

TRADUCCIÓN LITERARIA Y APROPIACIÓN: APUNTES PARA UNA TIPOLOGÍA CAUSAL

*Carlos Herrero Quirós
Universidad de Valladolid*

Literary translation always involves some degree of appropriation. More particularly, the strategies deployed by translators, whether consciously or unconsciously, in conducting such an appropriation are worth studying from several angles ranging from comparative stylistics to the history of poetics and including such disciplines as reception history or sociology of literature, to mention but a few. This paper points at some of the motivations underlying these processes and provides a few examples.

PRESENTACIÓN

Las inmensas, aunque muchas veces sutiles, posibilidades de manipulación que la traducción literaria, como modo de reescritura que es, lleva consigo han sido subrayadas por varios autores (Hermanns, 1985; Lefevere, 1992a; Jansen, 1995). Dejando a un lado el vasto campo de descripción que nos propone la historia de la censura política e ideológica (Crespo & Baker, 1999; Rabadán, 2000; VV AA, 2002), otras formas, a veces bien sofisticadas y no siempre negativas, de apropiación llaman aquí nuestra atención.

EL FACTOR DEL MERCADO

La traducción como modo de apropiación en nombre de los supuestos intereses del público lector (es decir, en virtud de intereses comerciales), no puede

quedar fuera de estas consideraciones. Un ejemplo contemporáneo nos lo proporciona Piotr Kuhniewicz en un ensayo sobre la primera traducción al inglés de la novela *Zert* (1967), titulada en esta última lengua *The Joke*: una de las primeras del escritor checo Milan Kundera (en Basnett & Lefevere, 1990: 122-126)¹. El propio Milan Kundera se ha quejado repetidamente de la incorrecta interpretación y traducción de sus novelas y ha dicho que hubo un tiempo en que corregir traducciones le llevaba más tiempo que escribir (Cf. Ping, 1999). Existió, en concreto, un escándalo tras la aparición de dicha traducción inglesa que ilustra a la perfección el trasfondo de este tipo de apropiación.

El problema fundamental era que esta versión mutilaba desconsideradamente el original. La narrativa de Kundera es rica y polifónica, llena de digresiones aparentemente irrelevantes y de repeticiones cuidadosamente planeadas. El traductor de esta obra, sin embargo, había escrito en 1969 al *Times Literary Supplement* diciendo que la falta de una ordenación cronológica estricta en la novela resultaba sorprendente y conducía a la confusión. Desde su punto de vista, el beneficio de los futuros lectores exigía una reorganización de la secuencia de los capítulos y también unas cuantas supresiones. Su editor apoyó esta práctica afirmando que "It is an editor's responsibility to suggest anything that, in his view, might help to clarify things for the reader...". En consecuencia, no se tuvo ningún empacho a la hora de eliminar varias digresiones sobre la música popular que tenían una importancia temática indudable en el contexto de la novela. Los responsables de la traducción se excusaron diciendo que a los lectores ingleses les aburrirían sin duda estos apartes.

Y así podríamos citar numerosos casos en los que la traducción se ha convertido en un instrumento de apropiación o usurpación del original con el propósito inmediato de "naturalizar" en el supuesto beneficio del lector (léase de la empresa editorial) textos más próximos a la tipología que Barthes definiera como "*scriptible*" (Barthes, 1973) que a la reproducción de convenciones formales plenamente acomodadas en el sistema literario, anulándose así lo que los formalistas rusos llamaran "*ostranenie*" (Cf. Shklovsky en Lemon & Reis, 1965): la capacidad de sorprender --y boicotear-- la percepción automática de la realidad representada que constituía para ellos la mayor potencia del fenómeno literario. Como con Kundera, también en muchas traducciones de las obras de Günter Grass: "longueurs are eliminated, roughness made smooth, the division and even the order

¹ La traducción, aparecida en 1969 en Macdonald & Co (Londres), corrió a cargo de David Hamblin y Oliver Stallybrass. Al año siguiente Penguin publicaba la misma traducción, aunque esta vez restaurando los pasajes omitidos en la edición anterior. Cf. *The Joke: Definitive Version* (fully revised by the author), New York: HarperPerennial, 1992. En una nota incluida en esta edición definitiva el propio Kundera explica los motivos que le condujeron a supervisar esta versión y sus ideas sobre la fidelidad de la traducción literaria.

of the paragraphs altered, in the interests of 'readability' and saleability, but not of literary quality" (Westerweel & D'Haen, 1990: 74-75).

