicia*, ha aducido excusas que han dejado a todos descontentos.

En estos últimos años han proliferado las descripciones de las instrucciones argumentativas de muchos conectores, sobre todo en lo que se refiere a la lengua francesa. Ello nos ha proporcionado un modelo de análisis que puede ser aplicado no sólo a los conectores franceses no estudiados sino también a conectores de otras lenguas. Incluso se han iniciado algunos trabajos, aunque hay que lamentar que sean aún muy pocos, en una perspectiva contrastiva, entre los que se pueden citar el de Rossari (17), de Auchlin (18) y algún otro (19).

La traducción puede recibir con gran provecho el fruto de estos estudios. Fundamentalmente la utilidad de estas teorías al campo de la aplicación práctica de la traducción se definen en tres orientaciones complementarias entre sí:

1. A nivel de la significación
2. A nivel del sentido
3. Desde una perspectiva netamente contrastiva

Expondré un ejemplo de cada caso:

1. A nivel de la significación, el objetivo es cubrir un vacío que todos los diccionarios de cualquier lengua presentan ya que invariablemente la descripción de estos elementos decepciona por su pobreza. Se trata de delimitar su significación, es decir aquellos mínimos elementos estables que orientan acerca del tipo de instrucciones argumentativas que pueden vehicular. Sobre todo es fundamental establecer inventarios de las diferentes relaciones susceptibles de establecerse entre dos enunciados conectados por un elemento relacionante, cuando éste es de significación escurridiza y difícil de delimitar. Conectores franceses como *Eh bien!*, *Décidément*, *Hélas*, *Tiens!*, *Enfin...* y muchos otros presentan este tipo de problemas.

El morfema *enfin*, por ejemplo, desde un punto de vista estrictamente semántico, posee un componente estable mínimo que le otorga el sufijo *fin*. Según éste, todo valor vehiculado por *enfin* establece "el final", "el último término", "la última manifestación" de una serie de enunciados. Dicho con otras palabras, *enfin* ha de vehicular una instrucción interpretativa que indique que está introduciendo la resolución final de una serie de actos verbales o no verbales. Este valor mínimo estable, que sirve para orientar al interlocutor acerca de

sus instrucciones argumentativas equivale a la significación. Pero, en el interior de distintos enunciados su valoración es más compleja.

De modo muy esquemático, podríamos agrupar los valores de *enfin* en cinco grandes grupos (20):

a) la satisfacción de la espera: *por fin, al fin*. Ejemplo: "Berlin-Est bouge *enfin*". (Berlín Este se mueve *por fin*)

b) La reformulación aclaratoria o correctiva: *es decir, o mejor dicho, bueno, esto es*. Ejemplo: "On ne tue plus par amour. *Enfin*, moins". (Ya no se mata por amor. *O mejor dicho*, se mata menos.)

c) La expresión de la indignación: *vamos, venga, ya está bien*. Ejemplo: "Enfin! Taisez-vous!". (*¡Ya está bien! ¡Silencio!*)

d) La presentación del final de un conjunto estructurado: *por último, en último lugar, para acabar*. Ejemplo: "Trois principes animent cette politique. D'abord, les immigrés légaux ne doivent pas être plus nombreux. Ensuite, les immigrés clandestins seront reconduits aux frontières. *Enfin*, la France doit pratiquer une politique d'intégration" (Tres principios animan esta política: En primer lugar, no deben incrementarse los emigrantes legales. En segundo lugar, los emigrantes clandestinos deben ser conducidos a las fronteras. *Por último*, Francia debe practicar una política de integración).

e) La reformulación conclusiva: *para concluir, en fin.:* "*Enfin*, en dernier recours il vous reste le culot". (*Por último*, como recurso final, os queda la cara dura).

El conector posee en este caso la propiedad de organizar el sentido, no solamente del enunciado que introduce, sino además de los elementos semánticos anteriores que reestructura y recompone. Estos cinco valores básicos de *enfin* se establecen a nivel de la significación, es decir, constituyen el conjunto de acepciones que debería recoger un diccionario de conectores.

2. A nivel del sentido, la dimensión enunciativa revela siempre posibilidades nuevas y cambiantes, imposibles de sistematizar a nivel de la significación y de consignar en su totalidad en un diccionario. El modelo pragmático-argumentativo proporciona al traductor un método de análisis para dilucidar, en un texto concreto, el valor preciso del conector habida cuenta de factores de tipo inferencial, contextual y cognitivo. Es decir, además de situarnos a nivel de las significaciones para proceder a descripciones pragmático-semánticas, la dimensión del enunciado matiza, modifica, reinterpreta las significaciones. Así, los valores semántico-pragmáticos del conector *alors* en los ejemplos

siguientes dependen fundamentalmente de las relaciones que el enunciado establece entre los interlocutores, los elementos contextuales y las leyes de pertinencia e inferencia discursivas. Si a nivel de la significación podemos definir dicho conector *alors* como un enlace que "marca un acto que se ha hecho factible gracias a la información ofrecida por A", tenemos que situarnos en la dimensión enunciativa para que estas instrucciones cristalicen en un significado concreto.

a) Je suis brune, *et alors?*

b) Mon patron est une patronne, *et alors!*

c) Avec mon dictionnaire encyclopédique j'arrive à chercher les douze Etats de la Communauté économique européenne. *Et alors, patatras!* Enumérant les Etats membres de la CEE, hachette donne treize noms. On compte. On recompte. Por Hacette, les Douze sont treize. (*Nouvel Observateur*, 28 Sept.–4 Oct. 1989)

En el ejemplo a), el conector recoge una instrucción del tipo "no sé por qué te asombras" dirigida al interlocutor y una connotación de insolencia del tipo "Y ¿qué puedes objetar tú?". La traducción sería: "Soy morena, ¿y qué?"

