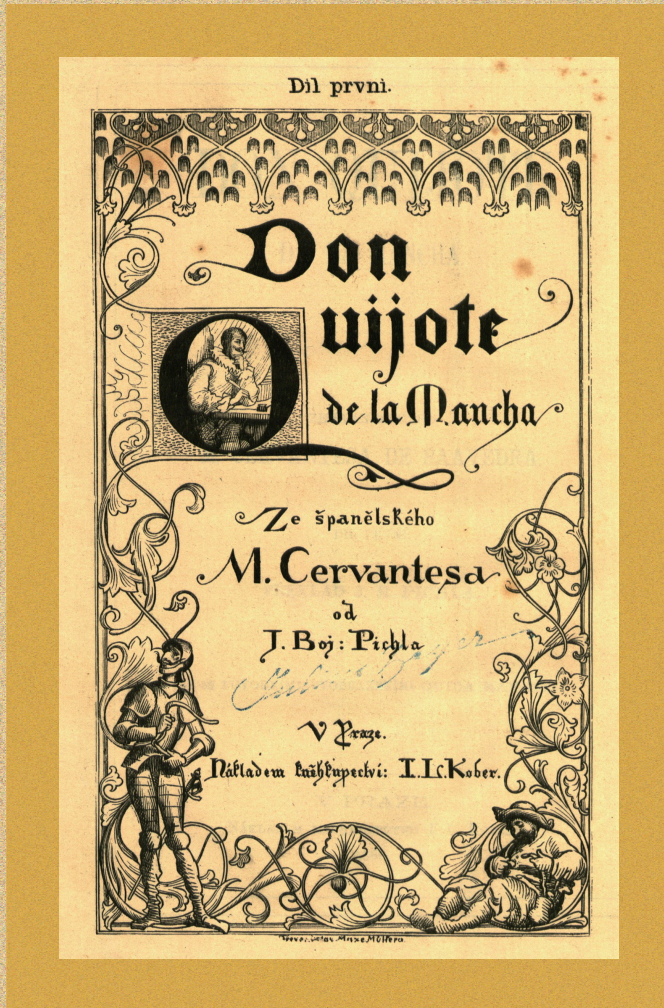


JIRÍ LEVÝ: UNA CONCEPCIÓN (RE)DESCUBIERTA

JANA KRÁLOVÁ
MIGUEL JOSÉ CUENCA DROUHARD



VERTERE

MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMENEUS

Núm. 15 - 2013

VERTERE

MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA
HERMĚNEUS

El libro pretende contribuir a los actuales debates sobre la diversificación metodológica de la traductología. La selección de los trabajos fundamentales de Jiří Levý (1926-1967) respeta el orden cronológico de su primera aparición y pone énfasis en sus raíces metodológicas. El primer capítulo incluye el prólogo y el epílogo de *České teorie překladu* [Teorías checas de la traducción] (1956). El segundo se centra en los conceptos fundamentales de su obra clave *Umění překladu* [El arte de la traducción] (1963). Los capítulos que siguen incluyen los textos publicados en su obra póstuma *Bude literární věda exaktní vědou?* [¿Será la teoría literaria una ciencia exacta?] (Praha, 1971): la versión abreviada de su estudio *Geneze a recepce literárního díla* [Génesis de la obra literaria y su recepción], el texto reducido del trabajo *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladařství a českého verše* [Las traducciones de Karel Čapek en la evolución del arte de traducir y del verso checos], y el estudio *Bude teorie překladu užitečná překladařům* [¿Será la teoría de la traducción útil para los traductores?], que resume las líneas generales de la concepción del autor checo.

JANA KRÁLOVÁ
Y
MIGUEL JOSÉ CUENCA DROUHARD
(EDS.)

JÍŘÍ LEVÝ:
UNA CONCEPCIÓN
(RE)DESCUBIERTA

VERTERE

MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMĚNEUS

NÚMERO 15 - 2013

© H E R M Ē N E U S. Revista de investigación de traducción
e interpretación

VERTERE. Monográficos de la Revista Hermēneus

DISBABELIA. Colección Hermēneus de traducciones ignotas

Facultad de Traducción e Interpretación

Campus Universitario Duques de Soria, s/n

42004 Soria (España/Spain)

Tel: + 34 975 129 174

Fax: + 34 975 129 101

Correo-e: zarandon@lia.uva.es

hermeneus.trad@uva.es

Direcciones de Internet:

<http://www.uva.es/hermeneus/>

<http://recyt.fecyt.es/index.php/HS>

Página web: Olivier Álvarez Seco

SUSCRIPCIÓN, PEDIDOS y DISTRIBUCIÓN:

Pórtico Librerías, S.A.

Aptdo. de correos, 503

50081 Zaragoza (España)

Tel: +34-976-350303

Fax: +34-976-353226

E-mail: distrib@porticolibrerias.es

EDITA: Excm. Diputación Provincial de Soria

ISBN: 978-84-96695-75-7

ILUSTRACIÓN PORTADA: La reproducción de la portada de la versión
checa de Don Quijote de la Mancha de 1866, realizada por Josef Bojislav
Pichl, es cortesía del Museo Nacional de Praga.

PORTADA: Imprenta Provincial

MAQUETA E IMPRIME: Imprenta Provincial de Soria

DEPÓSITO LEGAL: SO-3/2013

DIRECTOR: Juan Miguel Zarandona Fernández (Universidad de Valladolid)

SECRETARIA: Cristina Adrada Rafael (Universidad de Valladolid)

COMITÉ DE REDACCIÓN:

Sabine Albrecht (Friedrich-Schiller Universität Jena)
Vivina Almeida Carreira (Instituto Politécnico de Coimbra)
Susana Álvarez Álvarez (Universidad de Valladolid)
Rocio Anguiano Pérez (Universidad de Valladolid)
Verónica Arnaiz Urquiza (Universidad de Valladolid)
Larry Belcher (Universidad de Valladolid)
Carmen Cuéllar Lázaro (Universidad de Valladolid)
Elena di Giovanni (Università di Macerata)
Rosario de Felipe Boto (Universidad de Valladolid)
Marie Hélène García (Université d'Artois)
Iwona Kasperska (Universidad Adam Mickiewicz, Poznań)
María Teresa Sánchez (Universidad de Valladolid)

COMITÉ CIENTÍFICO:

Alberto ÁLVAREZ LUGRÍS (Universidade de Vigo)
Román ÁLVAREZ (Universidad de Salamanca)
Stefano ARDUINI (Università di Urbino)
Toshiaki ARIMOTO (U. Chukyo de Nagoya)
Mona BAKER (Universidad de Manchester)
Michel BALLARD (Universidad de Artois)
Xaverio BALLESTER (Universitat de València)
Christian BALLIU (ISTI-Bruxelles)
Georges BASTIN (Université de Montréal)
Lieve BEHIELS (Lessius Hogeschool-Antwerpen)
Denitza BOGOMILOVA ATANASSOVA (Parlamento Europeo)
Freddy BOSWELL (Summer Institute of Linguistics-Dallas)
Hassen BOUSSANA Universidad Mentouire-Constantine, Argelia)
José María BRAVO GOZALO (Universidad de Valladolid)
Antonio BUENO GARCÍA (Universidad de Valladolid)
Teresa CABRÉ (Universitat Pompeu Fabra)

Jordi CASTELLANOS (Universitat Autònoma de Barcelona)
Carlos CASTILHO PAIS (Universidade Aberta-Lisboa)
Pilar CELMA (Universidad de Valladolid)
María Àngela CERDÀ I SURROCA (Universitat de Barcelona)
José Antonio CORDÓN (Universidad de Salamanca)
María del Pino DEL ROSARIO (Greensboro College - NC)
Oscar DIAZ FOUQUES (Universidade de Vigo)
Deborah DIETRICK (Universidad de Valladolid)
Álvaro ECHEVERRI, (Université de Montréal)
Luis EGUREN GUTIÉRREZ (Universidad Autónoma de Madrid)
Pilar ELENA GARCÍA (Universidad de Salamanca)
Manuel FERIA GARCÍA (Universidad de Granada)
Martín FERNÁNDEZ ANTOLÍN (U. Europea Miguel de Cervantes)
Alberto FERNÁNDEZ COSTALES (Universidad de Oviedo)
Purificación FERNÁNDEZ NISTAL (Universidad de Valladolid)
Marcos A. FIOLA (Ryerson University, Toronto)
Yves GAMBIER (Turun Yliopisto/Universidad de Turku)
Mariano GARCÍA-LANDA (Intérprete Independiente)
Joaquín GARCÍA-MEDALL (Universidad de Valladolid)
Susana GIL-ALBARELLOS (Universidad de Valladolid)
Pierre-Paul GRÉGORIO (Universidad Jean Monet de Saint Étienne)
Theo HERMANS (University College Londres)
César HERNÁNDEZ ALONSO (Universidad de Valladolid)
Carlos HERRERO QUIRÓS (Universidad de Valladolid)
Juliane HOUSE (Universidad de Hamburgo)
Miguel IBÁÑEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Valladolid)
Louis JOLICOEUR (Université Laval, Québec)
Jana KRÁLOVA (Universidad Carolina de Praga)
Elke KRÜGER (Universidad de Leipzig)
Juan José LANERO (Universidad de León)
Daniel LÉVÊQUE (Université Catholique d'Angers)
Ramón LÓPEZ ORTEGA (Universidad de Extremadura)
Rachel LUNG (Lingnan University, Hong Kong)
Anne MALENA (University of Alberta - Edmonton)

Hugo MARQUANT (Institut Libre Marie Haps - Bruxelles)
Roberto MAYORAL (Universidad de Granada)
Carlos MORENO HERNÁNDEZ (Universidad de Valladolid)
Jeremy MUNDAY (University of Leeds)
Micaela MUÑOZ (Universidad de Zaragoza)
Christiane NORD (Universidad de Hochschule Magdeburg-Stendal)
Isabel PARAÍSO ALMANSA (Universidad de Valladolid)
Patricia PAREJA (Universidad de La Laguna)
Lionel POSTHUMUS (University of Johannesburg)
Fernando PRIETO RAMOS (Université de Genève)
Marc QUAGHEBEUR (Archives et musée de la littérature)
Manuel RAMIRO VALDERRAMA (Universidad de Valladolid)
Roxana RECIO (Creighton University)
Emilio RIDRUEJO (Universidad de Valladolid)
Roda ROBERTS (Universidad de Ottawa)
María SÁNCHEZ PUIG (Universidad Complutense de Madrid)
Sonia SANTOS VILA (Universidad Europea Miguel de Cervantes)
Julio-César SANTOYO (Universidad de León)
Rosario SCRIMIERY MARTÍN (Universidad Complutense de Madrid)
Lourdes TERRÓN BARBOSA (Universidad de Valladolid)
Teresa TOMASZKIEWICZ (U. Adam Mickiewicz-Poznań)
Esteban TORRE (Universidad de Sevilla)
Gideon TOURY (Tel Aviv University)
José Ramón TRUJILLO (Universidad Autónoma de Madrid)
Sylvie VANDAELE (Université de Montréal)
Raymond VAN DEN BROECK (Lessius Hogeschool-Antwerpen)
Miguel Ángel VEGA (Universidad de Alicante)
María Carmen África VIDAL (Universidad de Salamanca)
Marcel VOISIN (Université de Mons-Hainaut)
Kim WALLMACH (Witwatersrand University - Johannesburg)
WANG Bin (University of Shanghai for Science and Technology).
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (Université Catholique de Louvain)

BASES Y REPOSITARIOS DE HERMĒNEUS

Los vínculos a todas las bases de datos y repositorios referenciados a continuación son accesibles a través de la página web del proyecto Hermēneus, <http://www.uva.es/hermeneus/>

La información bibliográfica del conjunto del *Proyecto Hermēneus* así como de los artículos publicados en *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación* está recogida en las siguientes **bases de sumarios, repertorios y repositorios**: el Repositorio Español de Ciencia y Tecnología (RECYT) de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), la base de datos bibliográfica del CSIC *Sumarios ISOC – Lengua y Literatura*, el catálogo de LATINDEX (Publicaciones Científicas Seriadadas de América Latina, El Caribe, España y Portugal), el repertorio Dialnet Plus, así como Ulrichs Web. De entre estos recursos, FECYT y Dialnet Plus ofrecen acceso a texto completo de los artículos de *Hermēneus*.

A la información bibliográfica mencionada puede accederse también a través de los catálogos colectivos SUDOC (Francia), ZDB (Alemania) y COPAC (Reino Unido).

Los trabajos publicados en *Hermēneus* pueden localizarse en las siguientes **bases de datos especializadas**: la MLA International Bibliography/Directory of Periodicals, la Linguistics and Language Behaviour Abstracts (CSA), la base de datos BITRA (Bibliografía de Interpretación y Traducción) de la Universidad de Alicante, el British Humanities Index (BHI), Linguistics Abstracts (LABS) y Humanities Source (EBSCO).

También se puede acceder a la información bibliográfica de los trabajos de *Hermēneus* a través de las **bases de resúmenes y de citas** BITRA (v. arriba) y SCOPUS (SciVerse), y de las **bases multidisciplinares** FRANCIS del Institut de L'Information Scientifique (INIST) del Centre Nacional de la Recherche Scientifique (CNRS) y Fuente Académica Premier (EBSCO), ofreciendo esta última acceso a texto completo.

Asimismo las referencias de los trabajos publicados en *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación y Vertere. Monográficos de Traducción e Interpretación* están recogidas en las **series**: *A Bibliography of Literary Theory, Criticism, and Philology* de J. A. García Landa (Universidad de Zaragoza), la *Linguistic Bibliography / Bibliographie Linguistique* (Brill Academic Publishers: Leiden, Países Bajos, ISSN 0378-4592). Los correspondientes resúmenes o abstracts se incluyen regularmente en la revista especializada *Translation Studies Abstracts* (St. Jerome: Manchester, también en versión electrónica accesible desde www.stjerome.co.uk/tsa/, ISSN 1460-3063/1742-9137).

La información detallada sobre la política editorial de *Hermēneus* respecto al acceso a sus archivos y los derechos de copyright puede consultarse en el proyecto DULCINEA: <http://www.accesoabierto.net/dulcinea/consulta.php?directorio=dulcinea&campo=ID&texto=2281>

La evaluación de la difusión y el impacto de nuestra revista puede consultarse a través de los sitios web de los siguientes proyectos: European Reference Index for the Humanities (ERIH) de la European Science Foundation (EFS), DICE (Difusión y calidad de las revistas españolas de humanidades y ciencias sociales y jurídicas), RESH (Resultados del análisis de las Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas desde el punto de vista de su calidad), MIAR (Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes, versión de 2010) y CARHUS+ (versión de 2010), entre otros, todos ellos accesibles a través de la página del grupo EPUC (Grupo de investigación de Evaluación de Publicaciones Científicas, CSIC).

ÍNDICE

	<u>PÁGINAS</u>
Prólogo	13
Criterios de la edición española.....	19
Introducción a la edición española	29
Capítulo primero.....	39
Capítulo segundo.....	47
Capítulo tercero.....	119
Capítulo cuarto.....	143
Capítulo quinto	151
Índice de escritores / traductores checos citados en el texto.....	161
Referencias bibliográficas.....	165

PRÓLOGO

Levý, un pensador minorizado de la traducción

Si en algún sector de la vida pública mundial parece cumplirse el pronóstico, que no vaticinio o profecía, de McLuhan (el de la aldea global en la que “el medio es el mensaje”), este es el ámbito de las lenguas. La aldeanización lingüística nos ha venido impuesta por una divinidad, la monetaria, que no permite la bella (y útil) confusión comunicativa postbabeliana. Desde la caída del muro de Berlín, la utilización de una sola “lingua franca” en la comunicación internacional está llevando a una situación de empobrecedora relación monolingüe que a duras penas tolera lo que antes se llamaba “lengua materna”, a no ser en la medida en que esta madre se maride con el omnipotente señor de la comunicación imperial, el inglés. Este proceso de bilingüismo (lengua materna+lengua franca) impuesto estrecha no solo los canales sociales e internacionales de comunicación, sino también, lo que es más grave, del intercambio cultural. El proceso de aldeanización cultural y lingüística es galopante e imparable: sociedades y gremios que anteriormente se expresaban en varias lenguas (las del llamado Bloque del Este, por ejemplo, tenían un marcado plurilingüismo que abarcaba el inglés –por necesidad–, el alemán –por vivencia histórica y referencia a una de las potencias del Bloque– y ruso –por dependencia de la potencia “protectora”-) ven hoy día reducido su capital lingüístico al uso de dos lenguas (la propia y el inglés) y a una civilización globalizada que, expresada solo en inglés, pierde matices, variedades, riquezas conceptuales y afectivas. Gremios como el científico o el del pensamiento, que anteriormente admitían una paleta variada de lenguas de comunicación tales como el alemán y el francés, hoy en día se ven sometidos a la expresión inglesa, en ocasiones minimalista, de sus propuestas e intercambios ideológicos. Cabe preguntarse si dentro de poco no tendremos que leer a Descartes o a Kant en inglés. Naturalmente, si es que alguna vez llegamos a ello, es decir, a leer a Descartes o a Kant. Para colmo de males, la terminología ha pretendido hacernos creer que todo es conocimiento “duro”, sin matices, y que, fijada en cada una de las especialidades del saber, se han resuelto los problemas de la comunicación, cuando en realidad con ello solo se aminoran, cuando no se complican. “Clipear”, término bendecido por las terminologías, tiene la misma exactitud científica que “pulsar”. En fin, que nos expliquen si no la dureza y exactitud presente en esa “llave maya” con la que los costarricenses indican el prosaico útil que llamamos USB, alias “pincho”.