Podríamos multiplicar los ejemplos de este tipo de apropiación regida por criterios de mercado sin tener que confinarnos a la época contemporánea. Por citar un caso decimonónico que me resulta particularmente cercano, el conjunto de poemas narrativos genéricamente titulados *Ecos de las montañas* que compuso, a finales de la década de los sesenta del siglo XIX, José Zorrilla (1817-1893) surgieron de un encargo editorial que ceñía a priori su fuente de inspiración a los artúricos *Idilios* de Tennyson y, de manera muy prominente, los grabados con que los ilustró Gustave Doré (1832-1883): una apropiación por la vía de la traducción que Zorrilla ejecutó no sin conflictos ante los compromisos e infidelidades a los que le obligaban las presiones editoriales (Zarandona, 2004)². En efecto, Zorrilla, quien sólo se atuvo muy parcialmente a los "idilios" de Tennyson, trufó su fuente original y manipuló la evidencia histórica por el afán de supeditar el texto a los grabados preexistentes:

La necesidad de atenerse a unos compromisos establecidos con unos editores, deseosos éstos, sin lugar a duda, de no desaprovechar la posibilidad de publicar un lujoso volumen con los grabados del afamado artista francés que tantas relaciones tuvo también con las tierras británicas. El deseo de no causarles ningún perjuicio económico por una exclusiva por la que podemos pensar que habrían pagado una considerable cantidad (...). Todos estos factores (...) llevaron a nuestro artista a realizar piruetas artísticas muy considerables. (*ibid.*: 15)

APROPIACIÓN ESTÉTICA

Pero al margen de manipulaciones dictadas por la mercantilización de la literatura, no hay que olvidar que la traducción literaria siempre implica intertextualidad y, por ende, verifica constantemente la célebre "muerte del autor". Incluso sin condicionamientos espúreos como los que se aludían en el epígrafe anterior, la traducción implica inevitablemente una modulación que con Newmark podemos llamar ideológica: "translation like any other literary product more or less reflects ideology, the less when it is concerned with facts, the more when it is concerned with feelings" (1991: 76-77). Más concretamente, no es difícil ilustrar este particular con ejemplos de traducciones que, deliberada o involuntariamente, han modificado la sustancia de sus originales, sobre los que han impuesto sus propias concepciones éticas o estéticas.

² Esta monografía es fruto de una investigación doctoral presentada en 2001 en la Universidad de Zaragoza y de la que fui codirector.

En el caso de la novela moderna, no es difícil encontrar versiones que transforman gratuitamente las situaciones narrativas que vertebran sus originales: así se pasa de un narrador intradieгético a otro extradieгético; de una focalización interna a otra externa o quizás omnisciente; de un estilo oblicuo a otro directo; del monólogo citado a la psiconarración. Algo de ello sucede en la traducción que hizo Antonio Marichalar de la *woolfiana* novela *To the Lighthouse* (1927)³ y, sobre todo, en la del relato de Ernest Hemingway *The Snows of Kilimanjaro* (1939) que firmó en 1955 J. Gómez del Castillo.⁴ La primera de estas dos versiones representa, aunque sólo sea parcialmente, una apropiación estética de una novela, la de Virginia Woolf, que constituye un ejemplo supremo de narración indirecta. Sobre todo en determinadas escenas dominadas por la dimensión subjetiva y polifónica del característico estilo oblicuo de las novelista británica (por ejemplo, la famosa y epifánica cena con que los Ramsays obsequian a sus invitados), la complejidad narrativa del original queda disminuida.