En b) expresa un movimiento de orgullo al tiempo que vehicula una instrucción al interlocutor del tipo "este enunciado es algo no esperado por tí". La traducción será algo así: "Mi jefe es una jefa. ¡Faltaría más!".

En c) la situación de la enunciación impregna al conector de un valor de movimiento repentino e inesperado: *Y de repente izas!*

En todos los casos los valores pragmáticos del conector han prevalecido sobre los puramente semánticos.

3. Y por último, desde una perspectiva netamente contrastiva es evidente que cada lengua desarrolla unas normas comunicativas específicas, y que la frecuencia de utilización difiere también de un sistema a otro, con lo que las divergencias en el uso de conectores se hacen patentes. Mencionaremos como ejemplo la versión española del libro *De la part de la princesse morte* de Kenizé Mourad. Esta traducción presenta 28 recurrencias (21) de la expresión poco frecuente en castellano "tanto más cuanto que", lo cual da lugar a otros tantos párrafos deformados por la simple utilización de un conector poco usual en castellano, en la medida en que el conector compromete –y en ello se diferencia de los errores de traducción de unidades léxicas– no sólo un momento preciso del enunciado sino como mínimo los dos segmentos enunciativos que enlaza y, a veces,

movimientos discursivos más largos y difíciles de precisar. Los conectores franceses *d'autant que* y *d'autant plus* vehiculan una síntesis de instrucciones de tipo causal y comparativo al mismo tiempo, que admiten en castellano otras formulaciones más idóneas que la transposición literal. Basta para ello proceder a un análisis de índole argumentativa. He aquí una breve muestra de ello:

Leurs maris mènent u.ne vie publique active, (...) mais en réalité ce sont elles qui manoeuvrent. Adversaires ignorées, cachées derrière le voile, elles sont *d'autant plus* efficaces (22).

Traducción propuesta por M. Wacquez:

Sus maridos llevan una vida pública, pero en realidad son ellas las que manipulan. Y *tanto más* eficazmente *cuanto que* son unos adversarios ignorados, ocultos detrás de sus velos (23).

Traducción que proponemos:

...son unos adversarios ignorados, ocultos detrás de sus velos *por lo que* su eficacia es *mayor*.

Esprit ouvert, il s'indigne de ce racisme, *d'autant qu'*avec certains, n'était-ce la couleur de leur peau, on pourrait oublier qu'ils sont indiens (24).

Traducción propuesta por M. Wacquez:

Espíritu abierto, le indigna aquel racismo, "*tanto más cuanto que* con algunos, si no fuera por el color de la piel, se podría olvidar que son indios" (25).

Traducción que proponemos:

..."*sobre todo porque*, si no fuera por el color de la piel, en algunos casos, se podría olvidar que son indios".

Il arrivera bientôt, elle en est sûre, *d'autant que* l'Amérique vient de déclarer sa neutralité (26).

Traducción propuesta por M. Wacquez:

Llegará pronto, está segura, *tanto más cuanto que* ahora los Estados Unidos se han declarado neutrales (27).

Traducción que proponemos:

...y *más aún* ahora que los Estados Unidos se han declarado neutrales.

Conclusión

La Pragmática Integrada abre una nueva vía en el Análisis del Discurso y en los planteamientos traductológicos por cuanto hace hincapié fundamentalmente en la dimensión argumentativa de la lengua como vehículo privilegiado de acceso al sentido y establece, como vía de recuperación de este último, la penetración en el complejo entramado de relaciones que se establecen entre el locutor y el discurso, entre el locutor y los demás participantes y entre el discurso y la realidad que conforma el contexto comunicativo en el que cobra vida todo el proceso. Esta dimensión argumentativa se asienta fundamentalmente en los conectores y operadores pragmáticos. En consecuencia, un conjunto de elementos que la perspectiva semántica había menospreciado durante mucho tiempo, cobran una nueva dimensión en las tareas interpretativas.

Notas

1. J. Delisle (1980), *L'Analyse du Discours comme méthode de traduction*. Ottawa: Université d'Ottawa, p. 61.
2. J. Delisle, *Idem*, p. 97.
3. E. Benveniste (1974), *Problèmes de linguistique générale*. II. Paris: Gallimard, p. 79.
4. O. Ducrot et al. (1980), *Les mots du discours*. Minuit..

5. J. C. Anscombe, O. Ducrot (1983) , *L'Argumentation dans la langue*. Mardaga éditeur.
6. O. Ducrot (1984), *Le dire et le dit*. Paris: Minuita.
7. O. Ducrot (1989), *Logique, Structure et Enonciation*. Minuit.
8. J. Moeschler (1982), *Dire et Contredire. Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*. Peter Lang.
J. Moeschler (1985), *Argumentation et conversation. Eléments pour une analyse pragmatique du discours*. Hatier.
9. E. Roulet et al (1985), *L'articulation du discours en français contemporain*. Peter Lang.
10. C. Kerbrat-Orecchioni (1986), *L'Implicite*, A. Colin.
11. F. Récanati (1981), *Les énoncés performatifs*. Minuit.
12. D. Maingueneau (1987), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, p. 14.
13. D. Maingueneau, *Idem*, p. 114.
14. O. Ducrot (1982), "Note sur l'argumentation et l'acte d'argumenter", *Cahiers de Linguistique Française*, n.4. Université de Genève, p. 143.
15. O. Ducrot, J. C. Anscombe (1983), *L'Argumentation dans la langue*. Mardaga éditeur, p. 35.
16. D. Sperber, D. Wilson (1986), *Relevance: Communication and Cognition*. Blackwell.
17. Rossari (1989), "Des apports de l'analyse contrastive à la description de certains connecteurs reformulateurs du français et de l'italien", *Cahiers de Linguistique Française*, n.10. Université de Genève.
18. *Pragmatique Comparée de l'énonciation en français et en chinois*. Es su tesis doctoral y está actualmente en prensa.
19. M. Tricás (1988), "Argumentation concessive française et sa traduction en espagnol". *Nouvelles recherches en Grammaire*. Colloques d'Albi. Université de Toulouse-le-Mirail.
20. Ver M. Tricás (en prensa), "Enfin, j'ai compris!" (Les valeurs pragmatiques du connecteur et sa traduction)". *Actas de las XIV Jornadas Pedagógicas sobre la enseñanza del Francés en España*. I.C.E. Universidad Autónoma de Barcelona.
21. K. Mourad, *De parte de la princesa muerta*. Muchnik Editores. Última impresión Junio 1989 (se han realizado hasta la fecha catorce impresiones). pp. 15, 20, 31, 44, 54, 64, 97, 104, 111, 114, 117, 171, 248, 253, 296, 299, 317, 318, 319, 333, 346, 348, 379, 423, 471, 542, 555, 578.
22. K. Mourad (1987), *De la part de la princesse morte*. Robert Laffont, p. 484.
23. K. Mourad, *De parte de la princesa muerta*. Versión española. Muchnik editores. p. 333.