Este doble proceso de monolingüización (internacional) y bilingüización (nacional) ha venido generado un "comodismo" (quizás papanatismo) o tendencia acomodaticia que pretende justificar la ignorancia de aquello que no esté expresado en inglés. Los elencos de bibliografía del ramo traductológico son buena muestra de ello. Tesis doctorales existen, sobre todo, en España (y se nombra el pecado, que no al pecador), en la que no figura ni un solo título en una lengua de 400 millones de hablantes y que produce miles de títulos específicos. En todo caso, quien no se consuela es porque no quiere, porque "siempre nos quedará" el mundo de la pasta italiana como refugio para una expresión rebelde frente a una globalización lingüística anglófona.

Y estas que pueden parecer disquisiciones fuera de tiesto, no son tales, sino reflexión obligada a la hora de presentar, que no justificar, el trabajo que aquí se ofrece al público del gremio y que recoge en sus textos lo nuclear del pensamiento de Jiří Levý. El caso de este filólogo checo (¿habría que decir checoslovaco?) es un ejemplo de este proceso al que aludimos y que, cuando él vivía y escribía, era solo tendencia. Hoy en día es brutal realidad que avasalla en el ámbito de la expresión cultural y científica.

El volumen que se presenta y cuya confección (más habría que decir de "alta costura") ha sido realizada por la Profa. Králová, alma de los estudios de la traducción en la Universidad Carolina de Praga, y Miguel Cuenca, compatriota nuestro radicado en Praga para servir de puente entre dos culturas, más que distantes, de espaldas, es una prueba de la minorización que sufrió un gigante del pensamiento traductológico cuando este estaba todavía en mantillas. A causa precisamente de su vehículo lingüístico o, mejor dicho, de su lengua vehicular: el checo. La dependencia que, sobre todo a partir de los años noventa, los estudios de la traducción han manifestado de la lengua vehicular internacional, el inglés, ha hecho de sus doctrinas traductológicas humo de pajas, a pesar de que desde hacía tiempo corriera en versión alemana y, muy parcialmente, en versión española. En otro lugar ya hemos señalado la recepción crítica 0 que las teorías de la traducción de Levý experimentaron, no solo en Alemania o en Francia, países en los que, a menudo, lo valiente de la auto-percepción sí quita lo cortés de la heteropercepción, sino también en España, país donde los estudios de la traducción han experimentado un desarrollo que podríamos calificar de frenético. Es este un dato que nos invita a pensar que con frecuencia sembramos en roca. O que lo que sembramos no se recoge. Pues ¿de qué podrán servir brillantes teorías de la traducción, realizadas muchas veces de manera contrastiva por pares lingüísticos (tipo "traducción alemán-español"), si la praxis lingüística y traductora, como se ve, va dejando espacio a una expresión monolingüe que limita el campo de aplicación de la traducción? ¿Tendrá sentido el construir una bella teoría

de la traducción sobre el par lingüístico checo-español si mientras tanto lo que pretendemos es que los teóricos de la traducción de los respectivos países se expresen solo en inglés y que todo texto producido vaya acompañado de su versión inglesa? ¿Será el destino de nuestros estudios una bipolaridad, múltiple pero bipolar en todo caso: inglés/francés; inglés/alemán o inglés español, pero nunca alemán/español?). Este reduccionismo lingüístico en el que nos movemos, ¿no será una empresa semejante a aquella que los ingenieros y arquitectos mesopotámicos del barro pretendieron que llegara al cielo?

Por suerte, la traducción literaria, no la del imperio realmente existente, que no traduce, sino la de las naciones (también minorizadas, pues no hace falta más que ver las proporciones de literatura inglesa traducida y compararlas con las del resto de las naciones) es todavía un reducto donde se permiten la diversidad, las identidades, los pormenores: aunque, ¿*quo usque*? La traducción es, por definición, el reino de la diversidad y de las múltiples identidades que, sin embargo, hablan éticas de universalidad. Levý optó por expresarse en checo: He ahí una de sus grandezas... y de sus limitaciones. Aquella, libremente elegida (él dominaba el inglés, el francés, el español y el ruso), esta, impuesta por un público cada vez más analfabeto a pesar de su pretendido bilingüismo. Su obra más importante aparecida en 1963 llevaba como título *Umění překladu*: el “arte” de la traducción, nombre bautismal que contrastaba con los que por aquella época se iban proponiendo e imponiendo a la especialidad en el ámbito de los nacientes estudios de la traducción, más tarde inscritos en el registro civil de la investigación y de nomenclatura oficial de la pedagogía como traductología, translatoología o teoría de la traducción, es decir, como ciencia, logos. En efecto, los estudios de la traducción pretendían optar por formulaciones exactas en una época en la que lo “duro”, lo exacto, las ciencias duras cobraban un prestigio que hoy en día nos avasalla, en parte por la falta de resistencia a su pretendido valor absoluto. Levý, en un trabajo anterior, fundador de la historiografía de la teorías traductivas, *Las teorías checas de la traducción* (1957) optaba por una visión del tema más blanda, más sensible con la naturaleza de “la cosa en sí” (aquella que Kant definía como objetivo inalcanzable del proceso cognitivo pero que siempre se debe respetar so pena de caer en el solipsismo) al proponer que “la teoría de la traducción es parte integrante del sistema de opiniones estéticas de una época” (pag. 43).

Opiniones estéticas: El dejar la teoría en el plano de la “opinión” (bendita actividad mental y social cuya libertad se defiende pero cuyo ejercicio poco se tolera), suponía un gran atrevimiento, sobre todo en la época y en el contexto en el que él lo escribía. Lo monolítico de aquel pensamiento integrado en un sistema único difícilmente podría admitir la diversidad de opinión, bien que, al situarla en el ámbito de “invisibilidad social” que padece la traducción, quizás se considerara menos dañina.

Lo cierto es que las aportaciones de este coloso del pensamiento de la traducción fueron ignoradas tanto dentro (aunque menos) como fuera del Bloque, a pesar de ser época de grandes lingüistas políglotas (Coseriu, Mounin, Wandruszka) y no recibieron la consideración de la que se hacían merecedoras a partir de un análisis objetivo de las mismas. Lo cierto es que sus teorías quedaron marginadas y desconocidas a causa de estos factores a los que aquí aludimos y, quizás, de muchos otros que se nos escapan. En el Oeste, la sola existencia de una versión a una lengua “mayoritaria”, la alemana (*Die literarische Übersetzung*, 1969), le salvó de perecer en el olvido a la espera de que tiempos venideros nos lo descubrieran como ¡terra ignota! El hecho de que el, más que avisado, clarividente traductor de la obra checa al alemán realizara su versión a los pocos años de su aparición en Praga indica la transcendencia y calidad que algunos supieron percibir en la obra. El que esto escribe conoció sus teorías (que incorporó a su antología de pensadores de la traducción¹) gracias precisamente a esa versión. Hoy en día, la voluntad y tenacidad (pues ardua tarea debe haber sido) de unos estudiosos connacionales (de nacimiento la una y de adopción el otro) del autor se han empeñado en sacar sus rendimientos conceptuales, más que del olvido, del desconocimiento. La presente antología posibilitará al público español interesado la consulta directa de uno de los pensamientos más originales de la traducción. Vaya por delante la felicitación a los autores de esta antología, cuya elaboración ha debido ser más que ardua, por haber dado remate a una idea que viene a llenar un hueco importante en la bibliografía española de la traducción.

Como novedades (todavía hoy), absolutas o relativas pero importantes, que aporta el pensamiento de Levý a la reflexión traductológica señalaría, entre otras muchas y para no repetir lo propuesto por los introductores del volumen, fundamentalmente dos: en primer lugar, la importancia de la consideración histórica del ejercicio de la traducción (*rara avis* en el ejercicio reflexivo sobre la traducción que ordinariamente, y por desgracia, relega lo histórico al ámbito de la que considera pordiosera filología) y, en segundo lugar, la consideración de la traducción como parte del sistema literario de una lengua. Un solo pasaje entresacado de su primera obra, *Teoría checas de la traducción*, será suficiente para comprobar el aserto:

En estos treinta años han visto la luz algunos trabajos de síntesis sobre la historia de la literatura checa. Sin embargo no se ha dado ni un solo paso para llevar a cabo un trabajo histórico-literario sobre una parte grande y muy importante de nuestras letras, es decir, la traducción.

¹ *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994. La selección de una decena de páginas de *El arte de la traducción* que allí presentábamos debería haber llamado la atención sobre la importancia del teórico checo. No fue así.

Por otra parte, solo podremos encarar este trabajo cuando hayamos examinado (y no solo desde el punto de vista filológico), como mínimo, las manifestaciones más significativas de nuestra traducción; cuando hayamos no solo descrito el destino de los clásicos extranjeros más destacados en la literatura checa, sino también hayamos llevado a cabo la recopilación del contenido y diferenciación interna de la literatura traducida en las distintas etapas culturales y una vez hayamos determinado sus relaciones con la literatura original.

Voilà l'histoire. Cual postulado de Arquímedes traductológico, esta propuesta de Levý se adelantaba muchos años a las que después propondría, todavía con carácter pionero, el francés, prematuramente desaparecido, Antoine Berman. Faltaban muchos años para que este, en sus seminarios de traducción científica en la Sorbona, dedicara uno de ellos a la historia de la traducción en Francia (1987), seminario del que quizás surgiera su acendrada conciencia histórica. Quizá por eso, clarividentes profesionales de la investigación traductiva en Chequia han dedicado sus esfuerzos a determinar la literatura nacional traducida y sus “relaciones con la literatura original”. Solo mencionaremos, por lo que nos afecta, los de Mirolav Uličný², colega de los autores del trabajo que se presenta. Este mismo trabajo, el de Králová/Cuenca, es un ejemplo de este “historicismo” que actualmente se nos impone para suplir los decenios en los que la “razón histórica” estuvo desterrada de los estudios científicos de la traducción.

Al lado de estos aportes básicos que Levý rinde a la reflexión traductológica y dejando aparte el del valor opcional/decisorio de la traducción que actualmente parece haberse descubierto (como siempre se descubre el descubierto Mediterráneo) mal y tarde, cabría mencionar otros postulados o axiomas que, siempre con carácter pionero y de manera explícita o implícita, alcanzó a formular, tales como el de la naturaleza comunicativa de la traducción (“Traducir es comunicar”), el de la importancia de los implícitos colectivos del mensaje (“el autor como sujeto no es solo un factor individual”), el de la integración de la tradicional dicotomía fondo y forma en un único deber de la praxis traductora (“El traductor debe traducir el contenido ideológico y estético y el texto no es sino su portador”), el de la “caja negra” del traductor (“la comprensión subjetiva del texto es una fenómeno digno de estudiar [...] el traductor se vea influido no solo por la situación cultural objetiva, sino también por sus predilecciones personales”) y muchos otros cuya mención aquí solo tendría lugar a título de invitación a la lectura y estudio del trabajo de Králová y Cuenca con el que estos rinden un servicio inestimable a un conjunto de gremios que tienen como

² El trabajo de Miloslav Uličný, *Historia de las traducciones checas de literatura de España e Hispanoamérica* (Praga, 2005) es buena prueba de esto que aquí decimos.

común denominador su relación con la humilde, socialmente humilde (aunque quizás habría que recordar, y corregir, a la “santa”: Dios se halla, sobre todo, entre los pucheros) tarea de la traducción: profesionales de la traducción, profesionales de su enseñanza o simplemente aficionados a la reflexión sobre la comunicación.

Tras la lectura de muchos de los pasajes de la obra, en la mente surge de manera espontánea el cuestionamiento leviniano: *Bude teorie překladu užitečná překladatelům?* (Será la teoría de la traducción útil a los traductores). Sí, sin duda. Y también agradable, según el lema que Horacio propuso para la expresión más acendrada del pensamiento: el de la poesía. *Prodesse et delectare*, tal es la función o calificación de lo que aquí se nos propone. O con otra formulación no menos cargada de humanismo: *dulce, utile et decorum*.

MIGUEL ÁNGEL VEGA CERNUDA

CRITERIOS DE LA EDICIÓN ESPAÑOLA

La literatura sólo existe como fenómeno transcultural en tanto que traducida, en tanto existen traducciones; y hasta que no existen traducciones, esa obra, ese autor, esa entera literatura está encerrada en su propio polisistema lingüístico-cultural, floreciendo en él como en invernadero, pero desconocida para el resto de un mundo, que es cada vez más transcultural. **Sólo en la medida en que se traduce una obra**, o una entera literatura, traspasa sus propias fronteras y se convierte en moneda cultural compartida, con incidencia directa en los nuevos sistemas lingüístico-culturales que la reciben (Santoyo, 2008: 237, subrayado J. K.).

Observaciones iniciales

Considerando la traducción “la lengua de Europa” (Vidal, 2009: 52), cabe preguntarse por qué los traductólogos eslavos, los checos entre ellos, han sido relativamente desconocidos en el ámbito internacional. La respuesta la encontramos en la cita que introduce este texto: aunque Santoyo habla fundamentalmente de las letras, sus afirmaciones sobre la importancia que tiene la traducción para la divulgación de las obras, de las ideas y de las concepciones es vigente también para los libros de las diferentes áreas del conocimiento humano, la traductología entre ellas, siendo la ausencia de las versiones en idiomas de mayor difusión uno de los motivos del escaso conocimiento de las obras de los traductólogos eslavos, los checos entre ellos, por parte del público internacional, el hispanohablante incluido (Krállová-Jettmarová, 2008) y/o a veces de las falsas interpretaciones de sus legados.

Jiří Levý (1926-1967): datos biográficos

Antes de entrar en los textos mismos, permítasenos citar datos biográficos de Jiří Levý, decano de la traductología checa, nació en la familia del traductor y romanista Otakar Levý, se licenció en Checo y en Inglés en la Universidad Masaryk de Brno y en 1949 ganó el título de Doctor en Filosofía en la misma Universidad. Fue profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Brno y de la Academia de

Artes Musicales. En Brno organizó dos conferencias de versología, fundó el Grupo de Investigación de Métodos Exactos y Relaciones Interdisciplinarias que se convirtió más tarde en el Grupo de Investigación de Semiótica y de Lingüística Matemática, fue miembro de la Sección de Traductores de la Unión de Escritores Checoslovacos, desarrolló sus actividades en la Federación Internacional de Traductores. Fue miembro del consejo de redacción de Babel y de varias revistas nacionales. Promovió la fundación de la serie dedicada a los problemas de la traducción, en su libro dedicado a la evolución de las teorías y métodos de traducción en la literatura checa (1957) formuló las normas de traducción al checo entre el siglo XV y el fin de la Segunda Guerra Mundial (1945). Su obra principal (y más conocida), *El arte de la traducción* (Umění překladu, 1ª edición 1963), representa un aporte fundamental sobre la traducción literaria. En su época despertó cierto interés en el extranjero: fue traducida al alemán (en cooperación con Walter Schamschula, 1969), al ruso (1974), al serbo-croata (1982), y recientemente al inglés (2011). Como obras póstumas se publicaron antologías de estudios en lenguas extranjeras (Paralimpomena, Brno 1971) y Será la teoría literaria una ciencia exacta (Praga 1971). Sus textos forman parte de varias antologías extranjeras, citemos entre ellas la colección de textos de M. A. Vega (1994) y la edición de Venutti (2001).

Como se puede ver del esbozo de su biografía, la obra del autor culminó a finales de los años cincuenta y durante la década de los sesenta del siglo XX, período, en el que nacían las obras que se convertirían en la base de la futura ciencia de la traducción en el mundo occidental: el mismo año de la publicación de la primera edición de *Umění překladu*, 1963, sale el libro *Les Problèmes théoriques de la traduction* de George Mounin (Gallimard, 1963), dos años más tarde J. C. Catford publica *A Linguistic Theory of Translation* (Oxford Univ. Press, 1965). Sin querer entrar en los detalles históricos, no podemos prescindir totalmente de las normas de recepción vigentes en la sociedad checoslovaca en la época de la aparición del original: terminaba el período dogmático inmediatamente posterior al golpe comunista y tímidamente entraba la apertura de los “dorados” años sesenta, fenómeno que se patentiza en varios aspectos de la obra. Sus raíces metodológicas, es decir la Escuela de Praga de su período clásico (años veinte y treinta del siglo XX) se patentizan ante todo en la importancia atribuida al estudio empírico no sólo de fenómenos literarios, en el estudio del papel del destinatario / receptor, en la visión funcional de la traducción, en el papel que desempeña la traducción en la cultura receptora, en la concepción de las normas, en el papel de la figura del traductor, aspectos que se patentizan ante todo si consideramos el estado de la investigación traductológica en la época de su primera edición. Por otra parte, en los textos aparecen elementos que reflejan las limitaciones ideológicas: ante todo en los años cincuenta, el estructuralismo era condenado por los marxistas dogmáticos, por lo que el término “estructura” se ve sustituido

en la versión checa por las denominaciones organización interna, composición; se citan frecuentemente traducciones de la literatura rusa y soviética; en las descripciones aparecen las categorías de la dialéctica marxista; determinadas observaciones sobre la política editorial destacan las ventajas de la economía y cultura centralizadas, entre otras en lo referido a los comentarios sobre la traducción de los títulos de las obras, etc. No obstante, ni siquiera las mencionadas “libaciones” quitan el mérito a una obra que en varios aspectos anticipó conceptos que iban a aparecer varias décadas más tarde, especialmente en la teoría de los polisistemas.

El porqué de la antología

Dada la reciente aparición de la obra fundamental de Jiří Levý en inglés como *lingua franca* de la comunidad científica, hemos optado por preparar una antología de textos que representen su obra, algunos de los cuales todavía no habían sido traducidos a un idioma de mayor difusión, el castellano entre ellos.