Opino que el pleno impacto de esta escena, que entraña un momento de revelación y que entrevera sutilmente las dimensiones interna y externa de la realidad, se diluye en la versión española, en la que el estilo narrativo es menos indirecto y más convencionalmente omnisciente que en el texto fuente. Por ser un poco más concretos, Marichalar con frecuencia evita los puntos suspensivos y otros rasgos de puntuación idiosincráticos del estilo *woolfiano* que además denotan la existencia de una narración interior; o disuelve el efecto rítmico de la prosa original, evocador, una vez más, de una suerte de corriente de conciencia directamente ligada a la mimesis del pensamiento de los personajes (aunque éste se ofrezca desde la narración en tercera persona); o elimina la logoforicidad (al traducir un pronombre por un nombre propio), anulando así un poderoso marcador del estilo indirecto libre; o recurre a injustificados registros cultistas; etc. Al margen de valoraciones sobre la mayor o menor calidad de la traducción en cuestión, lo importante del caso es hacer constar que, con frecuencia, esta traducción objetiviza, des-poetiza, disuelve ambigüedades deliberadas de perspectiva: se apropia, así, del original, que convierte en un relato sustentado, al menos en algunas partes, por una organización sutilmente distinta del componente dieгético.

Un ejemplo aún más claro, pero también más burdo, de una apropiación por la vía de la traducción que afecta a la médula misma de un método narrativo lo encontramos en el segundo de estos dos ejemplos. Incuestionablemente en este caso, la versión española del cuento de Hemingway, que posee una inequívoca calidad interior derivada, entre otras cosas, del uso de los estilos indirectos, adultera groseramente la concepción narrativa del original. Aunque quizá bastaría con decir

³ *Al faro* (traducción de Antonio Marichalar), Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1958// Barcelona: Edhasa, 1978.

⁴ *Las nieves del Kilimanjaro* (traducción de J. Gómez del Castillo), Barcelona: Luis de Caralt 1955.

que se trata de una traducción notablemente mala, interesa más subrayar que la opción interpretativa del traductor cierra el paso al los ricos dialogismo y polifonía del original. El traductor clarifica y separa lo que en el original es deliberadamente ambiguo y oblicuo; recurre a las marcas del estilo directo tradicional para verter fragmentos de estilo indirecto libre y *erlebte Rede* (cambiando, si es necesario, las personas verbales); reconfigura a capricho la disposición de los párrafos y la puntuación; añade construcciones que vehiculizan los comentarios y juicios de un narrador extradiegético inexistente en el original, etc. La hostilidad de la traducción hacia el estilo indirecto libre y el componente subjetivo de la voz narradora es más que evidente.

Por lo demás, suele suceder que al traducir una obra literaria se la adapte a una poética diferente, bien sea la propia en el caso de los traductores dedicados ellos mismos a la creación literaria (véase, por ejemplo el caso de Andre Gide y su versión de *Hamlet*⁵; o el singular caso de apropiación que representan las traducciones de poesía china de Ezra Pound: Hsieh, 1999), o quizás la imperante en el momento en que se hace la traducción. En este contexto hay que recordar la contribución de la traducción literaria como vehículo de trasvase cultural y, dentro del campo más específico de la literatura, como factor difusor de estilos y escuelas nuevas (particularmente, según Newmark, cuando las traducciones han sabido ser lo suficientemente literales como para ser útiles instrumentos de intercambio literario (1988: 172). En el caso de la literatura del siglo XX, por ejemplo, es imprescindible que el traductor comprenda y se identifique con lo que Radu Lupan ha llamado "*l'esprit moderne*": la fidelidad y la sintonía no sólo con la obra particular, sino con nuestros propios contemporáneos (Holmes, 1970: 152): "On rencontre souvent, même dans traductions faites à notre époque, et même dans celles des ouvres littéraires contemporaines, des phénomènes qui font preuve de cette relative incompréhension de l'esprit contemporain, de l'esprit de l'ouvre, ou même du refus de le reconnaître comme tel". De lo contrario se puede, aunque de un modo involuntario y con la mejor de las intenciones, mermar o extinguir el carácter innovador de una obra determinada.