24. *De la part de...*, p. 461.
25. *De parte de...*, p. 319.
26. *De la part de...*, p. 793.
27. *De parte de...*, p. 542.

James Fenimore Cooper: Entre la popularidad y la transformación textual

*Urbano Viñuela Angulo
Univ. de Oviedo*

Si se considera un baremo adecuado el número de traducciones y ediciones de las obras de un autor para poder medir su popularidad en un país determinado, James Fenimore Cooper ha sido un novelista afortunado. Teniendo en cuenta el número total de ediciones de sus obras en español, ocupa claramente el primer lugar por delante de escritores como E. A. Poe o W. Whitman, por indicar únicamente algunos de los más próximos a él en el tiempo. Pero si se sitúan las versiones al español en un contexto europeo, sobre todo en lo que se refiere al siglo pasado y, en parte, a la primera mitad del actual, el panorama cambia drásticamente. Las traducciones de sus novelas se sucedían unas a otras en distintos países europeos, tal como afirma rotundamente su amigo Samuel Morse en 1833, fecha en que Cooper ha de hacer frente a las mayores críticas de carácter extra-literario y con una fuerte motivación política:

I have visited, in Europe, many countries and what I have asserted of the fame of Mr Cooper I assert from personal knowledge. In every city of Europe that I visited the works of Cooper were conspicuously placed in the windows of every bookshop. They are published as soon as he produces them in thirty-four different places in Europe. They have been seen by American travelers in the languages

of Turkey and Persia, in Constantinople, in Egypt,
at Jerusalem, at Ispahan (1).

Inglaterra, Alemania y Francia fueron los países europeos en los que sus primeras obras alcanzaron una mayor difusión. Las traducciones al español y las ventas de sus novelas en España se vieron notablemente reducidas en comparación con los países mencionados y otros del continente europeo. Siguiendo la tendencia común propia del siglo pasado, la versión española no se realizaba directamente del inglés, sino que se utilizaba una edición francesa. De esta forma, el lector recibía un texto que, en muchas ocasiones, había sido manipulado en la versión francesa y que posteriormente solía ser nuevamente modificado al realizar la edición española, circunstancia que se veía agravada por el hecho de que, con cierta frecuencia, las novelas no eran publicadas en ninguna ciudad española, si no en Francia, normalmente en París; este hecho siguió produciéndose al menos hasta principios del presente siglo, dado que, como nos indica John De Lancey Ferguson, "at the present time (1915) the only publisher who carries in stock even a partially complete set of Cooper in Spanish is a Parisian" (2). La penuria en que debían trabajar los traductores agravó aún más la calidad de las obras traducidas.

La primera versión de una novela de Cooper al español corresponde al año 1831, es decir, once años después de que publicase su primera obra en los Estados Unidos. Esta traducción vio la luz en Burdeos y corresponde a *El espía*. En la primera mitad de esta misma década aparecieron cinco nuevas obras, la mayor parte de ellas publicadas en 1832, el año más prolífico del siglo XIX, debido probablemente a la fama alcanzada por Cooper en Europa y su descubrimiento en España. Las novelas traducidas en ese año son, siguiendo el orden de la publicación en versión original, *Los nacimientos del Susquehanna* o *Los primeros plantadores*, *El piloto*, *El último de los mohicanos*, *La pradera*, de la que se realizó una edición en Madrid y otra en París, y una versión de *El bravo* en 1833 publicada en Barcelona con aclaraciones y notas históricas. Todas estas novelas alcanzaron nuevas versiones o ediciones a lo largo de la década, bien fuera en territorio español o en París. En la segunda mitad de los años treinta y la década siguiente se publicaron ediciones de *Lionel Lincoln* a la que se añadió el subtítulo de "El sitio de Boston", *El corsario rojo*, *El puritano de América* con el subtítulo de "El valle de Wish-ton-Wish", que sólo recoge parcialmente el título original de la novela en las tres

últimas palabras del subtítulo; *El verdugo de Berna*, siendo la segunda parte del título una nueva aclaración del escenario de la acción para el público lector español y, finalmente, tres ediciones de *Doña Mercedes de Castilla* que aparecieron en Cádiz, París y Madrid. La traducción publicada en la primera ciudad lleva añadido el subtítulo de "El viaje a Catay".