El primer problema radica en la representatividad de los textos incluidos en un conjunto inexistente desde los puntos de vista sincrónico y diacrónico, superando los horizontes generacionales de las expectativas sociales y (en este caso) culturales, considerando el carácter único de constelaciones históricas, el discurso de la época y las expectativas generacionales (Havelka, 2008). Por otra parte hay que considerar que el origen, la composición y la organización de los textos pueden tener carácter heterogéneo y el potencial interpretativo se somete a nuevos contextos históricos tanto por parte del editor de la antología como por parte de su lector. De allí se deriva que la importancia de las antologías en general pueda ser diferente de la de los textos que la componen.

Como ya hemos señalado, la antología como género puede tener una vida relativamente independiente de la de los textos que la componen. En el caso de la obra de Levý no se puede desestimar un fenómeno que caracteriza su obra: es el orden cronológico de la aparición de sus dos trabajos fundamentales: *České teorie překladau* [Teorías checas de la traducción] de 1956 y *Umění překladau* [El arte de la traducción] de 1963. Dicho de otra manera: la comprensión de varios conceptos acuñados en la segunda de las obras es mucho más fácil explicando sus raíces metodológicas basadas en el estudio de la traducción en la cultura checa, que en cierta forma puede servir de “laboratorio” de varios problemas no sólo traductológicos, sino también culturales e históricos. Este es el motivo por el cual hemos incluido al menos los fragmentos menos vinculados a datos históricos de la cultura checa, publicados en este volumen por primera vez en un idioma extranjero. Y al preparar un volumen des-

tinado al público hispanohablante quisiéramos también completar la información presentada por J. C. Santoyo (2011: 21), quien considera los años sesenta del siglo XX como inicio de la publicación de las obras sobre la historia de las traducciones, citando como una de las primeras obras la de Hans Joachim Störig *Das Problem des Übersetzens* (Stuttgart: H. Govers 1963): como ya hemos señalado, *Teorías checas de la traducción*, que incluye también una antología de textos publicados por los propios traductores y por los críticos literarios de los siglos XIX y XX, se publicó con seis años de anticipación, en 1957.

De la obra fundamental, *Umění překladu* [El arte de la traducción], hemos elegido los capítulos más representativos para comprender la teoría de Levý: El proceso de traducción, Los problemas estéticos de la traducción, el estilo literario y el estilo translativo.

Otros estudios que hemos incluido en la presente antología de textos para el público hispanohablante se publicaron en su obra póstuma *Bude literární věda exaktní vědou?* [¿Será la teoría literaria una ciencia exacta?]. El estudio *Bude teorie překladu užitečná překladatelům* [¿Será la teoría de la traducción útil para los traductores?] plantea las líneas generales de su concepción; la primera parte del estudio *Geneze a recepcce literárního díla* [Génesis de la obra literaria y su recepción], que amplía y profundiza la concepción de la traducción como proceso de decisiones, parcialmente conocida por el público internacional en su versión inglesa *Translation as a Decision Process* (Levý, 1967) y, en su versión completa, por Králová, Jettmarová (2008). Otro estudio que forma parte de nuestra selección responde a otra característica de la obra de Levý, señalada por ejemplo por Lambert (2010: 45): la de superar la “ceguera” ante la figura del traductor que se manifestaba en los trabajos teóricos de la época. Además de los textos mencionados, hemos introducido el texto abreviado del estudio *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše* [Las traducciones de Karel Čapek en la evolución del arte de traducir y del verso checos] como muestra del análisis de las relaciones existentes entre el lenguaje traductivo y el lenguaje de las obras originales del traductor (se trata de otro texto que se publica por primera vez en un idioma que no sea el checo).

El porqué de la publicación de la antología en 2013

La elección de una obra para ser traducida depende no sólo de la voluntad del traductor, sino que es una cuestión de “sociología de la literatura” (Levý 1971). Cabe preguntarse si cincuenta años después de la publicación de *Umění překladu* (1963) existe interés por divulgar una concepción traductológica en un período determina-

do. En este lugar nos parece interesante mencionar que después de varias décadas de silencio casi absoluto, en los últimos años somos testigos de una reaparición del nombre de Jiří Levý en las obras teóricas; hay autores que admiten que la obra de investigadores marginados o marginales puede enriquecer la metodología traductológica, hecho que parece estar relacionado con el cambio de rumbo en el paradigma de las ciencias sociales y humanas en general: el giro del paradigma del conocimiento hacia el paradigma de la comunicación. En la traductología, este cambio se ve reforzado también con la creciente importancia de la lingüística computacional, las nuevas tecnologías y fuentes, el estudio de las diferencias entre los textos traducidos y los no traducidos y el creciente papel de los corpus lingüísticos (Lambert 2010: 41), y aunque aún no se puede hablar de giro lingüístico (análogamente, al cultural, sociológico, etc.), a escala internacional vuelven a citarse los estudios de Jiří Levý, ante todo su concepción de la jerarquía funcional en la traducción (Zabalbeascoa 2010: 94-96).

No obstante, la intención de traducción responde a otro fenómeno, esta vez patente en el área románica: además del citado estudio de Zabalbeascoa (2010: 94, 97), a partir de la versión inglesa del estudio *Geneze a recepcje literárniho díla* publicada por Králová, Jettmarová (2008) se está realizando una traducción al italiano, la revista brasileña *Scientia Translationis* acaba de publicar un número extraordinario dedicado al decano de la traductología checa bajo el nombre de *(Re)descobriendo a Jirí Levý*. Esperemos pues que haya llegado el momento oportuno para dar a conocer también al público hispanohablante más a fondo la obra del traductólogo checo y para ayudar a suavizar “un cierto provincianismo angloparlante, vigente particularmente en el mundo de la traductología, y que en más de una ocasión se ha denunciado como elemento negativo en el mundo cultural”. (Vega Cernuda, 2011: 12).

Los problemas fundamentales de la preparación de la antología de textos traductológicos de Jiří Levý parecen poner de relieve el primer aspecto, es decir la importancia de la interpretación del significado del texto traductológico en la cultura receptora, que puede manifestarse de varias maneras: la publicación de la versión española de los textos (Vega Cernuda, 1994), referencias en los textos de la especialización (Albaladejo, 2011, 2012), estudios teóricos, citemos entre ellos el estudio de Navarro Domínguez (2011: 30), quien relaciona la obra de Jiří Levý con otras publicadas en la época y advierte que, a diferencia del autor checo, por ejemplo la obra de Mounin, publicada el mismo año, “fue traducida al español el mismo año de su publicación en Francia en la Editorial Gredos de Madrid, porque el público universitario sentía una necesidad vital de acceder a este tipo de trabajos”.

Su afirmación se ve corroborada por Vega Cernuda (2011: 13-14), quien señala que “cuando Valentín García Yebra escribía su *Teoría y Práctica de la traducción*,

ya hacía unos años que la obra del traductólogo checoslovaco había sido traducida al alemán y, sin embargo, nuestro ilustre académico y traductor no le cita ni su bibliografía. Mucho más tarde, Amparo Hurtado, en su clásica obra *Traducción y Traductología*, le reservaba una pequeña mención lateral al explicar la teoría de Wilss, amén de las correspondientes entradas bibliográficas”.

El énfasis puesto en el estudio empírico de los fenómenos literarios y lingüísticos en el sentido más amplio de la palabra, que caracteriza la obra de Jiří Levý, es un fenómeno por una parte inspirador, pero por la otra complica la presentación de sus teorías al público internacional. Esto conlleva una fuerte vinculación a la literatura y cultura checas, fenómeno que resulta inspirador para la metodología de investigación de nuestra disciplina, pero que ha influido notablemente en la presentación de las teorías del traductólogo checo al público internacional. Por lo tanto, hemos optado por la traducción de los ejemplos citados por Levý sólo cuando describen casos singulares, combinando la concepción mencionada con un índice de autores / traductores que añadimos al final de la obra; en otros casos hemos buscado analogías en la cultura española o hemos optado por una descripción metalingüística. La bibliografía al final de la obra incluye la literatura secundaria utilizada por los editores, las referencias originales de Jiří Levý aparecen al pie de las páginas respectivas.

Al hablar de la metodología no podemos prescindir de otra característica de los textos de Jiří Levý, que es la coherencia de su concepción y lenguaje: aplica en sus explicaciones los principios de claridad expositiva que uno de sus precursores y fundador de la Escuela de Praga, Vilém Mathesius, promueve en su estudio *Cesty k jasnému výkladovému slohu v češtině* [Vías hacia una claridad expositiva en checo]; el lector del original y, por consiguiente, el traductor pueden percibir en el lenguaje de Levý la aplicación de los principios que define para los traductores, entre los cuales cabe destacar el aprovechamiento de las posibilidades derivativas del checo como lengua flexiva, fenómeno que puede complicar el trasvase al español y obliga a los traductores a formar neologismos terminológicos. Citemos en este lugar la palabra “překladový” (relacionado con la traducción): cuando se refiere al proceso de traducción, hablamos de fenómenos translativos; cuando califica los elementos del trasvase como actividad humana, optamos por la denominación traductivo.

Esperemos que a pesar de los años transcurridos desde la publicación de los originales, la presente antología cumpla la misión con la que la hemos preparado: abrir la puerta para que también el público hispanohablante tenga acceso a los textos fundamentales de una concepción que puede parecer un poco anticuada, pero que no ha dejado de ser inspiradora para varias generaciones de investigadores en la materia, por lo que merece encontrar su lugar también en la historia de nuestra disciplina en ebullición.



JIRÍ LEVÝ



JIRÍ LEVÝ



JIRÍ LEVÝ



SR. LEVÝ CON SUS HIJOS UN DÍA DE CAMPO

INTRODUCCIÓN A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

En el apartado anterior intentamos presentar la obra del traductólogo checo Jiří Levý, permítasenos en este lugar señalar los aspectos fundamentales de su concepción que se reflejan tanto en los textos presentados como en la obra de sus sucesores y que tal vez puedan ayudar al lector a orientarse mejor en los textos presentados. Cabe destacar que Levý basa su concepción en la posición que ha venido ocupando la traducción en la cultura checa, situación que puede complicar su interpretación. Ya hace cincuenta años afirmó:³

“Mientras que, por ejemplo, en las literaturas occidentales el desarrollo de las teorías de la traducción tuvo lugar sin perturbaciones notables como parte del movimiento general del sistema estético e ideológico, en la literatura checa **fue puesto decididamente al servicio de las exigencias inmediatas de la vida nacional**. Aquí está la especificidad de la evolución de la traducción checa, inherente a la nación, a su cultura, más vigorosa que en ninguna otra parte; no se trataba de una mera cuestión estética, sino al mismo tiempo de un instrumento de lucha por la existencia de la nación”.

La fuerte vinculación a la cultura doméstica se patentiza en todos los textos presentados y se puede resumir en los aspectos que siguen:

Arraigo en la metodología del Círculo Lingüístico de Praga

Aunque se trata de un tema que hemos planteado en varias obras anteriores (Králová 2006, 2010; Králová, Jettmarová 2012), aun aparecen estudios cuyos autores atribuyen las concepciones metodológicas al formalismo ruso (Pym 2010), sin considerar la evolución paralela de ambas vertientes. En este lugar quisiera destacar que el problema se puede estudiar en varios niveles:

³ “Kdežto např. v literaturách západních vývoj překladatelských teorií probíhal poměrně nerušeně jako součást celkového pohybu estetických a ideových systémů, v české literatuře **silněji postaven do služeb bezprostředních potřeb národního života**. V tom je specifická vývoje českého překladatelství, přirozená u národa, jehož kultura, nebyla jen záležitostí estetickou, ale současně i bojem o národní existenci”. (Levý 1996 [1957]: 236).

1°. Las referencias directas al papel que desempeña el estudio del trasvase en las actividades del Círculo Lingüístico de Praga aparecen ya en el primer número de la revista *Slovo a slovesnost*, plataforma oficial del Círculo Lingüístico de Praga, donde se destaca la importancia de la traducción y de su estudio como una de las prioridades de los investigadores:

“Entre otras, es fuente de nuevas tareas el colosal aumento de la actividad traductiva: basta con ver la estadística de las traducciones en letras, periodismo o literatura técnica para darnos cuenta de la influencia que ejercen en el idioma. Y es la traducción la que fabrica semiproductos, ya que es en ella donde trabaja el mayor número de personas que carecen de una adecuada formación lingüística; por lo tanto, es aquí donde destaca la importancia de la vigilancia lingüística, donde se abre el camino para la terapia y profilaxis lingüísticas”. (*Slovo a slovesnost* 1935: 3)⁴.

Aunque la cita parece indicar una visión normativa del problema, los estudios y otros textos breves demuestran el afán descriptivo de sus autores (Králová 2011) y abarcan los siguientes temas: el papel de la traducción en la cultura receptora, la dominante del trasvase, la base empírica del estudio de la traducción, el carácter descriptivo, la combinación de la visión dinámica con la sincrónica de la cuestión, etc. Cabe mencionar, por otra parte, que varios conceptos que formarían parte de los estudios de traducción varias décadas más tarde, aparecen expuestos en reseñas y en otros géneros menores, procedimiento que en cierto modo complica su recuperación no sólo a escala nacional, sino, dada la falta de traducciones, por parte de un público más amplio.

2°. Sin embargo, más importante resulta el fundamento metodológico, que puede resumirse en los siguientes puntos, prueba de la diferencia entre la concepción praguiana y otras afines y que se reflejan en los textos integrantes de esta antología:

a) En el área de las concepciones eslavas cabe destacar que, a diferencia de los semióticos lotmanianos, los investigadores checos no distinguían el sistema literario del no-literario, ni el sistema de la literatura autóctona del de la traducida. La primera aparecería más tarde en el área de la llamada estilística funcional, disciplina reivindicada por Levý para alcanzar el conocimiento de las diferencias existentes entre la literatura de partida y la de llegada. El segundo aspecto, la incorporación de los tex-

⁴ Nikoli posledním zdrojem nových úkolů je úžasně vzrostlá činnost překladatelská, stačí se podívat na statistiku překladů v beletrii, v publicistice, v odborné literatuře, abychom si uvědomili, jak velký jazykový vliv mají. Přitom zrovna překladatelství produkuje polotvary, neboť v něm působí nejvíce lidí s nedostatečnou jazykovou kvalitací, proto především zde je dohled jazykové kritiky zvláště nutný, proto právě zde je nejdůležitější pole pro jazykovou terapii a profylaxi” (*Slovo a slovesnost* 1935: 3).

tos traducidos en la literatura doméstica, se basaba en la posición específica de que gozaba la literatura traducida en la constitución de la literatura checa, ante todo en las primeras décadas del siglo XIX; se trataba de una concepción que caracterizaba varias obras de los representantes del Círculo Lingüístico de Praga, citemos a guisa de ejemplo el estudio de Vilém Mathesius *Poznámky o překládání českého blankversu a o českém verši jambickém vůbec* [Observaciones sobre el verso blanco checo y sobre el verso yámbico checo en general], Slovo a slovesnost 9, 1943, 1: 1-13)⁵. Dicha concepción anticiparía varios conceptos desarrollados posteriormente; comparemos en este lugar la afirmación de Jan Mukařovský (1936: 253-255) de que la traducción es “el medio más eficiente para resolver los problemas estructurales que presenta la evolución ante la literatura doméstica: al buscar y encontrar el equivalente para un texto ajeno aparece como efecto colateral una innovación de la estructura doméstica, que incluso puede quedarse fuera de la intención del traductor y de su campo de visión”, publicada en la reseña de la traducción checa de poesía francesa moderna realizada por Karel Čapek, con la de Even-Zohar, que fue publicada varias décadas más tarde (cito según Santoyo 2008: 99-100).

“Considero la literatura traducida no sólo como un sistema integrante de cualquier polisistema literario, sino como uno de los más activos en su seno... En el momento en que emergen nuevos modelos literarios, la traducción suele convertirse en uno de los instrumentos de elaboración del nuevo repertorio. A través de obras extranjeras se introducen en la literatura local ciertos rasgos (tanto principios como elementos) antes inexistentes”.

b) Ya desde el período clásico praguiano, la estructura se concebía como una unión de la forma y del contenido. Esta actitud permitió integrar los elementos lingüísticos y literarios en un amplio sistema de valores, ya que se basaba en el entendimiento de las interacciones existentes entre una construcción verbal, el receptor individual y la situación compartida por un colectivo, sometida a cambios condicionados histórica y socialmente (Striedter 2001: 110, Kubínová 2005), fenómenos que se manifiestan ante todo en la concepción de la norma, otro tema que presentaremos más tarde.

El elemento del sistema y el sistema mismo se concebían jerárquicamente. Por lo tanto, la concepción estructuralista no se centró exclusivamente en el funcionamiento de cierta estructura en un determinado conjunto nacional, sino en todos los sentidos: el vertical, el horizontal y el transversal. Este es el motivo por el cual Levý

⁵ Conveniría mencionar aquí que varias obras de los clásicos de la Escuela de Praga compartieron la característica de ser publicadas en forma de reseñas, notas, etc., por lo que, en ocasiones, pasaron desapercibidas.

reivindica el estudio del trasvase no sólo por medio de la comparación del texto de partida con el traducido, sino que insiste en la importancia de comparar los conjuntos literarios y translativos en su totalidad, haciendo hincapié en explicar el papel que desempeñan las traducciones en la creación de la literatura universal (Levý 1957, 1971) y anticipando de cierta forma el concepto de la globalización de la cultura de que somos testigos varias décadas después de la publicación de su obra. Por otra parte, en el interior de una determinada cultura, no concebida siempre como nacional en el sentido geopolítico de la palabra, la traducción representa para Levý un factor diversificador, ya que dota a los estilos y formas de pensamiento autóctonos de impulsos de grandes escritores extranjeros, contribuyendo de esta forma a la diversificación interna de la literatura receptora respectiva.