Así, Michael Bullock achaca a los traductores ingleses no haber sido capaces de transmitir el pleno impacto de la novela y el relato corto experimentales del continente: lo que David Daiches llamó en su día "the breakdown of the public sense and its consequences for the novel" (Daiches, 1960: 187). Volviendo a

⁵ Andre Gide fue un traductor de muy amplio espectro. Sus versiones incluyen a Shakespeare, Blake, Goethe, Pushkin, Whitman, Conrad, Rilke y Tagore. Su diario da fe de la enorme dedicación con que Gide desarrolló esta actividad y también de sus dudas sobre su propia capacidad como traductor (así, mientras trabajaba en la versión francesa de *Typhoon*, de Joseph Conrad). Gide veía en la traducción un potente instrumento crítico y así la utilizó, por ejemplo, en su versión de *Hamlet*, en la que se enfrentó con grandes dificultades. Esta versión (con la que seguramente se sintió más incómodo que con la de Conrad) delata la tendencia de Gide a adaptar a Shakespeare a su propio estilo literario. Andre Gide escribió también el ensayo *Lettre sur les traductions* (1928). (Rose, 1981: 116-126).

Bullock, en su opinión, la lengua inglesa no tenía a la sazón equivalencias formales para tales vanguardismos, no sólo, en algunos casos, por la mayor inflexibilidad de su sintáxis, sino porque en aquella época el inglés atravesaba por una fase dominada por el decoro, la propiedad y la mediocridad literaria general. En otras palabras, existía un miedo extendido a desagradar al público rompiendo las leyes del decoro o las de la sintáxis: algo muy poco en consonancia con ese espíritu moderno que acabamos de mencionar (Cary & Jumpelt, 1963: 158).

LA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Lo cierto es que la traducción literaria como apropiación estética es tan vieja como la propia historia de esta actividad. Piénsese, por ejemplo, en ciertas "reglas clásicas" del buen traductor, tópicos que dominaron durante mucho tiempo el oficio y cuya aplicación, en muchos casos, tendría el efecto de disolver algunas de las señas de identidad más características de los textos literarios, como la ambigüedad deliberada o la manipulación de la organización sintáctica. Aunque entramos aquí en un terreno-- el de la historia de la traducción-- que precisa un espacio mucho mayor que el de estas breves líneas, sí podemos apuntar, al hilo de esta cuestión, algunas de aquellas reglas y el debate que suscitan sobre la legitimidad de la apropiación estética.

Un buen ejemplo de estos tópicos lo constituye la norma de Antoine Lemaistre, traductor francés del siglo XVII, según la cual cuando (en latín o en griego) una oración resultara demasiado larga o demasiado compleja era preciso segmentarla en la traducción en oraciones más breves y sencillas (citado en Lefevre, 1992b: 61). Con anterioridad, el Aretino (†1444) había defendido en su *De Interpretatione Recta* (1440) la necesaria intervención del traductor ante cualquier texto escrito en un estilo copioso, imponiendo una puntuación que dividiera los párrafos en enunciados más breves, a fin de facilitar la claridad y la inteligibilidad del estilo. Por el contrario, en sus *Principes de la littérature* (1748), el teórico francés Charles Batteaux (†1780) escribió sobre la importancia de preservar los periodos sintácticos a toda costa en la traducción, definiendo aquéllos como equivalencias del pensamiento unidas entre sí por una suerte de necesidad interna inevitablemente ligada a la intención del escritor: una visión ya plenamente moderna del *fidus interpres* demandado por una traducción semántica (citados *inter alia* en Vega, 1994: 94 y 179 respectivamente).