Estas primeras traducciones de las novelas de Cooper reflejan ya claramente la tendencia que se seguirá en décadas posteriores. Aunque, como veremos, otras no traducidas en estas fechas aparecerán posteriormente, muchas de las ediciones posteriores corresponderán a los títulos mencionados. Al mismo tiempo, resulta sorprendente, a primera vista, el hecho de que una novela poco conocida y menos apreciada aún por el público lector como *D^a Mercedes de Castilla* alcanzara el mismo número de ediciones que *La pradera* y, sobre todo, *El último Mohicano*, sin lugar a dudas la novela que mayor éxito ha obtenido desde su publicación en 1826. Como explicación a esta insólita situación, que se acentúa en la segunda mitad del siglo XIX al existir tres traducciones de la primera frente a dos de *El último mohicano*, cabe apuntar que las aventuras y proezas de Cristóbal Colón, el centro de la novela, debieron cautivar la imaginación y la mente del público español, que desde los inicios del siglo XIX asistía atónito a la decadencia del imperio y a la pérdida paulatina de las colonias españolas en el continente americano. Una circunstancia que refuerza esta hipótesis es el hecho de que, a lo largo del siglo XX, el porcentaje de traducciones de ambas obras se invierte sensiblemente, existiendo solamente una traducción de *Doña Mercedes de Castilla* en la segunda mitad del siglo.

A partir de 1850 y hasta finales del siglo XIX se observa un ligero incremento en el número de ediciones; la mayor parte de las obras publicadas aparecieron durante la década de los cincuenta. El fenómeno más interesante es la publicación, por primera vez, de nuevas versiones de las novelas de Cooper. Con respecto al período anteriormente analizado se repiten las mismas obras, con la excepción de *El espía*, *Los plantadores de América* y *Lionel Lincoln*, de las que no existen traducciones correspondientes a estas fechas. Se traduce la primera novela de Cooper, *Precaución*, junto a dos ediciones de *El puritano de América* o *el valle de Wish-Ton-Wish*, una de ellas bajo el título de *El colono de América*, transformando totalmente, de esta suerte, el título de la versión original; tres ediciones de *Doña Mercedes de Castilla*, una publicada en México y otra en Madrid, bajo

el título de *Cristobal Colón*. Finalmente aparecen cuatro nuevas obras de tema marítimo, *La bruja del mar*, *Los dos almirantes*, *A bordo y en tierra* y *Los leones marinos*. Se publican por primera y única vez, conforme a la documentación reunida hasta la fecha, tres obras de carácter no literario: "Recuerdos de un viaje", "Recuerdos de Inglaterra - La casa de Pinder" y "Recuerdos de Inglaterra - El campesino inglés", todas ellas en *El universo pintoresco*, en 1852-53, reminiscencias de su estancia en distintos países europeos. Aparecen, igualmente por primera vez, dos ediciones en folletín, *Precauciones ó la elección de marido* en *Las Novedades* y *Los leones de mar* en *La Esperanza* en 1861 y 1856 respectivamente.

El conjunto de las obras publicadas durante esta segunda mitad del siglo pasado, no obstante el notable incremento de nuevas versiones, sorprende por la ausencia de un criterio preciso a la hora de escoger los textos para su traducción. A título de ejemplo resulta insólito verificar la existencia de tres ediciones de *Precaución*, la primera novela escrita por Cooper y de escaso valor literario, especialmente si se tiene en cuenta que en una de ellas gozó de la amplia difusión que otorgaban los folletines. Que este hecho pueda obedecer a la tendencia moralizante de la época, puede ser la única razón que explique una circunstancia tan extraña, sobre todo si se tiene en cuenta que no hay ninguna edición de *El espía* o *Los pioneros* y tan sólo dos de *El último de los mohicanos*, y no existe constancia de que haya sido traducida a partir de 1861.

Durante la primera mitad del presente siglo se introducen algunos cambios importantes. En primer lugar, *El último mohicano* destaca por el número de ediciones, un total de nueve, frente a otras novelas que en ningún caso exceden de cinco. Aparecen por primera vez obras como *Los monicacos*, una sátira política en forma de alegoría utópica inspirada en *Los viajes de Gulliver*; *El buscador de pistas*, *El ojo de halcón*, traducción libre de *El cazador de ciervos* y *Wyandotte*, a la que se añade el subtítulo de "la choza sobre la colina"; y asimismo las dos primeras novelas de la trilogía Littlepage, *Satanstoe* y *El agrimensor* y finalmente *El cráter*, que recibe distintas denominaciones en ediciones posteriores tales como *Una colina sobre el volcán*, *El Robinsón del volcán* y *El Robinsón americanno*, observándose una clara intención del editor al dejar implícita su posible relación con la obra de Defoe.

En los años siguientes de este siglo se observa una reducción del número de obras traducidas, que quedan limitadas a un total de once,

pero que, en su conjunto, obedecen a una selección más lógica, pues, en términos generales, coinciden con sus obras más populares. Esta misma circunstancia se ve ratificada por el número de ediciones que alcanza cada una de ellas, ocupando el primer lugar *El último mohicano*, que con un total de 45 ediciones es la novela más traducida durante estos últimos años, seguida de *El piloto* con ocho y *El corsario rojo* con siete. Asimismo los títulos se atienen a la versión original, observándose muy pocas alteraciones, de las que cabe mencionar la de *Ojo de halcón* y *El cráter* que vuelve a aparecer bajo las distintas denominaciones a las que se añade *Sobre el volcán*, cambios todos ellos motivados por la necesidad de despertar una gran expectación en el público lector, superior, en todo caso, a la que podía suscitar una traducción literal del título original de la obra. Otro cambio significativo viene dado por el hecho de que en esta segunda mitad del siglo todas las ediciones de las novelas de Cooper se han publicado en España, con la excepción de una versión de *El último de los mohicanos* aparecida en Buenos Aires, siendo Barcelona el principal centro de publicación, en un lugar muy destacado, con respecto a Madrid.