Doble naturaleza del arte de traducir

Para Jiří Levý, la traducción es un proceso de comunicación con profundas raíces en la historia tanto de la cultura nacional respectiva, como de la universal. De allí se deriva su concepción de la evolución de las teorías y métodos de la traducción y del arte de traducir como *actividad creadora, encaminada a producir una obra literaria de la cultura receptora, y una actividad reproductiva y reproducible, cuyo objetivo es transmitir el original*. Por otra parte, hace falta señalar que el mencionado énfasis en el papel que desempeña la traducción en la evolución de la literatura doméstica sirve a Levý como uno de los recursos para estudiar la evolución de la literatura doméstica en su totalidad.

A partir de allí, Jiří Levý no sólo estudia la dicotomía de los conceptos de la época: la fidelidad y la libertad en la traducción, sino también otra característica de la traducción: se trata no sólo de una actividad creativa y reproductiva, sino también reproducible, lo que la suma a las otras artes reproductivas y reproducibles, por ejemplo el teatro, donde también la manera de representar los personajes es individual, aunque no se puede separar de la norma estética vigente en una época determinada.

Por otra parte, al considerar la obra traducida como parte de la cultura receptora, Jiří Levý advierte otro aspecto: además de la función estética, análoga a la de cualquier obra escrita en el idioma de llegada, la literatura traducida desempeña otra función: la informativa, que permite conocer el original y la cultura extranjeros en su totalidad. El énfasis puesto en una de las funciones mencionadas puede determinar la selección entre las expresiones que ofrece el paradigma de la lengua meta. Tal vez no sea muy pretencioso afirmar que la concepción de la dicotomía de funciones de la traducción (la estética y la informativa) puede considerarse como un antecedente para diferenciar la traducción documental de la instrumental.

Importancia de la figura del traductor

Aquí cabe considerar otro rasgo importante de la obra de Levý: sus textos fueron escritos en los años 50 y 60 del siglo pasado, época en que la figura del traductor no se encontraba en el centro de atención de los investigadores. Y es Levý quien advierte esta deficiencia de los estudios traductológicos de la época, que no consideran la evolución de la figura del traductor como tal, los cambios de su estilo, destrezas que domina o debe dominar, la opinión que se haya formado sobre la literatura traducida. Así, formula las exigencias que debe cumplir la preparación profesional de los traductores partiendo de unos experimentos, los cuales considera como un método legítimo para investigar el proceso del trasvase. En cuanto al papel activo que desempeña el traductor advierte lo siguiente (1971: 148):

- ☉ “Al elegir entre varios equivalentes y / o cuasi-equivalentes de una palabra extranjera, no puede evitar la tendencia a escoger una denominación más general, de significado más amplio que el de la palabra original, lo que tiene como consecuencia la eliminación de ciertos rasgos semánticos específicos”.
- ☉ “El segundo fenómeno que llama la atención, descubierto y confirmado durante los experimentos con la traducción de segunda mano, fue el hecho de que al construir las oraciones, el traductor tiende a explicar las relaciones lógicas entre las ideas hasta allí, donde no aparecen en el texto de partida, a esclarecer todas la rupturas del pensamiento y / o cambios de perspectiva, a “normalizar” la expresión”.

Las afirmaciones mencionadas pueden considerarse como una anticipación de los conceptos de nivelación / estandarización de la traducción y tendencia a la explicitación, introducidos por autores posteriores.

Del respeto a la figura del traductor deriva otro concepto definido por Jiří Levý: el de la traducción como proceso de decisiones (la decisión primaria, es decir, la elección del texto para traducir es cosa de los editores y pertenece a la futura sociedad de la literatura). Desde el punto de vista de la situación laboral del traductor, su trabajo representa un continuo proceso de decisiones, que obedecen a los factores siguientes:

1. Instrucciones delimitativas (definición del paradigma).
2. Instrucciones selectivas:
 - A. El contexto como instrucción objetiva.
 - B. La estructura de la memoria del traductor como instrucción subjetiva; su aplicación permite activar los paradigmas subjetivos del traductor y la introducción de este concepto permite explicar la tendencia a la nivelación del estilo.
 - C. La norma estética como instrucción intersubjetiva.

Levý (1966) advierte que tanto la definición de los paradigmas como la elección de los medios concretos de las alternativas respectivas resulta tanto más difícil, cuanto más elevado es el nivel de estructuración del texto delimitado: más fácil resulta en el nivel léxico (*ser / estar* corresponden a un solo verbo checo, *být*), después sigue el nivel morfológico (en checo y en varias lenguas eslavas, por ejemplo, existe un solo tiempo pasado), el sintáctico (en checo no existen las construcciones semi predicativas de infinitivo, gerundio y / o participio), siendo los más complicados el de estructuración del enunciado y el de los patrones textuales.

La norma estética como elemento histórico y dinámico

Conforme a su metodología, Levý parte de la definición de la norma estética de Jan Mukařovský, atribuyendo el papel decisivo en la determinación del valor de la obra de arte a su receptor. Aunque dicha norma puede considerarse relativamente estable en lo que se refiere a un determinado receptor en un momento histórico dado, sus componentes se actualizan cuando entramos en contacto con la obra individual: cada lector se forma una idea de cualquier obra artística (nos puede parecer buena, mala, obsoleta, moderna...).

A pesar de ser considerada como estable, la norma estética no es estática: es una categoría histórica, se desarrolla en el tiempo y se puede estudiar y clasificar el sistema de sus componentes.

- ☛ La evolución no es un camino directo desde una norma A hacia las normas B y C, sino que pasa por el debilitamiento A.
- ☛ La norma puede existir en forma positiva (+ = es aceptada), negativa (- = es negada) o no existe; la estética de la época resulta indiferente ante ella.

La evolución de las normas estéticas suele ser paralela en varias artes: hablamos del arte renacentista, del Siglo de Oro etc. Para ilustrar su concepción de la norma y su visión integradora, introducimos la comparación de las normas vigentes en el clasicismo y en el romanticismo en el arte dramático y en la traducción, siendo las dos ramas de artes reproductivos y reproducibles (Levý 1971: 105):

	clasicismo	romanticismo
conservación de la jerarquía de géneros	+	—
paralelismo rítmico-sintáctico	+	—
individualización de los personajes	—	+

individualización del ambiente
etc.”⁶. (Traducción J. K.)

—

+

Volviendo al tema de la traducción como proceso de decisiones, Levý (1971: 106) advierte que los componentes de la norma estética forman complejos jerarquizados no sólo en el marco de la estética de una rama del arte, sino que entran en relaciones estructurales también con las normas de la época que se aplican en otras artes, lo que convierte las instrucciones delimitativas en entidades de carácter general, noético.

La comparación de la traducción con el arte dramático sirve a Levý varias veces, citemos en este lugar la ilustración del movimiento paralelo de las normas estéticas (Levý 1971: 106):

“Traducción:

Edad media: La traducción debe transmitir, interpretar, hacer accesibles las obras útiles.

Renacimiento: La interpretación se ve completada por la atención al estilo.

Barroco: Actualización, localización, adaptación estilística

Romanticismo: conservación del colorido local e histórico, del estilo individual

Finales del siglo XIX: idealismo de ciertos “neorrománticos” en aras de conservar los valores expresivos, el ambiente etc.⁷. (Traducción J. K.)

Teatro:

Predominio del tono enunciativo, las obras permitían acceso a textos bíblicos.

Imposición de una marcada acción escénica sobre la simple enunciación.

Actualización e improvisación de la *commedia dell'arte*

Actuación individualizada detalles mímicos y gestuales, interiores elaborados.

Énfasis en los estados de ánimo, la “fidelidad arqueológica” de ciertos decorados etc.

6

Dodržování hierarchie zánrů
Rytmické-syntaktický paralelismus
Individualizace postav
Individualizace prostředí
Atd.

Klasicismus

+

+

—

—

romantismus

—

—

+

+

7 Překlad

Středověk: Od překladu se žádá sdělování, zpřístupňování užitečných děl
Renesance: K tlumočení přistupuje požadavek stylistický tvar díla
Baroko: Aktualizace, lokalizace, stylistická adaptace

Romantismus: Zachování lokální barvy, koloritu, individuálního stylu
Konec 19. stol.: Detailismus některých „neoromantiků” jménu zachování expresivních hodnot, atmosféry apod.

Divadlo

Převládá tón výpovědi, divadla zpřístupňovala tlumočení, biblické příběhy

Proti vypovídacímu typu nastupuje výrazná scénická péče o akce

Aktualizace a improvizace v *commedii dell'arte*

Individuální herecký projev, detailní hra tváře a historického gesta, propracování interiérů

Režie nálad, archeologicky věrná výprava

Importancia de la tradición traductiva

Considerando la traducción como componente de la cultura receptora, por una parte, y el trasvase como una actividad repetida y repetible, por la otra, y dada la importancia atribuida al receptor y a su experiencia, no es de extrañar que en las obras traducidas repetidamente se forme cierta tradición interpretativa, admitida hasta por los propios traductores en los peritextos (prólogos, epílogos, notas del traductor, notas al pie de página...). Las coincidencias entre varias traducciones de la misma obra no siempre significan que se trate de un plagio: pueden ser casuales o pueden significar que los traductores ya han alcanzado la única o la óptima solución.

Por lo tanto, no sorprende que una de las versiones de cierta obra literaria llegue a ser “clásica” para cierta comunidad, teniendo en cuenta que no siempre se trata de la “mejor” traducción, sino de la más “universal”, que puede ser sometida a nuevas interpretaciones adecuadas para un determinado período.

Visión funcionalista del trasvase como proceso y de la traducción como resultado

La visión jerárquica, dinámica y funcionalista de los fenómenos del lenguaje, basada en la metodología del Círculo Lingüístico de Praga, por una parte, y la vocación histórica de Jiří Levý por la otra, lo llevan a (re)definir varios conceptos teóricos. En el prólogo, al referirnos al lenguaje de Levý, hemos mencionado el binomio translativo – traductivo; en este lugar quisiéramos presentar los conceptos que consideramos sustanciales para comprender la teoría de Levý: la visión del punto de partida del trabajo del traductor y de la naturaleza de trasvase y de la traducción.

La concepción del punto de partida del trabajo del traductor

La vocación histórica de Jiří Levý se refleja no solamente en la secuencia de sus obras, sino que conlleva otro rasgo muy importante: la visión dinámica de los conceptos que introduce, procedimiento que quisiéramos ilustrar por otra cita de su obra, que explica las diferencias entre el texto de partida y la versión traducida en tanto que elemento de artes reproductivas:

“Vývoj metod původního umění odráží změny ve vztahu ke skutečnosti a ke čtenáři. Vývoj reprodukčních, a tedy také překladatelských metod je nejobecněji možno charakterizovat změnami ve vztahu k předloze a ke čtenáři.” (Levý 1996 [1957]: 233).

“La evolución de los métodos del arte original refleja los cambios de sus relaciones con la realidad y con el lector. La evolución de los métodos de reproducción, los de traducción incluidos, se caracterizan por los cambios de las relaciones con el *patrón* y con el lector”⁸.

La importancia del concepto de patrón (junto a los de texto original, texto de partida, fuente etc.) acuñado por Levý se patentiza en comparación con otros conceptos, respetados por una parte y puestos en duda por otra. Jiří Levý logra dotar su concepción de un mayor dinamismo y extensión. Comparemos primero su concepto con el de texto original: este puede ponerse en duda por ejemplo estudiando la llamada traducción indirecta, es decir, cuando el texto de partida sea una traducción anterior, o cuando se trate de una seudotraducción, que surge como modelo de un patrón inexistente. A pesar de utilizar un concepto más general, el de patrón, la concepción de Levý parece más precisa, si consideramos la ampliación de los límites de la actividad traductora, que en determinados aspectos ocurrió después de la muerte de su autor: la traducción intersemiótica, la localización y, recientemente, la “traducción cultural”⁹. De allí deriva la importancia de utilizar un concepto más general, el de patrón, que permite que la concepción de Levý sea más precisa.

Hay varios motivos por los cuales la importancia de la categoría del patrón ha pasado desapercibida para los especialistas. Para comprender su introducción hace falta considerar que las teorías de Jiří Levý forman parte de una tendencia generalizada de la época: la de modelar la comunicación, que según el investigador checo de las últimas décadas, Ivo Osolsobě (2002), representa un aspecto especial del estructuralismo checo, motivado en su tiempo también por la cibernética. Dicha tendencia permite incluir la traducción entre tales fenómenos como es la existencia de un modelo que carezca de un patrón anterior (las seudotraducciones, la traducción implícita, la traducción de segunda mano, la “traducción cultural”), sus funciones y causas de su aparición. Hay que tener presente que la concepción del patrón se relaciona con la categoría de modelación como tal: en otras disciplinas aparecen los binomios *prototipo –tipo*, en la lingüística de corpus una pareja más lejana *type–token*.

De allí se deriva que la introducción del término “patrón” permita a Levý incorporar la traducción como un modelo de patrón anterior en la categoría de la

⁸ La elección de la denominación fue tema de Králová-Jettmarová (2010), por lo tanto, aquí vamos a centrar la atención ante todo en las implicaciones metodológicas.

⁹ Concepto de “traducción cultural”, comprendida como “la que reduce a texto una cultura no textualizada, la obra de Sahagún, por ejemplo” (Vega Cernuda M. A. 2012: 48).

compatibilidad noética y, como señala el autor mismo, en un contexto más amplio de las artes reproductivas, ante todo el teatro.

El concepto de “traductividad”

La importancia de la categoría de la compatibilidad noética en el área de la traductología se patentiza en relación con el análisis de otros conceptos, entre los cuales destaca el de la traductividad.

Para comprender este neologismo hace falta remontarse a las raíces metodológicas de Levý. Domina en sus concepciones la visión jerárquica y funcionalista de la lengua y la visión de la traducción como elemento de la cultura receptora, otorgando al receptor y a su experiencia, un papel prominente. De allí surge la necesidad de encontrar un neologismo para señalar una categoría sociosemiótica que exprese la presencia de rasgos propios de lo traducido en diferentes niveles, la cual no depende del método empleado por el traductor, se manifiesta con diferente intensidad conforme a la distancia espacial y temporal entre la cultura de origen y la receptora y puede ser valorada positivamente por ésta última.

Como ya hemos señalado, Jiří Levý optó por crear varios neologismos para denominar los aspectos antes señalados. Como en otros casos, aquí no hemos podido sino recurrir a una neologización en castellano, a partir de la estructura morfológica del término original checo “*překládovost*”, el cual puede ser definido como “Cualidad de traducido” o “Condición de traducido”, es decir, “podemos adelantar que expresa una condición de naturaleza relacionada con la traducción” (Cuenca Drouhard 2011: 79) y el trasvase.

A modo de conclusión

La fuerte vinculación con la cultura doméstica tanto en la selección de material analizada, como en la metodología aplicada es tal vez la causa principal de que la concepción de Jiří Levý y otros investigadores eslavos (citemos entre ellos al eslovaco Anton Popovič) se considere limitada a las fronteras de sus propias culturas, aunque albergue nociones que en “otros mundos” aparecerán años después, a veces como propias de otras corrientes reconocidas por un público que tuvo acceso a tales nociones en idiomas de mayor difusión. Esperemos que el presente texto no tenga sólo un valor histórico-documental, sino que contribuya también a la renovación metodológica de nuestra disciplina.

CAPÍTULO PRIMERO

Teorías checas de la traducción

El libro publicado en 1956 observa la evolución del arte de traducir checo, el papel que desempeñaba en la cultura doméstica y la influencia que ejercía en la cultura y en la evolución del idioma desde la Edad Media hasta los años cuarenta del siglo XX. El estudio de Jiří Levý se ve completado con una antología de textos escritos por los traductores y teóricos de la traducción a partir del Resurgimiento Nacional Checo (principios del siglo XIX) hasta las primeras cuatro décadas del siglo XX. Dada su fuerte vinculación con la historia cultural checa, los editores han incluido en este volumen el prólogo a la primera edición y el epílogo que resume las características fundamentales del libro.

PRÓLOGO A LA 1ª EDICIÓN (1957)

Ya casi han transcurrido tres décadas desde que en 1929 Otokar Fischer, en *Duše a slovo* [Alma y palabra], recordó que nuestra traducción, en especial la del siglo XIX, se merecía una monografía detallada y sistemática. En estos treinta años han visto la luz algunos trabajos de síntesis sobre la historia de la literatura checa. Sin embargo, no se ha dado ni un solo paso para llevar a cabo un trabajo histórico-literario sobre una parte grande y muy importante de nuestras letras —la traducción. Por otra parte, sólo podremos encarar este trabajo cuando hayamos examinado (y no sólo desde un punto de vista filológico), como mínimo, las manifestaciones más significativas de nuestra traducción; cuando hayamos no sólo descrito el destino de los clá-

sicos extranjeros más destacados en la literatura checa, sino también cuando hayamos llevado a cabo la recopilación del contenido y la diferenciación interna de la literatura traducida en las distintas etapas culturales y una vez hayamos determinado sus relaciones con la literatura original. Al cabo de cien años de historia literaria, se ha acumulado una buena cantidad de estudios y análisis parciales. Así pues, nos damos cuenta de que es hora de ponerse a trabajar en este ámbito, con un enfoque histórico-literario global determinado que nos permita esbozar los rasgos más generales de cada etapa de nuestra traducción, telón de fondo sobre el que ulteriormente podríamos evaluar cada una de sus manifestaciones. Esta monografía es un intento de hacer realidad esta aportación a la historia de la traducción checa.

Si una mirada sintética a la traducción checa tiene que contribuir al conocimiento de las tendencias y leyes de su evolución y no ser sólo un apéndice bibliográfico a la historia de las letras originales, es necesario fijarse en especial en aquellos problemas de la evolución histórica que caracterizan este género literario. Por ello, nos ha parecido más oportuno centrarnos en la evolución de las teorías y métodos traductivos; es de esperar que sean sus creadores más destacados los que formulen más claramente su programa. Insistimos en que nuestro estudio no quiere presentar una historia de la traducción checa, sino sólo la historia del pensamiento teórico sobre la traducción y de sus recursos artísticos. Por supuesto no es más que una visión del ámbito literario, que puede ser abordado desde muchos otros aspectos. La historia de la traducción checa debería estudiar no sólo cómo se traducía, sino también qué se traducía y por qué se traducía. Debería describir a los traductores más destacados y determinar su papel en la evolución del arte. El término “teoría de la traducción” en este trabajo designa la formulación de las normas traductivas, el método traductivo se refiere al conjunto de medios artísticos realizados en la traducción, la práctica de la traducción añade la selección de las obras, las condiciones de la publicación, etc.