Incluso desde la perspectiva más modesta del recorrido histórico reciente encontramos evidencia de este tipo de apropiación casi inopinada en función de modas estilísticas a las que la traducción literaria no es ajena. Hace sesenta o setenta años, por ejemplo, dominaban las traducciones "pseudoliterarias" y elaboradas en

exceso, que pecaban de escasa naturalidad. Hoy en día no es difícil encontrar traducciones demasiado coloquiales o idiomáticas, teñidas de un fuerte componente emotivo (Newmark, 1981:141). Un ejemplo de traducción pseudoliteraria estudiada en el volumen de Bassnett y Lefevere (1990: 32) es la versión búlgara de *Winesburg Ohio* (1921). Conociendo la estatura clásica de Sherwood Anderson, la traductora introdujo en su versión palabras y estructuras arcaicas, adjetivos pasados de moda que representaban un obstáculo para la correcta lectura e interpretación del texto. El resultado fue un estilo tan obsoleto y decimonónico que es casi irreconciliable con la austeridad deliberada del original. Ya ha quedado referido el caso de las traducciones inglesas dominadas por el decoro y la propiedad (y el consiguiente miedo a forzar la norma sintáctica y lingüística) y su falta de sintonía con la narrativa experimental del continente.

Pero también el afán por resultar natural, coloquial, relajado, etc-- sin duda una reacción contra el indeseable amaneramiento estilístico-- vehiculiza cuestionables apropiaciones estilísticas. No podemos olvidar que en ocasiones el original es deliberadamente rebuscado o, cuando menos, se distancia voluntariamente de cualquier registro idiomático (Newmark, 1988: 77). Algunas de las influyentes versiones, por ejemplo, de Stuart Gilbert (traductor de Malraux y Camus al inglés, o de Joyce al francés) delatan su afán por reaccionar frente al estilo de traducción literaria encorsetada y artificial que había contaminado la traducción de la literatura rusa en el cambio de siglo. Gilbert estaba muy influido por Hemingway y por el empeño de éste último de acercar la novela a la lengua común. Pero es evidente, si juzgamos su traducción de *L'Etranger* (1942), que Gilbert se esfuerza en ser más coloquial que el propio original (*Ibid.*: 171).

APROPIACIÓN POR INEQUIVALENCIA

Finalmente, y ya desde un tratamiento exclusivamente sincrónico de la cuestión, no se puede ignorar la posición dominante de ciertas convenciones expresivas que tal vez difieren según las distintas literaturas nacionales, con la consiguiente repercusión sobre la traducción literaria. Hatim y Mason (1990: 9) nos recuerdan que existen percepciones distintas con respecto al estilo según las lenguas y las culturas. Como hizo notar Nida, en español un buen estilo inglés suele parecer insípido y falto de carácter, mientras que al lector inglés un estilo español consagrado como ortodoxo le puede llegar a parecer una colección de "*purple patches*". Ahora bien, ¿justifica esto la modificación o adaptación del estilo original a la tradición lingüística y cultural para la que se traduce? ¿No es esta domesticación una forma de negar al lector el acceso a la cultura de la lengua original? Recordemos que estilo y significado no son tan fácilmente separables.

Sea como fuere, estas convenciones afectan, por ejemplo, al recurso a tiempos verbales idiosincráticos⁶; el uso de palabras tabú-- muy abundantes en la literatura inglesa, pero no, por ejemplo, en eslovaco: mencionemos a este respecto el caso del *Svejk* (1920-23) de Jaroslav Hasek, cuya traducción rusa emplea muchas menos expresiones de este tipo que el original (Leuven-Zwart & Naaijken, 1991); o la renuencia a la repetición en ciertas lenguas o tradiciones literarias⁷.

SÍNTESIS

Las estrategias, conscientes o inconscientes, de supresión/represión, control, anulación, distorsión que por uno u otro motivo convierten un texto literario en otro manifiestamente infiel a su original merecen ser estudiadas y tipologizadas desde ángulos diversos que van desde la estilística comparada a la moderna hermenéutica literaria, pasando por la historia de la poética y de la propia traducción, la sociología literaria, los estudios sobre recepción, la historia política, etc.