Al principio aludía al número de traducciones y ediciones como un posible baremo para establecer la popularidad de un autor en un país determinado. Existen otros, naturalmente, y uno de los más importantes es la calidad y la fidelidad al texto original en las distintas traducciones realizadas. Las novelas de Fenimore Cooper traducidas al español se sitúan, en la mayor parte de los casos, en el polo opuesto de ese objetivo ideal, distanciándose de la mayor parte de aquellos escritores norteamericanos que escribieron sus obras en unas fechas próximas a sus años de producción. E. A. Poe, por ejemplo, aunque con un menor volumen de traducciones al español con respecto a Fenimore Cooper, obtuvo desde el principio un trato más serio, tal como nos indica John De Lancey Ferguson:

Poe has from the beginning been taken seriously as a master of literature, - more seriously than any other American except perhaps Longfellow and, of late years, Walt Whitman. From his first appearance in the Peninsula to the present day, almost every one of the larger editions of Poe has been launched with a full equipment of critical and biographical introductions (3).

El motivo principal de esta diferencia viene dado por la misma estructura de las novelas de Cooper. Estas están sistemáticamente divididas en dos secciones claramente diferenciadas: la acción y los diálogos por una parte y los extensos párrafos descriptivos en los que detiene la acción para introducir la información moral o social que considera apropiada junto a la descripción de paisajes, técnica en la que demuestra una depurada maestría. Esta dicotomía textual, que en numerosas ocasiones no está debidamente imbricada, ha convertido a Fenimore Cooper en un autor de novelas de aventuras basadas en una acción trepidante que con frecuencia las sitúa en lo inverosímil, tal como pone de manifiesto Mark Twain en su ensayo "Fenimore Cooper's literary offenses". Por todo ello la difusión y lectura de su obra ha quedado reducida, en la mayor parte de los casos, a un público lector infantil y sobre todo juvenil. El riesgo y el peligro continuo que han de afrontar los personajes de Cooper en circunstancias extremas son elementos que cautivan la imaginación de este tipo de lectores.

Pero esta transformación del texto original supone su mutilación. Las novelas de Cooper son todas ellas muy extensas, teniendo un promedio de cuatrocientas a quinientas páginas, gran parte de ellas formadas por largos párrafos descriptivos carentes de interés para un público juvenil. Esta circunstancia obliga a continuas adaptaciones del texto original, que reducen la obra a poco más de lo que es estrictamente la acción y el diálogo, resultando al final que todo parecido con la realidad textual del primer texto resulta prácticamente irreconocible con bastante frecuencia. La mayor parte de las versiones de sus novelas al español obedecen a este esquema. A título de ejemplo, y sin entrar en un análisis detallado del texto traducido, consideremos por un momento la traducción de *El último mohicano* editado por Bruguera en 1980. El texto original consta de treinta y tres capítulos y un total de cuatrocientas quince páginas. La versión española mantiene el número de capítulos, circunstancia que no suele producirse en la mayor parte de las traducciones, en las que el conjunto del texto se distribuye según la conveniencia del traductor, con un número total de páginas de ciento setenta y seis, de las cuales el cincuenta por ciento son ilustraciones. Como fácilmente se puede deducir la transformación del texto es radical. Se prescinde totalmente, en la mayor parte de los casos, de los párrafos descriptivos, reduciéndoles drásticamente en aquellas ocasiones en que se recoge alguna referencia a los mismos. Un buen ejemplo es el comienzo del capítulo tercero, en el que se

suprime completamente el primer párrafo, se reduce el segundo de diecisiete a dos líneas y el tercero pasa de veintiocho a cuatro. Los diálogos tampoco responden a una traducción literal e íntegra, sino que son adaptaciones en las que se recoge la idea del texto original e incluso las situaciones en que tienen lugar los hechos se ven transformadas. Todos estos cambios obligan al traductor a utilizar frases de enlace que no existen en la edición inglesa para poder mantener la coherencia dentro del texto traducido con el fin de que resulte inteligible para el futuro lector. Finalmente se suprimen los párrafos intercalados en los diálogos, un recurso utilizado con mucha frecuencia por Cooper, por lo que desaparecen completamente todos los matices y modulaciones referentes al tono, estado de ánimo del personaje, frases de doble sentido, etc...

Aunque la mayor parte de las traducciones de Cooper al español obedecen a este esquema en mayor o menor medida, existen, aunque sean las menos, algunas versiones de sus novelas que son dignas de tal denominación. Haré referencia únicamente a dos. La primera es la versión de *Los dos almirantes* realizada por el capitán Patricio Montojo en 1882. Las novelas marinas de Cooper ofrecen una dificultad complementaria a lo anteriormente comentado: el lenguaje técnico específico de la mar. Montojo realiza una excelente traducción, acompañando el texto traducido de numerosas notas a pie de página, en las que explica las dificultades que entraña la traducción de algunos términos o algunos aspectos técnicos concretos, al mismo tiempo que corrige algunos errores del autor. *El último mohicano*, editado por Narcea en 1973, es un ejemplo de similares características. El texto, tomado de la edición de EDAF de 1964, representa una versión íntegra de la obra original, muy cuidada y fidedigna; aunque se puedan apreciar algunos errores en la traducción de ciertos términos, todo ello queda diluido por el esfuerzo de la labor realizada, especialmente si se compara con la mayor parte de las versiones al español. El estudio, las notas y los tres comentarios de texto realizados por José María Bardavío completan brillantemente la labor del traductor.

Notas

1. Thomas R. Lounsbury (1968), *James Fenimore Cooper*. Detroit: Gale Research Company, Book Tower, pp. 76-77.
2. John de Lancey Ferguson (1916), *American Literature in Spain*. New York: Columbia Univ. Press, p. 39.
3. *Op. cit.*, p. 32.

Traducciones al español de las obras de James Fenimore Cooper

Precaución. Madrid: Mellado, 1853.

Precaución. Madrid y París: Mellado, 1853.

Precauciones, o la elección de marido. Madrid: Imprenta de Las Novedades, 1861.

El espía. Burdeos, 1831.

El espía. Traducida libremente del inglés por J. M. Brau, Barcelona, 1841.