El objetivo esencial de nuestro trabajo determinó también su método. Este trabajo, que se centra en la problemática teórica de la traducción checa, debe fijarse detenidamente en los fenómenos significativos desde su propio punto de vista. En cambio, no debe prestar una atención detallada, ni siquiera a los traductores más destacados, en caso de que su método no haya sido típico y no haya destacado en la evolución. Así pues, el fundamento de nuestro trabajo radica en el periodo del Resurgimiento Nacional Checo, que a efectos del desarrollo metodológico es el más interesante, así como el más significativo para la historia de la literatura checa; por consiguiente, sólo se detiene sucintamente en la Edad Media, periodo del cual tenemos escasas manifestaciones del pensamiento teórico sobre la traducción. Nuestra panorámica termina en 1945.

Los objetivos de esta monografía son documentales y metodológicos. Dado que en este país no se ha realizado hasta la actualidad un trabajo de síntesis en esta rama de la historia literaria y que el objeto de estudio se encuentra disperso, reimprimos en el segundo volumen de este libro los artículos más destacados de los traductores checos sobre cuestiones de estética traductiva; al mismo tiempo, queremos poner en manos del traductor de hoy en día un compendio que reúna lo más importante que haya sido dicho sobre la problemática de su labor. Por esta misma razón, también damos prioridad a las citas directas en el texto de nuestro propio estudio.

La evolución de la estética traductiva es parte de la evolución general de las opiniones estéticas y, una vez más, integrante de la evolución de la literatura y cultura (checas), en las cuales se reflejan la historia de la nación y sociedad respectivas. Hemos intentado señalar estos vínculos históricos, que tuvieron una influencia directa sobre el método de traducción. Sin embargo, no podemos esperar de este esbozo de historia de una disciplina especial la solución definitiva a las cuestiones de periodización de la literatura checa y a las relaciones existentes entre la evolución literaria y social, que hasta hoy se resisten a los historiadores de la literatura checa; y es que no tenemos ni siquiera una historia de la crítica literaria checa.

Por supuesto, cuando se investigue la traducción checa en toda su totalidad, aparecerán otras relaciones y condicionamientos históricos, que quizás los estudios realizados sobre determinados aspectos de aquella no distinguieron con suficiente claridad. Este trabajo que ponemos en manos del lector checo no aspira a ser más que un primer paso hacia la recopilación de la literatura checa traducida. En tanto que primer paso, tiene el riesgo de ser vacilante, pero si hace que nuestro conocimiento de la evolución literaria avance en algo o si incita en su búsqueda a otros investigadores a interesarse por esta problemática o a formularla de una manera más íntegra y exacta, no será un paso en vano. Para concluir, nos gustaría agradecer a la Editorial Estatal de Literatura por haber propuesto la idea de publicar esta monografía y por haberle dedicado toda la atención posible.

Epílogo

En la historia de las teorías y métodos de la traducción de cada literatura nacional se puede observar el modo en el que se ejecuta el movimiento histórico que experimenta la evolución de toda la cultura nacional en las categorías especiales de este ámbito artístico. La evolución del método artístico original refleja los cambios de **la relación con la realidad** y con el lector. La evolución de tipo reproductivo, y por tanto también de los métodos traductivos, viene definida casi siempre por los cambios

de la relación con **el patrón y con el lector**. La traducción es al mismo tiempo una actividad creadora (debe crear una obra literaria checa) y reproductora (debe interpretar el original). Según prevalega una u otra consideración, distinguimos dos enfoques básicos de la labor traductora, denominados de manera imprecisa “fidelidad” y “libertad” de la traducción. Consideramos que la oscilación entre estos dos puntos de vista opuestos constituyen el criterio de evolución más corriente que pueden ser útiles a la hora de periodizar este tipo de literatura; en la literatura checa moderna, los románticos vuelven desde la creación independiente del Resurgimiento Nacional a la traducción eminentemente reproductora, mientras que los mayistas¹⁰, a su vez, se apartan del texto original y establecen un vínculo más fuerte con la literatura de partida, lo cual culmina con el cruce particular de ambos enfoques de los lumiristas¹¹. El modernismo checo vuelve a la literalidad y retoma la libertad en el periodo de entreguerras.

El contenido teórico de los conceptos “fidelidad” y “libertad” se fue precisando y complementando con un sentido concreto, dependiendo de cómo se definía el traductor cada vez con mayor precisión, respecto a los aspectos de los cuales se quería alejar y a los cuales quería ser fiel: al contenido o a la forma, al todo o a las partes, a factores generales o a los singulares de la obra. La cuestión de la fidelidad al contenido o a la forma quedó sin distinguir por parte de los traductores hasta el Humanismo, convirtiéndose en la antítesis mecánica de conservar las ideas o las palabras. El Humanismo emancipa al traductor de la dependencia de la forma gramatical; el Clasicismo desvía intencionadamente su atención de la forma lingüística, es decir, material, para dedicarla a la forma artística, reduciendo los requisitos de índole reproductora con el fin de conservar el principio de la versificación en detrimento de la forma misma. La llamada fidelidad formal se entiende ante todo como la conservación del esbozo formal general (del esquema del ritmo y de la rima), ya desde los poetas considerados “barrocos”, y de forma más acusada en los lumiristas. Y no es sino el Romanticismo el que advierte de que también la forma tiene sus rasgos particulares y hasta singulares (individuales, temporales, nacionales). Además, las corrientes subjetivistas de finales del siglo XIX (en el caso que nos interesa, los autores modernistas checos) quieren ya expresar no sólo contenidos y formas singulares objetivamente presentes en la obra, sino también sus causas subjetivas, es decir, la condición creadora del autor. También el llamado método de traducción libre se orienta en sus últimas fases hacia el sujeto psicológico, aunque no el del autor, sino el del lector. Por eso, tampoco se orienta hacia lo singular, sino hacia lo colectivo; no se ocupa de la condición síquica individual, sino de la realización de la obra en la

¹⁰ Movimiento literario de mediados del s. XIX, de corte realista y cosmopolita.

¹¹ Grupo de escritores de los años 70 y 80 del s. XIX, caracterizados por su afán de izar la literatura checa hasta el rango de otras literaturas europeas, sirviéndose en gran medida de la traducción de obras extranjeras.

sociedad. Así pues, por ejemplo, sustituye la forma, que al pasar a otro idioma adquiriría un valor semántico y estético distinto, por otra capaz de comunicar al lector checo unos valores similares. El traductor se va alejando del material lingüístico y se va concentrando en la obra. A continuación, acaba reconociendo que tampoco la obra es un objeto estático y aislado, sino el resultado de un proceso creador y punto de partida de un proceso ulterior de percepción. Por ello, el traductor moderno se va apartando en parte de la obra y en su concepción se orienta a su génesis, es decir, vuelve hacia el autor, actitud característica de los decadentes; o hace lo contrario, la proyecta a la nueva situación cultural, a la manera de los realistas del siglo XIX y, de otro modo, los fischeristas¹². Gracias a esta evolución, ambos sistemas teóricos se acercaron en algunos puntos y ambos métodos de trabajo se hicieron más precisos y refinados.

Es posible resumir cuál fue el papel de ambos métodos en la consecución del estado actual de la estética traductiva. La base de este principio teórico es la fidelidad, ya que el esfuerzo de ajustarse al modelo es la esencia de este género artístico. La exigencia de fidelidad se encuentra por defecto en todos los intentos por estudiar la traducción. Por consiguiente, la evolución de las teorías de la traducción se dirigió en gran parte hacia la restricción teórica de dicho requisito, hacia la negación de una fidelidad mecánica. Así, las corrientes de traducción literaria libre suelen ser más fecundas y más enérgicas en el plano teórico; en el caso checo, a principios del Resurgimiento Nacional, los mayistas y los fischeristas. Y son las traducciones libres las que suelen convertirse con mayor frecuencia que las fieles en actos culturales significativos, siendo uno de los resultados positivos de la teoría de la traducción libre que muchas veces muestra nuevas posibilidades, creando recursos que sobre todo oponen los antiguos postulados mecánicos de la precisión reproductora, aunque en realidad abundan en las posibilidades de la fidelidad artística. Sin embargo, la búsqueda de nuevos métodos conlleva también excesos, apareciendo entonces, como contrapeso necesario, la búsqueda de la fidelidad. Los periodos de traducción fiel hacen volver nuestra atención a los postulados esenciales de la labor traductora, nos traen nuevos postulados de corte reproductor, pero no son capaces de dominarlos en el ámbito artístico; en el caso checo, se trató sobre todo de los románticos y los modernistas. En ocasiones, diríase que las generaciones “fieles” plantean misiones y las generaciones “libres” buscan nuevos recursos para cumplirlas.

La teoría de la traducción es parte integrante del **sistema de opiniones estéticas de una época** o de un artista y, por ello, también la actitud fundamental del traductor está vinculada a la ideología de cada época. La llamada “libertad” es típica de

¹² Seguidores del traductor Otokar Fischer (1883-1938).

sistemas estéticos que dan prioridad a lo general frente a lo singular. El punto de partida ideológico de tal estética suele ser el objetivismo noético; la llamada “fidelidad” es típica de sistemas estéticos que dan prioridad a lo singular frente a lo general y su punto de partida ideológico suele ser el subjetivismo noético.

Las generaciones generalizadoras creen que lo general, lo que es común a varias áreas de la cultura, es lo que abre nuevas vías de evolución, ya que el paso de un estado a otro conduce a la fusión, en ningún caso a la diferenciación; de este modo, también en la traducción es importante hacer resaltar los rasgos generales y difuminar las particularidades locales o históricas. Tales escuelas también consideran general y universal su norma estética, razón por la que se sienten justificadas a resaltar en la traducción aquellos rasgos artísticos que coinciden con ellas y a difuminar aquéllos otros que les son opuestos; esto conduce en unos casos a una adaptación leve y, en otros, a una radical. En cambio, la estética, que se basa en lo particular e individual, está convencida de que estos elementos serán también productores de evolución y que la evolución conduce a la diferenciación; por consiguiente, también en la traducción se esfuerza por captar sobre todos aquellos rasgos distintivos del entorno doméstico que puedan conducir a un mayor enriquecimiento de la cultura receptora. Esta dialéctica de la evolución no da lugar sino a cierto esquema básico, acomodándose y transformándose el movimiento histórico concreto en el interior de esta polaridad de posibilidades técnicas, según los requisitos específicos de la situación cultural, como pudimos ver en la evolución del arte de traducir checo. La literatura traducida cumple sobre todo una función esencial de la literatura junto con la creación original, en una época cultural dada; así, en la evolución de los métodos específicos de traducción es posible observar al principio de cada una de dichas épocas un ensayo titubeante de recursos que están en sintonía con la nueva misión de la traducción. Posteriormente, tras la culminación, dichos recursos acaban hipertrofiándose hasta tal punto que sólo pueden cumplir su misión de manera deformada. En el período renacentista y postrenacentista, prevaleció la reinterpretación (explicación y reforzamiento) de la obra. La principal antítesis en la evolución de esta etapa fue la tensión existente entre el contenido entendido mecánicamente y la forma; este segundo aspecto empieza a ser invocado más tarde, en la cumbre de la traducción de los protestantes checos y predomina en el período contrarreformista. En el período del Resurgimiento Nacional, el objetivo era la creación de unos principios necesarios para el desarrollo de la nueva literatura checa. La tensión en la evolución típica de este período fue la antítesis entre la lengua popular y los recursos de creación literaria de la lengua “superior”; el segundo elemento prevalece con fuerza hasta el período de Josef Jungmann y conduce a la deformación de la lengua según las erróneas teorías de los años 30 a 50 del siglo XIX. En el período posterior al Resurgimiento, se trató de absorber las principales adquisiciones de culturas extranjeras. La polari-

dad esencial consistió en optar por reiterar los problemas comunes a ambas culturas o, por el contrario, centrarse en los rasgos nacionales o individuales. En el ámbito de las ideas, explotó en las polémicas entre el aislacionismo cultural y la aceptación de nuevas ideas del extranjero o en las polémicas entre la orientación patriótica y la cosmopolita; en el ámbito formal, se trató de una relación entre la llamada forma interna y forma externa. Esta segunda consideración se refuerza en la última década del siglo XIX y es sobreestimada por los autores de los años noventa. Mientras que, por ejemplo, en las literaturas occidentales el desarrollo de las teorías de la traducción tuvo lugar sin perturbaciones notables como parte del movimiento general del sistema estético e ideológico, en la literatura checa **fue puesto decididamente al servicio de las exigencias inmediatas de la vida nacional**. Aquí está la especificidad de la evolución de la traducción checa, inherente a la nación, a su cultura, más vigorosa que en ninguna otra parte; no se trataba de una mera cuestión estética, sino al mismo tiempo de un instrumento de lucha por la existencia de la nación.

CAPÍTULO SEGUNDO

El segundo capítulo de la presente antología incluye apartados escogidos de la obra principal de Levý, *Umění překladu* [El arte de la traducción]. Dada la existencia de la versión inglesa del libro en su totalidad, los editores han decidido incluir en este capítulo los textos que consideran más representativos y clave para comprender la concepción de Levý. La traducción parte de la edición checa de 1983 (en estos días acaba de publicarse una nueva versión) e incluye también el apartado de la doble norma de la traducción que ya había sido publicado en español por Miguel Ángel Vega (1994) a partir de la versión alemana.

El proceso de traducción

A. Génesis de la obra literaria y de la traducción

Para lograr una visión fiable de los problemas a que se enfrenta el traductor partimos de un esbozo teórico del proceso que da origen a la obra original y de un segundo proceso que la convierte en traducción.

Traducir es comunicar. Dicho más exactamente: el traductor descifra el mensaje del texto del autor original y lo reformula (cifra) en su idioma. El mensaje del texto traducido lo descifra el lector de la traducción. Este procedimiento genera una doble cadena de comunicación que presentamos a continuación:

autor	traductor	lector
realidad> selección-	formulación> texto original>lectura-traducción>texto traducido>lectura-	concretización

La cadena mencionada se vuelve más compleja, cuando se escenifica la obra traducida: la compañía de teatro descifra la obra traducida para realizar un nuevo mensaje que es recibido por el público.

El análisis del contenido de una obra de arte puede ser enfocado desde dos puntos de vista:

- a) El comunicativo, que permite definir los procedimientos que se producen cuando el autor comunica su mensaje al receptor.
- b) El representativo, que analiza lo que representa la obra y la relación entre su contenido y el creador y el conjunto de factores que lo rodean.

Nuestros conocimientos del primer aspecto fueron precisados ante todo por la teoría de la información, que comprende la lengua como código, es decir, un sistema de unidades y de reglas que rigen su combinación, y además por la concepción de la obra como un mensaje cifrado. La teoría de la información nos permite definir cuál de los elementos del proceso de traducción no puede ser alterado (el mensaje) y cuál debe ser sustituido (el código lingüístico).

Nuestro conocimiento del segundo aspecto, estudiado ya por la teoría aristotélica de la mimesis, fue en gran medida profundizado por la filosofía marxista del arte, que comprende la obra como el reflejo de la realidad, en cuyo análisis aplica ante todo la dialéctica del sujeto y del objeto.

Es decir, la obra original nace del reflejo y de la recreación subjetiva de la realidad objetiva y el resultado del proceso creador es cierto contenido ideológico y estético realizado en el material lingüístico. Los dos componentes forman una unidad dialéctica: la forma suele tener cierto valor semántico y, por el contrario, el contenido suele acusar cierta organización formal.

El autor como sujeto no es sólo un factor individual, al contrario, en cierta forma suele estar condicionado históricamente. Pongamos como ejemplo al autor de una novela histórica: la manera en que escoge y transforma los acontecimientos históricos depende de su actitud ante la concepción del mundo de la época, de su credo político y del estado evolutivo de la técnica artística.

El sujeto creador se ve influido también por las huellas que deja su época y su entorno en el argumento de la obra y que no corresponden a la verdad histórica. Citemos como ejemplo varias obras de Shakespeare localizadas fuera de Inglaterra: *La fierecilla domada*, en Italia; *Noche de Reyes*, en Iliria; *Julio César*, en la antigua Roma. Desde luego, el dramaturgo vivía en Inglaterra y la Inglaterra isabelina forma

parte de su sujeto creador: la situación de la corte danesa del siglo XII equivale a la de la corte inglesa en el siglo XVI; las personas de la Roma Antigua actúan de la misma forma que los ingleses de la época renacentista. Desde luego, es una desviación de la realidad histórica, pero la concepción histórica del autor se ve dotada de una vigencia más amplia y profunda, porque no ve la Roma Antigua desde su óptica personal, sino por los ojos del inglés de la época en general. Al tratarse de un artista realista, el componente subjetivo de la imagen es una expresión de los factores impersonales, históricos, lo que la hace adquirir en la situación dada un valor objetivo: no lleva a una deformación de la realidad, es imposible eliminarla, ya que la representación artística no se identifica nunca con la realidad.

De lo dicho se desprende que hay que diferenciar entre dos realidades: la objetiva y la de la obra, el hecho de la vida y el del arte: una era la de César y otra la de Shakespeare. La obra de arte no está constituida por la situación objetiva, sino por la interpretación de ésta por parte del autor. Y esta última es la que debe representar el traductor.