La traducción de una obra literaria implica inexorablemente una apropiación: un fenómeno multifacético y en verdad fascinante. Entre la manipulación grosera y la fructífera influencia existe un amplísimo espectro susceptible de abordarse desde la descripción científica y también desde el enjuiciamiento crítico y normativo: en último término, la legitimidad de estas operaciones dependerá de un equilibrio que sugiere el clásico binomio fidelidad-creatividad, según la conocida máxima "translation should be as literal as possible and as free as is necessary" (Cf. Newmark, 1981: 12).

⁶ Un ejemplo sería, quizás, el "*pásse composé*" francés, utilizado consistentemente por Camus en *L'Etranger* (1942).

⁷ Pensemos a este respecto que en una novela inglesa es bastante frecuente encontrarse con repeticiones de palabras muy comunes, como por ejemplo el verbo "*to say*" (un caso extremo lo encontraríamos en las obras de Hemingway). Otras normas estilísticas nacionales, incluida la española, son más reacias a lo que se tiende a percibir como un defecto o una cacofonía. También Leuven-Zwart y Naaijken (1991) ilustran este particular con la novela *The Catcher in the Rye* (1951) de L. Salinger, en la que la palabra inglesa "*guy*" se presenta no menos de 77 veces. En la versión eslovaca de esta obra, sin embargo, esta repetición se diluye en las 16 equivalencias del término inglés empleadas para evitar el efecto cacofónico.

REFERENCIAS

- Barthes, R., 1973. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil.
- Bassnett, S., y A. Lefevere (Eds), 1990. *Translation: History and Culture*. London: Printer Publishers.
- Cary, E., y R. W. Jumpelt, 1963. *Quality in Translation (Proceedings of the IIIrd Congress of the International Federation of Translators)*. Oxford: Pergamon Press.
- Crespo, I., y M. Baker, 1999. *Translating in a Nationalistic Context: Censorship in Translation Under Franco's Dictatorship in Spain (Tesis Doctoral)*. Manchester: UMIST.
- Daiches, D., 1960. *The Novel and the Modern World*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- Hatim, B., y I. Mason, 1990. *Discourse and the Translator*. London: Longman.
- Hermans, T. (Ed), 1985. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985.
- Holmes, J. S. (Ed), 1970. *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. The Hague: Mouton.
- Hsieh, M., 1999. *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation and Imagism*. New York/London: Garland.
- Jansen, P. (Ed), 1995. *Translation and the Manipulation of Discourse: Selected papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1992-1993*. Leuven: CETRA- The Leuven Research Center for Translation, Communication and Cultures.
- Lefevere, A., 1992a. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- (Ed), 1992b. *Translation, History, Culture: A Sourcebook*. London: Routledge.
- Lemon, L.T., y M.J. REIS (Eds), 1965. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: Nebraska University Press.
- Leuven-Zwart, K., y A. Naaijken (Eds), 1991. *Translation Studies: The State of the Art (1st James S. Holmes Symposium)*. Amsterdam: Rodolpi.
- Newmark, P., 1991. *About Translation*. Multilingual Matters 74. Clevedon: Multilingual Matters Ltd.
- , 1981. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.
- , 1988. *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall.
- Ping, K., 1999. "Cultural Presuppositions and Misreadings". *META*, XLIV, 1.
- Rabadán, R., 2000. *Traducción y censura inglés-español, 1939-1985: estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- Rose, M. G. (Ed), 1981. *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press.
- Vega, M. A. (Ed), 1994. *Textos clásicos de la teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- VV AA., 2002. *Censure et traduction dans le monde occidental*. Montreal: Université McGill.
- Westerweel, B., y T. D'Haen (Eds, 1990). *Something Understood: Studies in Anglo-Dutch Literary Translation*. Amsterdam: Rodolpi.
- Zarandona, J. M., 2005. *Los 'Ecos de las montañas' de José Zorrilla y sus fuentes de inspiración: de Tennyson a Doré*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