El espía. París: Garnier Hermanos, 1915.

El espía de las rocas. Traducción de Alberto Les, Barcelona, 1918.

El espía de las rocas negras. Madrid: Diana, 1934.

El espía. Episodio de la guerra de la independencia norteamericana. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia, 1970.

El espía de las rocas negras. El piloto. Traducción de J. Fuster, Barcelona: Ed. Petronio, 1972.

Los nacimientos del Susquehanna o Los primeros plantadores. Traducción de Manuel Bazo. Madrid: T. Jordán, 1833.

Los plantadores de América o los nacimientos del Susquehanna. Trad. de Manuel Bazo. París: Librería americana, 1837.

El piloto. Traducida del francés por Vicente Pagasartundua, Madrid: Jordán, 1832.

El piloto. París: Rosa, 1836.

El piloto. Madrid: Impr. de L. García, ed. libs. de López y Durán, 1857.

El piloto. Traducción de Antonio Salazar Morera, Barcelona: Ameller (Castells - Bonet), (s.a.).

El piloto. París: Garnier Hermanos, 1915.

- El piloto*. Traducción de Joaquín Gallardo, Juventud, 1931.
- El piloto*. Madrid: Edit. Hisp.- Americana, 1942.
- El piloto*. Madrid: Diana, 1945.
- El piloto*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1951.
- El piloto*. Adaptación de R. Ballester Escalas, Barcelona: Ed. Mateu, 1951.
- El piloto*. Versión de Ventura de Juan, Valencia: Gaisa/Pascual Quiles, 1963.
- El piloto*. Barcelona: Bruguera, 1964.
- El piloto*. Adapt. de Alberto Cuevas Hortelano, Barcelona: Bruguera, 1972.
- El piloto*. Adaptación de José Antonio Vidal Sales, Barcelona: Bruguera, 1976.
- Lionel Lincoln o el sitio de Boston*. Madrid: Impr. de D.F. Suárez, 1842.
- El último de los mohicanos, historia de 1757...* Traducida del francés por Vicente Pagasartundua, Madrid: Impr. y lib. de T. Jordán, 1832.
- El último mohicano*. Traducción de G.M.P., Valencia: Impr. de J. Orga, 1832.
- El último mohicano*. Traducción de G.M.P., París: Leconte, 1835.
- El último de los mohicanos*. Madrid: Impr. de La Iberia, 1858-63.
- El último de los mohicanos*. Traducción de J.A.A., Barcelona: J. Roura - A. del Castillo editores, 1893.
- El último mohicano*. Traducción de H.L. Granch, Edit. Haueer, (s.a.).
- El último mohicano*. "La Publicidad", Barcelona, 1902.
- El último mohicano*. Traducción de F. Cabañas Ventura, Barcelona: Ramón Sopena (s.a. 1913?).
- El último de los mohicanos*. París: Garnier Hermanos, 1915.
- El último mohicano*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1918.
- El último mohicano*. Barcelona: Ramón Sopena, 1918.
- El último mohicano*. Traducción de F. Casas, Espasa Calpe, 1921.
- El último mohicano*. Traducción de Diego Victoria, Barcelona: Seix y Barral, 1946.
- El último mohicano*. Madrid: Diana, 1946.
- El último mohicano*. Traducción de F. Cabañas Ventura, Barcelona: Ramón Sopena, 1949.
- El último de los mohicanos*. Traducción de Antonio Gobernado, Madrid: Aguilar, 1950.
- El último mohicano*. Traducción de Manuel Rossell Pesant, Barcelona: Mateu, 1954.
- El último mohicano*. Adaptación de José Antonio Vidal Sales, Barcelona: Bruguera, 1957.

- El último mohicano*. Adaptación de Pilar Gavin, Barcelona: Bruguera, 1959.
- El último mohicano*. Barcelona: Ramón Sopena, 1959.
- El último mohicano*. Barcelona: Rodegar Baguña, 1961.
- El último de los mohicanos*. Bilbao: Edic. Paulinas, 1962.
- El último mohicano*. Traducción de Anibal Froufe, Madrid: Edaf, 1964.
- El último mohicano*. Barcelona: Tibidabo, 1965.
- El último mohicano*. Bilbao: Fher, 1965.
- El último de los mohicanos*. Adaptación de Alain Baudry, Madrid, 1965.
- El último de los mohicanos*. Buenos Aires: Difusión, 1967.
- El último mohicano*. Traducción de F. de Casas, Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- El último mohicano*. Adaptación de C. Gavaldá, Barcelona: Afha Internacional, 1969.
- El último mohicano*. Traducción A. Gilbert y E. Rodríguez, Barcelona: Bruguera, 1971.
- El último mohicano*. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia, 1971.
- El último mohicano*. Madrid: C. Rocha, 1972.
- El último mohicano*. Madrid: Narcea, 1973.
- El último mohicano*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1974.
- El último de los mohicanos*. Traducción de F. Cabañas Ventura, Barcelona: Planeta, 1974.
- El último mohicano*. Traducida por el equipo de E. P., Madrid: Ediciones Paulinas, 1974.
- El último mohicano*. Adaptación de Vitor Mora Pujadas, Barcelona: Bruguera, 1974.
- El último mohicano*. Traducción de Th. Scheppelmann, Barcelona: Molino, 1974.
- El último mohicano*. Madrid: Susaeta, 1975.
- El último mohicano*. Traducción de Carola Argand, Madrid: Altea, 1975.
- El último mohicano*. Barcelona: Favencia, 1976.
- El último mohicano*. Adaptación de E.M. Fariñas, Barcelona: Toray, 1977.
- El último mohicano*. Texto e ilustraciones de Jaime Brocal, Barcelona: Afha Internacional, 1977.
- El último de los mohicanos*. Adaptaciones de Carlos Alvarez Ude-Cotera, Barcelona: Bruguera, 1980.
- El último mohicano*. Traducción de Enrique Rodríguez, Barcelona: Bruguera, 1983.
- El último de los mohicanos*. Traducción de Enrique Rodríguez, Barcelona: Forum, 1984.