Al no comprender este fenómeno, se patentiza la tendencia a corregir, a “perfeccionar” el original. A guisa de ejemplo citamos la introducción a la versión inédita de El canto de Hiawatha de Longfellow, el traductor corregía los supuestos errores botánicos y zoológicos del poeta. Explica al lector, que antes de llegar los europeos, en América no vivían faisanes, corzos, panteras, gallinas, no se cultivaban melones. Celebra que el traductor al checo, el poeta Josef Václav Sládek, sustituyera el melón por la calabaza, pero admite que ni siquiera esta solución es ideal, ya que la calabaza proviene del Asia tropical. Pide que el traductor eliminara del poema los ojos azules, ya que se sabe que los indios norteamericanos no tenían ojos azules y que al principio les extrañaba que “se viera el cielo a través de los ojos azules de los blancos”. Éstas pueden ser las consecuencias de la falta de comprensión de la relación entre la realidad y la obra del arte. Determinados traductores son más bien filólogos de formación sólida que artistas, y por eso tienden a corregir el original, si encuentran algunas desviaciones de la realidad que consideran correcta. Desde luego, si el autor del original vive, es posible consultar con él la corrección de los detalles, pero resulta absurdo corregir los fenómenos botánicos y zoológicos en las imágenes y en las descripciones poéticas de la naturaleza.

El resultado de la selección y transformación subjetivas de los elementos de la realidad objetiva es la obra de arte, o, dicho de otra forma, cierto contenido ideológico y estético realizado por medio del material lingüístico. También en este lugar cabría diferenciar entre dos aspectos que suelen considerarse idénticos: el texto de la obra y los valores de su contenido, que, al carecer de un término más adecuado, podríamos denominar como obra en un sentido más reducido.

Las diferencias mencionadas corresponden a la situación del material lingüístico. Al analizar la palabra como la mínima unidad semántica independiente, su forma fónica correspondería al concepto de “texto de la obra”; el concepto de la “obra en un sentido más reducido” equivaldría al valor semántico de la palabra. La unidad de ambos aspectos, que en el plano lingüístico coincidiría con la palabra, en el plano literario suele definirse como obra. De allí se deriva que en este lugar no sea suficiente la oposición entre el contenido y la forma, ya que “la obra en un sentido más reducido” no es sólo el contenido, sino el contenido “formado, articulado”. El Quijote en español y el Quijote en checo son dos apariencias diferentes de la obra; lo que las une, lo que tienen en común, lo que debe preservarse en la traducción, no es sino “la obra en un sentido más reducido”. La lingüística moderna denomina este concepto con el término “información”. El texto de la obra no es sino un medio técnico, que canaliza la información.

La estrecha relación existente entre la expresión lingüística y el pensamiento, entre el texto de la obra y su contenido, no puede llevar a su identificación, procedimiento que nos haría obviar las relaciones entre el contenido y la forma lingüística, conceptos fundamentales para la traducción. Es indispensable diferenciar la forma lingüística de su valor ideológico y estético. El traductor debe traducir el contenido ideológico y estético y el texto no es sino su portador, condicionado por el idioma en el que fue escrito el original. De allí se deriva que varios de los valores que comporta deban ser expresados por otros medios en la lengua de llegada.

El principio teórico mencionada resulta claro en cuanto a las formas gramaticales, pero hasta el momento no sido estudiado más profundamente en cuanto a las formas nacionales, cuyo condicionamiento lingüístico resulta más opaco. Citemos a guisa de ejemplo la puntuación: el uso más frecuente de dos puntos castellano obliga al traductor al checo a sustituirlos por punto, guión o punto y coma. En este caso, la fidelidad al texto original podría cambiar el sentido del texto, ya que en ciertos contextos los dos puntos sugieren que el fragmento que sigue es una explicación. Si tradujéramos la frase alemana “nehmen Sie Platz” como “tome asiento”, no cambiaríamos el sentido, sino su valor estilístico en comparación con la expresión más corriente “siéntese”. Análoga es la situación en que se refiere a otras formas (convenciones) nacionales, como por ejemplo los títulos de los libros. Así, en la literatura checa son corrientes títulos del tipo “De la vida de los insectos” (K. Čapek), mientras que en español son más corrientes títulos como “El juego de los insectos” (con el que fue publicada dicha obra en español).

Si no tomamos como punto de partida el texto de la obra sino su valor conceptual y estético, se patentiza un principio que permite orientarse en la relación entre la forma y el contenido: hay que preservar aquellas formas que conllevan cier-

ta función semántica; al contrario, resulta imposible insistir en la conservación de las formas lingüísticas. En la traducción poética, este principio significa que el traductor no debería tomar como punto de partida el metro del original, sino su cadencia. Por otra parte, la forma puede tener también un valor histórico, de colorido: citemos como ejemplo la aliteración de la antigua poesía germánica o el hexámetro de la poesía clásica, que forman parte de la peculiaridad nacional e histórica de la obra traducida, es decir, son portadores de cierto significado y pueden ser obligatorios en algunas situaciones.

De allí se deriva la segunda etapa del proceso que hace surgir la traducción: la percepción de la obra. El traductor es, en primer lugar, un lector. El texto de la obra puede ejercer su papel social y artístico sólo si es leído. El lector y el traductor reciben la obra en forma de texto y durante la aperccepción, el texto actúa como material objetivo, transformado por el sujeto receptor: el lector. Éste es el procedimiento que hace surgir la concretización de la obra por parte del lector.

La teoría translativa acusa la necesidad de precisar algunos conceptos que no suelen diferenciarse en la investigación literaria. En el material lingüístico hace falta distinguir entre el contenido y la forma, es decir, la creación de la obra por el autor y la concretización de la obra en el pensamiento del receptor; es decir, la aperccepción de la obra por el lector. Existe una diferencia fundamental entre la concretización de la obra por parte del lector y su interpretación científica o artística. Estas últimas exigen una actitud activa ante la obra, al tiempo que el perfeccionamiento de los medios de investigación permite perfeccionar el conocimiento de la idea objetiva de la obra.

La comprensión subjetiva del texto es un fenómeno digno de estudiar, ya que conlleva varios riesgos. El condicionamiento histórico de la concretización del lector permite afirmar lo mismo que el condicionamiento de la concepción del autor: el lector concibe la obra artística bajo la óptica de su época lo que hace aumentar la intensidad de los valores que le son próximos desde los puntos de vista ideológico y / o estético. El condicionamiento histórico de la concepción del traductor relaciona la traducción con la situación cultural de su pueblo.

Citamos a guisa de ejemplo el entusiasmo románticista por la poesía folclórica en el público checo, que hizo surgir la teoría de que La Iliada y La Odisea no son sino recopilaciones de ancestrales poemas épicos populares. Esto llevó a los traductores a traducir ambos textos utilizando el “verso popular” y a interpretarlos como una secuencia de baladas populares. Esta concepción excepcional de la traducción está estrechamente vinculada con los autores de las obras de inspiración popular y folclórica del romanticismo checo. De allí se deriva, que el traductor se

vea influido no sólo por la situación cultural objetiva, sino también por sus predilecciones personales.

La concretización del texto, es decir la formación de su imagen en el pensamiento del lector, concluye la etapa de la percepción. La diferencia entre un lector común y el traductor radica en que el segundo dota la concepción mencionada de expresión lingüística. Es decir, se produce una segunda materialización lingüística de los valores de la obra. Y en este lugar hay que mencionar otro fenómeno, a veces menospreciado: la lengua no es sólo el material de la realización de las concepciones creadoras, de la del autor y posteriormente de la del traductor, sino que se convierte, aunque en grado limitado, en un elemento activo de ambos actos creadores. El material lingüístico no carece de influencia sobre el contenido ideológico y estético de la obra, el cual materializa. Interviene en su forma definitiva de forma pasiva, al resistirse ante ella y encauzarla hacia las expresiones adecuadas para el material lingüístico correspondiente, y de forma activa, aprovechando las asociaciones fónicas y de otra índole para dotar la obra de nuevos significados, nuevas para la concepción inicial, pero que parten de ella.

No es frecuente que el idioma sea un factor activo. Como ejemplo podemos citar las rimas: en un idioma permiten crear asociaciones de significados, de que carece el poeta en otro idioma, por ejemplo los clichés ingleses love-dove, womb – tomb etc. Puede ser la misma estructura del idioma que crea condiciones favorables para algunas clases de medios poéticos: por ejemplo, la rica homonimia y sinonimia y el número de palabras monosilábicas en inglés crean condiciones favorables para el aprovechamiento de los juegos de palabras. La fuerte tradición de juegos de palabras en la literatura inglesa ya desde las traducciones bíblicas y en la obra de Shakespeare no se puede considerar sólo casual. Los rasgos fundamentales del sistema lingüístico pueden ser favorables no sólo para medios estilísticos singulares, sino para las corrientes literarias enteras.

Sin embargo, la participación de la lengua en la creación de la obra suele ser pasiva, es decir, permite al autor la posibilidad de expresar ante todo aquellos valores que se basan en sus posibilidades de expresión. La compleja sintaxis de ciertos idiomas permite al autor englobar varias acciones simultáneas o sucesivas como parte de un solo conjunto de acciones; así pues, un autor alemán puede expresar la denominación de un objeto, la cual expresa a su vez las cualidades del mismo. El grado en que la lengua condiciona la obra difiere según los autores, pero también según el carácter de la obra: cuánto más elevado, más difícil se hace su traducción.

El proceso translato no se concluye con la creación del texto traducido y el texto no debería ser el último fin de la actividad del traductor. Además, el texto tra-

ducido actúa en la sociedad sólo una vez leído. Entonces, por tercera vez se produce la transformación subjetiva del material objetivo: el lector aborda el texto de la traducción para crear una tercera concepción de la obra. La primera fue la concepción de la realidad por parte del autor; la segunda, la concepción de la traducción por parte del traductor; y la tercera, la concepción de la traducción por parte del lector.

Como ya hemos señalado, el punto de partida del trabajo del traductor no debe ser el texto del original, sino los valores ideológicos y estéticos que engloba. De allí deriva que su meta no debería ser la creación del texto, sino de cierto contenido, que se comunicará al lector. Dicho de otra manera, el traductor tiene que contar con el lector, para quien traduce. Así pues, al traducir por ejemplo para niños debe prestar más atención a la claridad de la expresión que cuando traduce para una edición destinada a lectores más avanzados, donde debe preservar minuciosamente los detalles del patrón. La inteligibilidad es importante también para el texto dramático, que debe ser comprensible aun al ser escuchado por primera vez. Sin embargo, la puesta de la obra en escena abre la posibilidad de aclarar varios aspectos que en el texto literario pueden resultar incomprensibles. Citemos un ejemplo concreto: cuando en *La sonata a Kreutzer*, de Tolstói, el abogado advierte al viajero que no baje del tren, porque va a sonar la campanilla por segunda vez, puede ocurrir que el lector no entienda que en las estaciones de trenes en Rusia se tocaba la campanilla tres veces antes de salir el tren. Al poner en escena una obra, el mismo fenómeno puede ser representado con más claridad.

Debemos tener presente que hay que contar con las diferencias en la conciencia social del lector primitivo del texto de partida y del lector actual de la traducción: en la versión literal, determinados valores de la obra adquieren una importancia diferente, cuando los aborda un lector con otro caudal de conocimientos y con una manera de pensar diferente. (De ello hablaremos más detalladamente en los capítulos relacionados con la verdad en el arte de la traducción).

Brevemente podemos decir que el procedimiento que da origen a la traducción se basa en la relación entre tres conjuntos: el contenido objetivo de la obra y su doble concretización por parte del lector del original y por parte del lector de la traducción. Lógicamente, estas tres estructuras difieren según la medida en la que su configuración se ve influida por ambos factores diferenciadores: las diferencias entre las lenguas de trabajo y las diferencias del contenido de la conciencia de dos comunidades lectoras. El esfuerzo por limitar estas diferencias representa el problema más pronunciado del trabajo del traductor, mientras que del esfuerzo por analizar o definir de forma normativa las relaciones existentes entre los tres conjuntos mencionados derivan los mayores problemas teóricos.

La mencionada división del proceso de traducción permite patentizar también el papel que desempeñan las respectivas disciplinas en los estudios teóricos de la traducción. Al analizar el problema del trasvase se destacan las relaciones siguientes: a) entre las lenguas del original y de la traducción, aspecto que aprovecha ante todo los resultados de la lingüística comparada; b) entre el contenido y la forma del patrón, es decir la estimación de la función estética de la forma de partida, y de la traducción (la búsqueda de la forma equivalente para la estilización del texto traducido, donde se aprovechan los métodos de la ciencia literaria y poética comparadas); c) entre el valor final de la obra original y el de la traducción, donde se utilizan los métodos de la crítica literaria.

Tres fases del trabajo del traductor

Una vez descrito el proceso que hace surgir la traducción, es posible intentar formular varios principios que exige el trabajo al traductor. Tomando como punto de partida la tesis de que el patrón representa el material que debe ser elaborado por parte del traductor, los requisitos que debe cumplir pueden resumirse en tres puntos:

- 1º Comprensión del patrón
- 2º Interpretación del patrón
- 3º Reformulación del patrón

1º Comprensión del patrón

El autor del texto de partida debe comprender la realidad representada, el traductor, la obra que interpreta. Un buen traductor debe ser ante todo un buen lector. El lector tiene en sus manos el texto y de lo dicho anteriormente se deriva que la inmersión en el sentido de la obra se lleve a cabo en tres niveles, no siempre conscientes, y se divide en tres etapas separadas:

- a) El primer grado es la comprensión textual, es decir, la comprensión filológica, que no exige ningún talento especial, sino una formación especializada y una rutina artesanal.

Las causas de errores pueden radicar en la polisemia y en asociaciones equivocadas, basadas en el material lingüístico. Hasta pueden confundirse palabras parecidas tanto en su forma fónica, como gráfica. Citemos a guisa de ejemplo tres versos del poema Spain 1937 de Auden:

*Did you not found the city state of sponge,
Raise the vast military empires of the shark
And the tiger, establish the robin's plucky canton?*

El traductor al checo no comprendió que se trata del análisis de la situación política de 1937, cuando los cantones suizos mantenían su neutralidad entre las potencias, “tiburones” y “tigres”, de la misma manera en que un petirrojo audaz construye su nido entre las rocas. Este fue el motivo por el cual confundió el infinitivo de la palabra “found” con el pasado del verbo “find” y el sustantivo “state” con el adjetivo “sate”.

- b) La correcta lectura del texto de la obra ofrece al lector los respectivos valores ideológicos y estéticos, es decir, el tenor, la matización irónica o trágica, la orientación agresiva hacia el lector, la afirmación seca, etc. Un lector común puede carecer de una conciencia racional de las cualidades mencionadas, pero el traductor debería ser capaz de definir los medios que utiliza el autor para alcanzarlas. En comparación con la simple lectura, el trasvasarse requiere conocer la obra no sólo más profunda y complejamente, sino, en primer lugar, acercarse a ella más conscientemente.

Hay situaciones en las que ciertas particularidades expresivas pueden desempeñar un papel especial y su eliminación puede alterar un conjunto superior. Citemos como ejemplo los siguientes versos de Macbeth:

Thrice the brinded cat has mewed.

Thrice and once the hedge-pig whined.

El número mágico tres y el uso exclusivo de los números impares se consideraban característicos para seres sobrenaturales; en caso de eliminarse, se empobrece el valor caracterizador de la fórmula mágica.

- c) La comprensión de los valores ideológicos y estéticos de los medios lingüísticos respectivos y de los motivos parciales abre el camino a la comprensión de los conjuntos artísticos, de las realidades que expresa la obra: los personajes, sus relaciones, el ambiente y la intención ideológica del autor. Esta forma de comprender el texto es la que conlleva las mayores dificultades: el traductor, así como cada lector, tiende a atomizar la comprensión de las palabras y motivos, ya que la comprensión integral de la obra exige una gran capacidad de imaginación por su parte. Por lo tanto, no es difícil comprender el tenor estilístico de una réplica; sin embargo, ima-

ginarse, partiendo de las réplicas y de los hechos de un personaje, su carácter exige un esfuerzo mucho más grande. Por eso, la capacidad de imaginación del traductor resulta tan importante como la del director de escena; el que carezca de ella tendrá serias dificultades para lograr la comprensión integral de la obra. La obvia exigencia de que el traductor debe conocer el trasfondo cultural y social de la obra no significa sino que el traductor debe conocer la realidad de la obra y debe ser capaz de reconstruir su representación artística.

Todos los casos de incomprensión de la obra por parte del traductor son resultado de dos factores: la incapacidad del traductor para imaginarse la realidad o la idea del autor y enlaces semánticos equivocados que se basan en la lengua del original, ya sean causados por analogías lingüísticas casuales o por la pluralidad real de significaciones del texto original. Y es aquí donde se patentiza la diferencia entre el traductor creativo y el mecánico: en el camino entre el original y la traducción, el traductor creativo es capaz de imaginarse la realidad descrita, es decir, va más allá del texto hacia los personajes, situaciones e ideas; por otra parte, el traductor mecánico percibe exclusivamente el texto y traduce sólo palabras.

De allí deriva una exigencia que debe cumplir la formación artística de los traductores: esforzarse por alcanzar la transformación del fragmentario proceso psicológico “el texto del original – el texto traducido” en un proceso más complicado, pero que tiene mayor valor artístico “el texto original – la situación representada – el texto traducido”. Resulta lógico que el traductor se incline hacia el primer proceso, más cómodo, ya que la reconstrucción de la realidad exige la capacidad de imaginación y una metódica interpretación del texto.

Desarrollar la metodología de la reconstrucción de la realidad representa una de las primeras condiciones para una estética realista de la traducción. Hay traductores que sostienen la opinión de que la excesiva insistencia en la comprensión efectiva de la realidad podría llevar a interponer y sobreinterpretar significados, que no existen en la obra misma. La causa radica en las diferencias de la interpretación de la palabra “realidad”. Buscan la realidad objetiva, vital, objeto de la transformación por parte del artista; no obstante, en nuestras reflexiones se trata de una realidad ya transformada, la realidad de la obra de arte. Encerrado en la realidad objetiva de la acción, el traductor puede dotar la obra del reflejo de elementos silenciados por el autor.

Una deformación parecida puede ser efecto de una comprensión unilateral de las realidades artísticas de la obra, por ejemplo, si el traductor tiene una idea clara sobre un personaje, pero se olvida de que el autor la va descubriendo al lector paulatinamente, que tarda algún tiempo en revelar su actitud ante ella o las relaciones exis-

tentes entre varios personajes de la obra, es decir, si no presta atención a la intención integral del autor. De esta forma, la “perspicacia” del traductor es el resultado de una comprensión unilateral de la realidad del personaje. Sólo si el traductor aprehende la realidad de la forma presentada en la obra, puede crear una traducción realista desde el punto de vista artístico.

Los medios pedagógicos oportunos que permitan inducir esta comprensión realista están por elaborar. Uno de ellos será, sin falta, un ejercicio en la interpretación dramaturgica de las obras de teatro, en un análisis intensivo de las obras literarias, que abarque, entre otros, detalladas descripciones externas e internas de los personajes, descripciones de lugar de acción, finos estudios de las relaciones entre los personajes, entre la acción y el escenario, el autor y la obra, la obra y la época, el análisis de la representación del medio extranjero de la obra, el análisis de la idea de la obra etc. Para desvelar el sentido oculto del texto y desarrollar la capacidad de imaginación del traductor se podrán aprovechar, tal vez, algunos métodos análogos a los utilizados por Stanislavski para formar a los actores.

A pesar de la atención dedicada a la exactitud de la presentación del significado, algunas traducciones de nuestra época carecen de la comprensión de las ideas fundamentales y la debida concentración de la atención del traductor en este aspecto de la obra. Citemos como ejemplo el libro Tess D’Urberville, de Hardy. En el sentido social más amplio, la trama de la obra es la degradación del tradicional medio idílico del campo inglés por la irrupción de la civilización capitalista a mediados del siglo XIX. Dicha realidad se ve expresada ya por el motivo fundamental del argumento: una joven campesina, Tess Durbeyfield cree que está emparentada con la familia “señorial” D’Urberville, y cumpliendo el deseo de sus padres, se esfuerza por penetrar en su medio social. El trágico camino del campo a la ciudad se ve representado, entre otros, por los nombres propios Durbeyfield – D’Urberville, difícil de conservar en la traducción, salvo una audaz sustitución. En la novela se muestra además la evolución moral y psicológica de Tess; no en vano, Hardy denomina cada parte del libro “fase”, algo nada habitual (Phase the First, Phase the Second, etc.), por lo que se pierde la fuerza de este término al ser traducido al checo con el convencional “Primera parte”, etc.

Interpretación del patrón

La comprensión realista representa la condición que permite alcanzar el dominio artístico de la traducción, ya que, entre otras cosas, la incompatibilidad de los respectivos materiales lingüísticos no permite una completa identidad semántica de la

expresión entre la traducción y el patrón; por lo tanto, la traducción correcta desde el punto de vista lingüístico resulta insuficiente y exige una interpretación. Frecuentemente, la lengua materna carece de expresiones suficientemente amplias desde el punto de vista semántico o de la plurisignificación de la unidad de que dispone el original. El traductor se ve obligado a especificar el significado, elegir uno de los significados más restringidos, y para ello debe conocer la realidad que hay detrás del texto.

El autor original debe ofrecernos una interpretación correcta de la realidad. Aquí hace falta considerar tres momentos:

- a) La búsqueda de la idea objetiva de la obra.
 - b) La actitud interpretativa del traductor.
 - c) Su materialización en la interpretación de los valores objetivos de la obra: la concepción traductiva y la posibilidad de su revalorización.
- a) De lo dicho anteriormente sobre el origen de la traducción se desprende que cada traducción no es sino una interpretación, más o menos clara. Para ser correcta, la traducción tiene que partir de los rasgos fundamentales de la obra para llegar a sus valores objetivos. La actitud del artista ante la realidad es caracterizada por Timofeev de manera siguiente: “Sin embargo, la peculiaridad característica de la imaginación de un artista real, además de su intensidad y fuerza, es su desinterés, mejor dicho, su objetividad, es decir, la circunstancia de que el artista sueña no en sí mismo, sino en el mundo concreto, que lo rodea; el artista parece ‘reencarnarse’, renunciar a sí mismo y a sus intereses personales”¹³.

Lo mismo puede decirse del traductor: su concepción de la obra será realista, sólo cuando el traductor como lector logre evitar una barata sentimentalidad y susceptibilidad personal. Citemos una experiencia personal: los personajes de la obra pueden parecerse a alguien conocido por el lector, las escenas y situaciones pueden recordarnos ciertos acontecimientos que vivimos. De esta forma, la obra entra en relación con los fenómenos, con los que en realidad no tiene nada que ver, ya que el lector proyecta en la obra sus problemas personales.

Dicha susceptibilidad, el subjetivismo del lector, representa uno de los principales obstáculos del trabajo del traductor, porque conduce a localizaciones que pue-

¹³ L.I. Timofeev, *Theorie literatury*, Praha, 1953: 37.

den entrar en contradicción con el sentido objetivo de la obra. No siempre tiene que tratarse de introducir los elementos y / o alusiones del medio receptor en el texto; mucho menos visible y más importante tipo de distorsión es la “revalorización” estilística, introducción de cualidades estéticas preferidas por el traductor en una obra, a la cual no pertenecen. Dichas distorsiones deben ser reprimidas para lograr el objetivo del traductor: acercarse lo máximo al valor objetivo de la obra traducida.

Un ejemplo de subjetivismo del traductor es la traducción realizada por Sauddek al checo de “La fierecilla domada”: en lugar de los topónimos de los alrededores de Stratford, ciudad natal de Shakespeare, el traductor incorpora los de su propia región natal.

- b) La piedra angular de la concepción traductiva se basa en la actitud interpretativa del traductor como característica que lo diferencia del lector común, cuya intuición lo lleva a escoger de la obra los componentes más intensos. En la mayoría de los casos, el buen traductor define su concepción interpretativa conscientemente, sabiendo qué es lo que quiere decir al lector por medio del texto traducido. Ésta es la actitud que ocupan en mayor medida los traductores marxistas: su objetivo es transmitir al lector doméstico con la mayor claridad y dinamismo aquellos elementos de la obra, que confirman la concepción materialista del mundo y el modo de pensar realista.

Citemos a guisa de ejemplo de actitud exclusiva y despectiva del traductor burgués la visión traductiva del poeta americano Ezra Pound: “Al final, es evidente que el traductor no podrá hacer todo el trabajo que correspondería a aquellos lectores que sufran de pereza lingüística. Puede indicarles dónde se guardan los tesoros, puede ayudarles a decidir qué lenguaje aprender y, de manera muy especial, puede ahorrar tiempo a aquéllos lectores que no tengan un conocimiento adecuado de una lengua extranjera ni suficiente energía para leer el texto original simultáneamente a los comentarios de teoría literaria”¹⁴.

De acuerdo con su visión de la cuestión, al traducir, por ejemplo, la poesía inglesa antigua, utiliza el método etimológico, modernizando el texto fonéticamente e introduciendo en su texto en inglés moderno palabras etimológicamente emparentadas con la expresión del original, pero distantes en cuanto a su significado. Al contrario, el traductor marxista busca ante todo la idea de la obra, adaptando a ella los medios técnicos. Permítasenos citar en este lugar el caso del traductor checo Bohu-

¹⁴ Citado según el volumen *On Translation*, Harvard UP 1958: 213.

mil Mathesius, quien afirma en la introducción a su traducción de Peer Gynt de Ibsen: “En mi versión he intentado librar el poema dramático de los elementos limitados a la época para subrayar su sustancia y tipo universales. La preparé durante el invierno 1943-1944, en una época caracterizada por el sometimiento durante la ocupación nazi, y consideraba sumamente importante subrayar el rasgo fundamental del carácter de Peer Gynt: su falta de integridad personal, su indecisión, a causa de las cuales querían labrarlo como una pieza mal fundida [...] No creo que hoy día, en la época revolucionaria, haya que suavizar esta actualización”.

- c) La interpretación de la obra y la orientación a cierto tipo de receptor representan la base, sobre la cual el traductor construye la visión general del patrón, la concepción traductiva, es decir, la base ideológica de su método creativo. ¿Hasta qué punto dispone el traductor de plena libertad a la hora de interpretar la obra? Tal vez sea lógico plantearle los mismos límites que debe observar un historiador de la literatura. Si no tiende a elaborar un juego literario, sino una concepción realista de la obra, sus interpretaciones teórica y artística deben partir de los valores ideológicos y estéticos propios de la obra, ya sean evidentes, ya sean latentes. No puede introducir sus ideas subjetivas, sin embargo, puede ofrecer una nueva visión de la obra al descubrir alguno de los aspectos y / o al subrayarlo por determinados motivos.

Durante su creación, la idea principal de Noche de Reyes atacaba a los adversarios económicos y políticos de Shakespeare, quien aprovechó la sátira para representar la ideología de sus enemigos, el puritanismo. Para el espectador actual, este contenido es un hecho histórico muerto, en cierta medida hasta incomprendible. Por lo tanto, las escenificaciones actuales suprimen la sátira dirigida contra el fenómeno histórico concreto, poniendo en relieve la idea positiva: al negar el puritanismo dan visto bueno al vigoroso optimismo vital y a la juventud, representados por el personaje de Viola. Esta concepción puede ser también la base de la interpretación traductiva. Tomándola como punto de partida para su concepción, el traductor no tiene que poner el énfasis en la fidelidad de los detalles relacionados con los ataques contra los puritanos. Por ejemplo, Shakespeare ironiza la prohibición puritana de usar en escena el nombre de Dios cuando sustituye, intencionalmente y en contextos llamativos, la palabra God por Jove, nombre de divinidad destituida. Al conservarse este procedimiento en las traducciones checas realizadas en el siglo XIX, se pierde su valor irónico para el lector checo. Por lo tanto no se podría protestar si el traductor utilizara la palabra checa Bůh [Dios] u omitiera las expresiones que representan las súplicas exageradas; el mismo procedimiento podría aplicarse en las alusiones a los perjurios de los católicos y en otros momentos.

Los desvíos de concepción de la obra pueden realizarse solamente dentro de los límites trazados por el contenido tanto real como potencial de la obra. Ni desde el punto de vista teórico ni desde el artístico se pueden defender las interpretaciones traductivas que inducen en la obra elementos heterogéneos que nieguen su idea objetiva. Al imponer su idea contra la idea de la obra, el traductor sobrepone al significado original una nueva interpretación, creando una alegoría. Una actualización de este tipo puede tener una importante y eficaz función social en un período limitado, cuando la alegoría se convierte en un arma de la lucha política, pero no se puede considerar una legítima traducción realista.

Hay concepciones de traducción en la cuales se pone de relieve un tema secundario en el original mostrándose así la obra en un contexto totalmente distinto. Citemos a guisa de ejemplo *El cuervo*, de Edgar Allan Poe. Como afirma el autor, el objetivo del poema es evocar la tristeza por la muerte de la mujer querida, la instrumentación total del poema debe ser melancólica. Los medios utilizados por Poe para lograr la tenebrosidad resultan ajenos al lector actual: una habitación con libros de “ciencias ocultas” y el busto de Palladina, el pájaro que habla, la negra noche de diciembre y el cuervo negro, cuya sombra se convierte en el símbolo del duradero recuerdo de Leonor. Sostenemos que la clave para comprender la interpretación de *El cuervo* por el poeta y traductor checo es el verso

But the Raven still beguiling all may sad soul into smiling

La traducción checa reza aproximadamente: “Cuando en cambio el cuervo me incitaba sin cesar a sonreír”.

La verdad es que el *El cuervo* de Poe pudo haber provocado una sonrisa, pero su traductor al checo, el poeta Vítězslav Nezval hace perder el fondo (el alma triste), y además, su narrador parece divertido irónicamente por el cuervo, hecho que se manifiesta en las rimas un tanto infantiles del relato.

La versión de Nezval no representa el sentido ni el tenor de la obra de Poe, pero sí tiene su gracia y carácter lúdico si queremos entender como una paráfrasis un tanto irónica de motivos ajenos en gran medida al pensamiento actual. Probablemente, ésta no fue la intención del traductor, pero hay que tener presente que hay casos en los cuales la idea subjetiva del traductor se aleja de la idea objetiva de su traducción.

Para imponer su concepción, el traductor dispone de medios limitados, pero eficaces. Además de recurrir, en casos limitados y justificados, a desviaciones de ciertas alusiones históricas y de utilizar las poco numerosas posibilidades de doble interpretación del original, aprovecha un recurso fundamental del trabajo creador: la

selección de los medios estilísticos. El tenor estilístico representa el medio fundamental, por el cual cada traductor y ante todo el traductor de poesía, impone al original en mayor o menor medida su propio estilo y, por tanto, su propia concepción de la obra; sin embargo, no puede llegar al punto en que desfigure el sentido del original. Y en primer lugar, el traductor no puede imponer su concepción, tanto artística como ideológica, reduciendo o ampliando el original. De esta forma, la traducción se convierte en una adaptación, procedimiento que deforma la obra de arte.

Una interpretación múltiple y, por lo tanto, varias concepciones traductivas, son legítimas sólo en la traducción de los textos más antiguos, ante todo los que se caracterizan por acumulación de implicaciones simbólicas, como por ejemplo la Biblia, la antigua literatura hindú, la literatura taoísta china, etc.

En general, la literatura que no acusa una oscilación interpretativa, limita las posibilidades de doble interpretación a detalles poco significativos y la revalorización estilística tiene los límites dados por la idea y el estilo del original.

La nueva estilización del patrón

El autor original debe ofrecernos una estilización artística de la realidad; el traductor, una nueva estilización artística del patrón. El talento del traductor se patentiza ante todo en la estilización lingüística; por lo tanto, debe disponer ante todo del talento estilístico. Los problemas lingüísticos de la traducción se refieren ante todo a los problemas siguientes:

- a) La relación entre dos sistemas lingüísticos.
- b) Las huellas que deja la lengua del original en la estilización de la traducción.
- c) La tensión estilística de la traducción, al verter una idea a un idioma en el cual no fue creada.

a) La lengua del patrón y la de la traducción carecen de una compatibilidad directa. Los elementos de dos lenguas no son equivalentes, por lo tanto no se pueden trasladar mecánicamente. Ni los significados, ni sus valores estéticos son compatibles. Por lo tanto, cuanto mayor es el papel de la lengua en la estructura artística del texto, tanto más difícil es la traducción. De allí se deriva que la traducción poética exija mayor flexibilidad y mayor libertad.

Todavía mayor es la incompatibilidad del componente semántico de los diferentes idiomas. La realidad que nos rodea es un continuum y es el hablante quien la articula en segmentos, a los cuales les pone un nombre. Dicha articulación refleja, en parte, la estructura de la realidad, pero en gran medida obedece al sistema denominador de la respectiva lengua, que se sobrepone a la realidad. Citemos a guisa de ejemplo el concepto de casa: la forma el techo, las ventanas, las escaleras, los pisos etc. Sin embargo, existen sólo pocas lenguas europeas que diferencien entre las escaleras propiamente dichas y los descansillos; asimismo, existen diferentes perspectivas para señalar las plantas: los americanos y los rusos cuentan las plantas de los edificios desde la superficie del terreno, mientras que los checos y otros pueblos no cuentan la planta baja y empiezan a contar el primer piso desde la planta siguiente. Estas diferencias se patentizan especialmente en el espectro de los colores y en la segmentación del día:

Noche	Madrugada	Mañana		Mediodía	Tarde	Noche
0 2	4 6	8 10	12 14	16	18 20	22 24
Night	Morning		Afternoon		Evening	Night

Varias áreas étnicas acusan grandes diferencias en la denominación de diferentes relaciones de parentesco; a guisa de ejemplo citamos una pequeña muestra del sistema de las denominaciones de esta índole¹⁵:

	<i>Húngaro</i>	<i>Inglés</i>	<i>Español</i>	<i>Indonesio</i>
Hermano mayor	batys	brother	hermano	
Hermano menor	öccs			sudara
Hermana mayor	nene	sister	hermana	
Hermana menor	nug			

Los menesteres de los traductores podrían ser satisfechos por las estilísticas comparadas elaboradas para los respectivos binomios de idiomas, que partirían del hecho de que las lenguas son sistemas de comunicación que, al menos en el caso de los idiomas europeos, pueden comunicar informaciones idénticas aprovechando la totalidad de sus medios expresivos. La comparación de dos sistemas lingüísticos llevaría a las conclusiones siguientes:

¹⁵ Cf. Revzin J. J., Rozentsveig V.J. (1964) Osnovi obshtshego i mashinnogo perevoda. Moscú: 50.

- A) Cuáles son los medios expresivos que podemos considerar idénticos.
 B) Cuáles son los medios de la lengua de partida que faltan en la de llegada.
 C) Cuáles son los medios que “sobran” en la lengua de la traducción.

	Equivalentes		Valores latentes
Lengua original	_____	
	B	A	C
	(compensación)		
Lengua de traducción		_____

En los casos del tipo B, es necesario compensar los medios de la lengua de llegada, y es a causa de esta compensación que tenemos que considerar ambos idiomas como sistemas en los cuales la debilitación de una categoría de posibilidades semánticas puede compensarse por otra categoría muy rica y desarrollada.