El último mohicano. Madrid: Ediciones S.M., 1986.

La pradera. Traducción del francés de Manuel Bazo, Madrid y París: T.Jordán, 1932.

La pradera. Traducción de Manuel Bazo, París: Lecointe, 1835.

La pradera. Madrid: Impr. de *El León Español*, 1857.

La pradera. Buenos Aires: Molino, 1942.

La pradera. Versión de Carmiña Verdejo, Barcelona: Mateu, 1959.

La pradera. Bilbao: Ediciones Paulinas, 1963.

El corsario rojo. Madrid: Hijos de D^a Catalina Piñuela, 1839.

El corsario rojo. Traducción de Blas María Araque, Madrid, 1854.

El corsario rojo. Traducción de V. Gebhardt, Barcelona: Impr. de Luis Tasso, 1859.

El corsario rojo. Barcelona: J. Roura - A. del Castillo editores, 1893.

El pirata rojo. Madrid: C.I.A.P., 1930.

El corsario rojo. Barcelona: Ameller, (s.a.).

El corsario rojo. Barcelona: Ed. Betis, Sevilla e impr. Fidel Rodríguez, (s.a.).

El corsario rojo. Traducción de S. Sorribas Roig. Barcelona: Miguel Arimany, 1955.

El corsario rojo. Traducción y adaptación de José Vinyals. Barcelona: Mateu, 1958.

El corsario rojo. Versión de José Gassent. Valencia: Gaisa/Pascual Quiles, 1960.

El corsario rojo. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia, 1971.

El corsario rojo. Adaptación de E. Sotillos. Barcelona: Toray, 1978.

El pirata rojo. Traducción de Tomás Gómez Infante. Barcelona: Cotal, 1980.

El pirata rojo. Traducción cedida por Cotal. Barcelona: Forum, 1984.

El puritano de América o el valle de Wish-ton-Wish. Traducción de J.M. Moralejo. París: Rosa, 1836.

El puritano de América o el valle de Wish-ton-Wish. Impr. de Boix, México: Besserer y Comp., 1852.

El colono de América. Madrid: Mellado, 1852.

Los puritanos de América. Versión de E. Iltis. París: Garnier Hermanos, 1915.

La bruja del mar. Traducción de D.J.F. Sáenz de Urraca, Barcelona: Impr. de Luis Tasso, 1859.

- El bravo*. Barcelona: Impr. de A. y Cía, 1833.
- El bravo*. París: Rosa, 1836.
- El bravo*. Madrid-París: Mellado, 1853.
- El bravo*. Madrid: Diana, 1954.
- El bravo*. Barcelona: De Gasso, 1967.
- El verdugo de Berna*. Madrid: Impr. de *El Panorama*, 1841.
- Balthazar o el verdugo de Berna*. Madrid: Impr. de C. González, 1854.
- Los monicacos*. París, 1911.
- Los monicacos*. París: Garnier hermanos, 1915.
- El buscador de pistas*. Barcelona: Ameller/Quintilla, Cardona y C^a, (s.a.).
- El buscador de pistas*. Madrid: Diana, 1949.
- El buscador de pistas*. Traducción de E. Sánchez Wedding. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1981.
- Doña Mercedes de Castilla o El viaje a Catay*. Traducción de Pedro A. O'Crowley. Cádiz: Impr. de la Revista Médica, 1841.
- Doña Mercedes de Castilla*. París 1841.
- Mercedes de Castilla*. Madrid: Espinosa, 1847.
- Cristobal Colón*. Madrid: Mellado, 1852.
- Doña Mercedes de Castilla*. México: Andrade y Escalante, 1857.
- Doña Mercedes de Castilla*. Traducción de Angel Pérez. Barcelona: Impr. Luis Tasso, 1863.
- Doña Mercedes de Castilla*. París: Garnier Hermanos, 1915.
- Doña Mercedes de Castilla*. Madrid: Ediciones Siglo XX, 1952.
- Doña Mercedes de Castilla*. Madrid: Tesoro, 1952.
- El cazador de ciervos*. Madrid: Diana (s.a.).
- Ojo de halcón*. Barcelona: Ediciones y Publicaciones Iberia, 1929.
- Ojo de halcón*. Versión de L. Regordosa Peña, Barcelona: Ediciones Reguera, 1945.
- El cazador de ciervos*. Traducción de Angel Cabrera. Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- Ojo de halcón*. Traducción de Manuel Cuyas Durán. Barcelona: Bruguera, 1975.

- Ojo de halcón*. Traducción de José Antonio Vidal Sales. Barcelona: Bruguera, 1979.
- El cazador de ciervos*. Madrid: Legasa, 1981.
- Ojo de halcón*. Traducción de Rigoberto Ruiz Lagasca. Barcelona: Editorial Fontamara, 1981.
- Los dos almirantes*. Barcelona: Impr. de la Corona, 1863.
- Los dos almirantes*. Traducción de Patricio Montojo y Pasarón. Madrid, 1882.
- Los dos almirantes*. Madrid: Impr. *El Mundo*, 1887.
- Los dos almirantes*. Madrid: Alonso, 1967.
- Wyandotte, o la choza sobre la colina*. París: Garnier Hermanos, 1915.
- A bordo y en tierra*. Traducción de D.J.F. Saenz de Urraca. Madrid: Librería española y Barcelona: El Plus Ultra, 1858.
- A bordo y en tierra*. Barcelona: Baguñá, 1945.
- Satanstoe*. París: Garnier Hermanos, 1915.
- El agrimensor*. París: Garnier Hermanos, 1915.
- El cráter*. París: Garnier Hermanos, 1915.
- Una colonia sobre un volcán*. Madrid: Mundo Latino, 1921.
- Una colonia sobre un volcán*. Traducción de E. González Blanco. Madrid: Editores G. Hernández y Galo Sáez, 1921.
- El Robinsón del volcán*. Adaptación de José Perez Guerrero, Id. (J. Gil), Barcelona, 1930.
- Una colonia sobre un volcán*. Madrid, 1931.
- El Robinsón americano*. Madrid: Diana, 1948.
- Una colonia sobre un volcán*. Traducción de Marta Fabregas. Barcelona: Mateu, 1953.
- Sobre el cráter*. Madrid: Dólar, 1953.
- Una colonia sobre un volcán*. Versión de Luis Trillas. Barcelona: Ediciones G.P., 1958.
- Una colonia sobre un volcán*. Versión J. Fuster. Barcelona: Petronio, 1972.
- El Robinsón del volcán*. Madrid: Debate, 1981.
- Los leones de mar*. Madrid: En *La Esperanza*, 1856.

INDICE

ADANJO CORREIA, María Rosa: <i>El "exotismo" del portugués del Brasil y de Angola: Reflexión fragmentaria sobre un problema de traducción</i>	1
ALBARRAN GONZALEZ, Benigno: <i>Traducción de obras de cultura religiosa europea al dialecto pangasinán</i>	15
ARIAS TORRES, Juan Pablo: <i>Abenházan y Asin Palacios: Un posible método para la determinación de la labor del traductor</i>	25
BAYARRI ROSELLO, M., CARDONA PLA, M.: <i>Un texto espiritual del siglo XVI</i>	39
CHAMOSA GONZALEZ, J. L., DIAZ MARTINEZ, M.: <i>Los Proverbios morales del Marqués de Santillana y su traducción inglesa</i>	49
HARTO TRUJILLO, M ^a Luisa: <i>¿Error en la traducción latina de algunos términos gramaticales griegos?</i>	61
HERMANS, Theo: <i>On Modelling Translation: Models, Norms and the Field of Translation</i>	69
ISASI MARTINEZ, Carmen: <i>Quevedo, ¿traductor negligente? Observaciones sobre el texto de El Rómulo</i>	89
JULIA BALLBE, J., SUZUKI, Shigeo: <i>Discrepancias profundas en las traducciones occidentales de Oku no Hosomichi de Matsuo Basho</i>	97
MENDIGUREN BEREZIARTU, Xabier: <i>Incidencia de la traducción en la normalización lingüística del Euskara</i>	107

ORTIZ GARCIA, Javier:	
<i>La traducción como crítica literaria</i>	117
PAJARES INFANTE, E., ROMERO ARMENTIA, F.:	
<i>Alberto Lista, traductor ilustrado del inglés</i>	127
PEGENAUTE RODRIGUEZ, Luis:	
<i>Aphra Behn (1640-89): Traductora y teórica de la traducción</i>	145
PEJENAUTE RUBIO, Francisco:	
<i>La traducción española del Asinus aureus de Apuleyo hecha por Diego López de Cortegana</i>	157
PEÑA MARTIN, Salvador:	
<i>Ideas sobre la traducción en la lingüística árabe medieval</i>	169
RODRIGUEZ RIVAS, Gregorio:	
<i>El Libro de miseria de omne, versión libre del De contemptu mundi</i>	177
RODRIGUEZ SANCHEZ DE LEON, M ^a José:	
<i>Las traducciones del teatro francés durante la Ominosa Década: El sentido de la traducción y su consideración crítica</i>	191
SAEZ HERMOSILLA, Teodoro:	
<i>El soneto parnasiano en versión española: Teoría y crítica</i>	205
SCHEU LOTTGEN, D., AGUADO GIMENEZ, P.:	
<i>Condicionamientos culturales en la traducción literaria: El Shakespeare de A. W. Schlegel Vs. F. Gundolf</i>	217
SOTO VAZQUEZ, Adolfo Luis:	
<i>La jerga marginal de Oliver Twist en las traducciones al español</i>	231
ST- PIERRE, Paul:	
<i>Translation: Constructing Identity out of Alterity</i>	243
TRICAS PRECKLER, Mercedes:	
<i>"Les mots du discours": Nuevas tendencias en el Análisis del Discurso y Traducción</i>	253
VIÑUELA ANGULO, Urbano:	
<i>James Fenimore Cooper: Entre la popularidad y la transformación textual</i>	267

NORMAS PARA LOS AUTORES

1. Los autores enviarán dos copias del trabajo, escritas a doble espacio, y el soporte informático del mismo, así como la dirección postal y el número de teléfono.
2. Harán constar en el diskette: autor, título del archivo y programa empleado (los programas que mejor compatibilizan con el *Ventura*, utilizado en la edición de *Livius*, son el XY Write, WS, Word 5.1 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". *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". *Renaissance and Modern Studies*, 25, pp. 155-165.
5. Los autores se comprometen a corregir y devolver las pruebas de imprenta en un plazo de 15 días.
6. Los trabajos se enviarán a:
Secretario de la revista *Livius*
Departamento de Filología Moderna
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de León
Campus de Vegazana
24071 LEON (SPAIN)

LIVIUS

REVISTA DE ESTUDIOS DE TRADUCCION



LIVIUS
Revista de Estudios de Traducción
Departamento de Filología Moderna
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de León
Campus de Vegazana
24071 LEON
Tfno.: (987) 291085
Fax: (987) 291099
(34 87) 291099

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Apellido(s) / Family Name:		
Nombre / First Name:		
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: 3.000 ptas. - 30\$ USA (2 números)

Número suelto: 1.800 ptas. - 18\$ USA

Su abono lo efectuaré por:

contra reembolso

domiciliación bancaria

transferencia a Caja España, Suc.Universidad, León (Spain)

Cta. 04-0114842-1