En comparación con las lenguas eslavas, el checo incluido, las lenguas europeas “occidentales” acusan una gran diferenciación de la categoría del tiempo verbal. Si el original tiene la posibilidad de expresar el orden cronológico por medio de seis u ocho tiempos verbales, el traductor checo puede disponer sólo de tres y se ve obligado a compensar las categorías temporales que faltan por medio de prefijos o adverbios temporales. Asimismo, hay que compensar también las ventajas léxicas y estilísticas del idioma extranjero. Si comparamos por ejemplo el ruso y el inglés con el checo, vemos que aquellos idiomas disponen de dos estratos léxicos, bien diferenciados desde el punto de vista estilístico: el eslavo eclesiástico y el ruso, en el caso del primero; el románico y el germánico en el caso del segundo. El francés dispone de un léxico más elaborado para designar los significados abstractos; el ruso, de un desarrollado sistema de participios etc. Ya que en muchos casos el checo carece de medios para expresar estos contenidos, el traductor se ve obligado a aprovechar la riqueza del idioma en otros campos a veces ignorados por los traductores “mecánicos”: los diminutivos, las palabras expresivas, las amplias posibilidades de derivación etc.

Mucho más compleja y complicada es la categoría C. Un traductor mediocre, presionado por el original, busca caminos para sustituir los valores expresivos del texto original. Desde el punto de vista exclusivamente intelectual suele omitir dos aspectos interrelacionados:

- 1) Si no utiliza los medios específicos de su idioma que carecen de fundamento en el original, la escala expresiva de la traducción será más pobre en

comparación con la literatura original escrita en la lengua de traducción (incluirlá sólo la categoría A en lugar de la categoría A+C).

- 2) En la fuente se encuentran latentes valores semánticos y estilísticos, es decir aquéllos que forman parte de la intención comunicativa orientación estilística, que el autor no puede expresar por motivos lingüísticos. Y en algunos casos es el traductor quien puede descubrir los significados latentes del original y aclararlos valiéndose de sus ricos medios expresivos.

La afirmación mencionada se ve apoyada por las observaciones de Fritz Güttinger, quien afirma que existe un método muy simple para valorar una traducción después de haber leído no más que dos o tres páginas y sin tener que compararla con el original: basta con preguntarse cuáles son las palabras más frecuentes del alemán que no aparecen en los textos no traducidos, y así disponemos del medio adecuado para averiguar si la traducción vale o no ¹⁶.

En general podemos decir que el traductor se diferencia del autor del original en que dispone de un área más reducida de posibilidades expresivas (categoría A) y, por el contrario, se esfuerza por ampliar sus posibilidades más allá del inventario habitual que aprovecha el escritor (es decir desde $A+C$ hacia $A+B+C$).

b) La lengua del original participa no solamente en la estructuración de la fuente, sino que interviene también en la traducción. La influencia que ejerce la expresión lingüística del original en la traducción parece ser directa e indirecta. La influencia directa del texto original puede acusar manifestaciones positivas y negativas, es decir, por la presencia inorgánica de construcciones creadas por analogía con el original, y por la ausencia de los medios lingüísticos de la lengua de llegada de que no disponía la lengua del texto de partida.

La influencia indirecta se manifiesta en el esfuerzo del traductor por eliminar los rasgos estilísticos del original, que considera gramaticales, no marcados. Son ante todo los traductores más capaces y con una formación teórica sólida sobre las peculiaridades expresivas del idioma, quienes intentan evitar los medios de esta índole hasta el extremo ¹⁷.

c) Además de las dificultades basadas en la incompatibilidad de dos idiomas y de la influencia que ejerce la estilización lingüística en la traducción, el traductor

¹⁶ Güttinger, F. (1963) Zielsprache. Manes Verlag: 143.

¹⁷ En este lugar cabe mencionar el trabajo del grupo ACTRES de la Universidad de León: R. Rabadán (2011) pone como ejemplo las diferencias del comportamiento de la palabra *cualquiera* en los textos originales españoles y en los traducidos del inglés.

tiene que enfrentarse a los problemas derivados del hecho de que la expresión traducida no es la original, que se trata de una nueva estilización de la idea utilizando un material, en el cual y para el cual no fue creada. De lo dicho se deriva que la expresión lingüística no es absoluta, sino que representa una de las posibles alternativas.

Citemos en este lugar las traducciones de Máj de Karel Hynek Mácha (al francés, por Hanuš Jelínek –J. Pasquier y Jindřich Hořejší– A. Castagnou; y al español, por M. Uličný) donde el juego fónico conforme a la estructuración eufónica del poema permite compensar las eufonías que desaparecen en otros lugares:

Je pozdní večer –druhý máj–“

Večerní máj –je lásky čas.

C'est la fin d'un soir... le deux Mai

Le temps de Mai –le temps d'aimer.

Es de noche otra vez –el dos de mayo,

es noche de mayo –el tiempo de amar;

Al traducir textos caracterizados por la actualización del componente lingüístico, los buenos traductores buscan las “casualidades” de esta índole para sustituir por los medios de la lengua de llegada al menos una parte del tenor estilístico, que en otras partes del texto desaparece¹⁸.

La necesidad de reproducir las ideas del original por un idioma forzado lleva a toda una serie de modelos estereotipados, avenencias lingüísticas para solucionar las construcciones que sean autóctonas para la lengua de llegada. Para franquear el abismo entre los repertorios de expresiones de dos idiomas, los traductores suelen generar una serie de constantes clichés estilísticos, construcciones marcadas por el esfuerzo del traductor por imponer a la lengua de traducción construcciones ajenas. En este caso, la cualidad de ser traducido se conoce a primera vista según un alto porcentaje de construcciones, que en la lengua de llegada suelen sentirse como correc-

¹⁸ Juan Antonio Albaladejo (2012: 250-251) menciona en este lugar la las posibilidades que ofrecen al traductor las variantes articulatorias del español. Reproducimos una parte de su cita del original y de la traducción de la obra Últimos días de la humanidad de Karl Kraus:

Der Zweite: Weißt nicht, was aus dem Edi Wagner gworn is, hat er sichs vielleicht gerichtet?

El Segundo: Oye, ¿sabes qué habrá sido de Edi Wagner? ¿Se las habrá apañado pa librarse?

Albaladejo advierte que “el texto alemán muestra un empleo abundante de fenómenos articulatorios para marcar el habla local del personaje (2012:250): la síncope *gworn* - *geworden*, la aféresis *sichs* – *sich es*, sustituidos en español por la síncope *apañado* – *apañado*, la apócope *pa* – *para*, etc.

tas desde el punto de vista gramatical y estilístico, pero a pesar de ello un tanto artificiales.

Las traducciones al checo de las lenguas occidentales, el español incluido, suelen caracterizarse por una llamativa proporción de oraciones relativas, ya que la construcción relativa representa el medio más general, y por lo tanto más cómodo, para unir dos ideas articuladas en el original de una manera de que carece el checo. La abundancia de oraciones relativas dota el estilo de pedantismo, le resta flexibilidad. En estas, por ejemplo, situaciones los traductores no aprovechan la posibilidad de aligerar la construcción, por ejemplo, sustituyendo la oración subordinada por la coordinada.

La solución estereotipada de ciertas situaciones no es sino resultado de una falta de creatividad y encuentran las analogías en otro arte reproductivo: el dramático. “Los partidarios del arte de representación obran igualmente como usted: se esfuerzan por provocar y representar en ellos mismos típicos rasgos humanos, la vida interior del papel. Habiendo creado para aquéllos la mejor forma de siempre, el actor en realidad la reproduce sólo mecánicamente, sin ninguna participación de los sentidos, en el momento de su presentación pública. [...] Existe un especial modelo estereotipado de presentación del papel, es decir, de la voz, dicción y entonación. [...] Existe un especial modelo estereotipado de andar (los actores mecánicos no caminan, sino andan con pasos medidos por la escena), para los movimientos y acciones, para el plasticismo y para el juego de las prendas (los artistas mecánicos no se basan en la belleza, sino en la placibilidad). Hay medios para expresar los diversísimos sentimientos y pasiones humanas (enseñar los dientes y hacer bailar los ojos para representar los celos, como hace Nazvanov, taparse los ojos y la cara con las manos para representar el llanto, arrancarse el pelo en señal de desesperación). Hasta hay medios para imitar personas y representantes típicos de diferentes capas sociales en su integridad (los campesinos escupen en la tierra, se limpian las narices con las mangas de la camisa, los soldados hacen sonar las espuelas, los aristócratas juegan con sus anteojos). Otros medios sirven para representar las diferentes épocas (los gestos de ópera para la Edad Media, el paso de baile para el siglo XVIII). Existen medios conocidos para representar las obras y los papeles, una especial forma de girar el cuerpo hacia el auditorio y levantar la mano hacia la boca cuando se “habla confidencialmente”. En el transcurso del tiempo, todos estos medios expresivos llegaron a ser tradicionales. [...] Todos estos elementos expresivos deben sustituir los sentimientos vivos, originales, interiores por parte del actor”¹⁹.

¹⁹ Konstantin Sergeevitch Stanislavskij, *Moje výchova k herectví [Mi formación para el arte dramático]*, Praha 1946:41-47.

También el traductor dispone de modelos estereotipados, tópicos, muchos de los cuales no dependen de las dificultades objetivas de su arte, sino de su menor flexibilidad. Al gozar, generalmente, de menor talento que el autor original, es más propenso a adoptar los tópicos generalizados en la literatura de llegada, como el uso de determinadas hablas regionales para generar un efecto cómico. Sin embargo: hay una profunda diferencia entre el autor original y el traductor: el primero sigue desarrollando su lenguaje durante toda su vida y es uno de los que contribuye a la evolución de la lengua vernácula, mientras que el segundo suele permanecer encerrado en los medios estilísticos característicos de su juventud y durante décadas trabaja con una lengua “petrificada”. Citemos a guisa de ejemplo las traducciones checas de las décadas veinte y treinta del siglo XX, que se caracterizaban por varios fenómenos típicos de la literatura del siglo XIX, sin hablar de construcciones análogas al original. Este es uno de los motivos por los cuales el lenguaje de la traducción suele envejecer con más rapidez que la lengua original.

La ausencia de la creatividad y originalidad del traductor se patentiza todavía más cuando analizamos los medios estilísticos más finos o más complicados. En la poesía traducida encontramos a veces las huellas de estilos poéticos obsoletos, cuyo “carácter poético” degrada el trasvase. Asimismo aquí resulta útil la descripción paralela de los modelos estereotipados, tal como fueron presentados por G. Boyadzhiev, quien caracteriza tres tipos de mal trabajo creador del actor²⁰:

1º Amaneramiento: El actor sustituye la fantasía creadora por la memoria y los hábitos profesionales, no expresa el carácter real del personaje, sino sus ideas banales de las personas, imitando las vistas en otros espectáculos, o insiste en un medio expresivo que ya había creado hace tiempo. Para la traducción, compárese en este lugar la “poetización” trivial, los sentimientos y los tópicos estilísticos.

2º La característica superficial de los personajes: el actor, entusiasmado por identificar algún rasgo característico del personaje, somete toda su actuación a ese rasgo para representar una figura de carácter gracioso, al no atenerse al carácter en su integridad, sino a su unilateral idea teórica sobre el personaje. Para la traducción, compárese el “perfeccionamiento” de la característica lingüística de los personajes de la obra, el aumento de la intensidad de la expresión, excesivos diminutivos en las versiones de la literatura infantil.

²⁰ G. Boyadzhiev (1960) *Poezia teatra* [Poesía del teatro]. Moscú.

3º *La actuación “natural”*: esforzándose por la autenticidad de la expresión, el actor actúa conforme a su propio carácter; “por sí mismo”, experimenta subjetivamente los sentimientos representados; el resultado es la nivelación de los personajes. Para la traducción compárese la reducción del patrón al estilo propio del traductor.

El carácter derivado de la expresión lingüística en las traducciones lleva a la conclusión de que la forma lingüística de la obra traducida no es “obligatoria”, sino una de las posibles: el traductor tiene la posibilidad de elegir entre varios medios lingüísticos para expresar el contenido del original.

El papel creador del traductor se destaca en aquellos casos en que las posibilidades de selección son más amplias. Hay medios lingüísticos entre los cuales la expresión utilizada en la traducción está claramente definida, porque la lengua receptora dispone de una sola expresión para designar la realidad expresada; en otras situaciones, entre los medios más elevados y contenidos más amplios, las posibilidades son más extensas.

Por ejemplo, en la frase de la obra checa “Babička” [la Abuela] “hablaron el cazador y el molinero”, mientras que el español sólo tiene una palabra para molinero, existen varios sinónimos parciales para “cazador” (abatidor; ojeador; lacero, trampero), al igual que para el verbo (decir, afirmar, anunciar, declarar...).

La invención y la selección empiezan donde el traductor puede disponer de varias posibilidades estilísticas y debe escoger entre ellas conforme a las necesidades del contexto: es allí donde termina la rutina y empieza el arte, característica que determina el carácter del trabajo creador del traductor. Se trata de una creatividad, en la cual la invención se somete a la elección, la actividad inventiva a la capacidad de selección. El traductor necesita fuerza imaginativa y un espíritu inventor, para poder apoderarse de un gran volumen de medios expresivos y elegir entre ellos el más apropiado. Sin embargo, al mismo tiempo necesita buen gusto y disciplina, para no dejarse llevar por una expresión atractiva de la tarea reproductiva o para evitar las impropiedades estilísticas. A menudo, las dos capacidades no están equilibradas. Más frecuente es el caso de una deficiente fuerza imaginativa, característica de traductores de poco talento. Al contrario, los traductores creativos y audaces en el manejo de la lengua pueden carecer de una suficiente capacidad de evaluar la potencia de los osados medios lingüísticos que usan y someterse a la intención estilística del autor.

En las últimas décadas, los traductores han venido intentando adornar el texto, incluidas las obras clásicas, con expresiones coloquiales, familiares y hasta vulgares o ridículas. Hay que tener presente que la capacidad de una elección artís-

tica representa una condición indispensable para el trabajo creativo con la lengua, la selección disciplinada se encamina hacia el objetivo reproductivo de la traducción.

El traductor dispone de una libertad absoluta de selección de medios estilísticos sólo en caso de sinonimia absoluta de medios semánticos y estilísticos. Al tratarse de un fenómeno excepcional, es realmente posible traducir de diferentes maneras sólo en los casos en que nuestro conocimiento de la obra no sea suficientemente exacto u objetivo. De otro modo, el contexto, la intención estilística del autor, es decir, la obra de arte en su totalidad determinaría de forma inequívoca la selección de las palabras y/o de medios estilísticos más complejos. Cuanto más perfecto sea el conocimiento de la obra por parte del traductor, tanto más consecuente será la determinación de las soluciones traductivas. Cuanto más grande sea su talento artístico y lingüístico, tanto más perfectos serán los medios de que dispondrá para representar la correcta interpretación de la obra.

Sin embargo, las traducciones deficientes pueden ser causadas no sólo por la superficialidad del traductor. Al contrario, hay casos en que un filólogo pensativo se esfuerza por contraponer equivalentes léxicos exactos y por relacionarlos exactamente conforme a la fuente, pero el efecto es la desintegración del conjunto artístico y la pérdida del valor global del fragmento decisivo para el lector. De allí deriva también la experiencia de algunos traductores de que la más valiosa es la primera versión de su texto, improvisada, y que las elaboraciones de la traducción que siguen le restan valor.

El análisis psicolingüístico²¹ ha llevado a las siguientes conclusiones:

- 1º Los traductores que traducen exclusivamente de la lengua A a la lengua B acaban perdiendo la capacidad de hablar la lengua A (las unidades de la lengua A se asocian más firmemente con las de la lengua B que entre sí).*
- 2º Los traductores que traducen en ambos sentidos, de la lengua A a la B y vice versa, acaban perdiendo el sentido de las diferencias estructurales de los respectivos idiomas, lo que lleva al aumento de expresiones que carecen de elegancia.*
- 3º Los traductores que llevan años haciendo traducciones rutinarias vienen elaborando enlaces asociativos directos entre la unidad de la lengua A y la de la B, estereotipos que les impiden hacer traducciones diferenciadas estilísticamente.*

²¹ Psycholinguistics, Baltimore 1954: 144-145.

Las exigencias del trabajo del traductor determinan también el tipo de talento que exige el arte de traducir: la fuerza imaginativa, la capacidad de objetivación y las facultades estilísticas.

Los problemas estéticos de la traducción

Reproducción creativa

Traducción como género del arte

El traductor y teórico checo de la primera mitad del siglo XX, Otokar Fischer, definió la traducción como una actividad que se encuentra en el límite entre la investigación y el arte; otros teóricos subrayan el carácter filológico, es decir, técnico de esta actividad (por ejemplo, el trasvase de textos de las literaturas antiguas y orientales se considera un trabajo de investigación); otras veces se destaca su carácter artístico (la traducción de la balada balcánica *Hasanaginica* de Goethe, las traducciones de la poesía popular de Herder etc. forman parte de su propia obra poética). A partir de allí, la teoría de la traducción se considera bien una disciplina lingüística, bien una parte de la investigación literaria.

La lingüística abarca el estudio comparativo de dos sistemas lingüísticos y el conocimiento de sus resultados constituye un medio técnico indispensable que condiciona el trabajo del traductor. Por una parte, la búsqueda de los equivalentes lingüísticos ocupa la mayor parte del trabajo del traductor; por la otra, no es toda su labor, también están comprendidos en el ámbito del arte aquellos momentos de su actividad que rebasan los límites de una mera aplicación práctica de gramática y estilística comparadas e incluyen la evaluación crítica de la posible influencia que ejercerán los valores de la obra en relación con los problemas vitales del medio en que vive el traductor, la elección de la actitud interpretativa, la transposición de las realidades artísticas representadas y de los niveles estilísticos en un ambiente cultural y lengua nuevos, etc. Y es la ciencia literaria la que analiza las relaciones de dos diferentes concretizaciones de la misma obra, la estructura binaria de la obra traducida, su función en la literatura nacional etc.

Para afianzar una posición teórica que permita estudiar los aspectos artísticos de la traducción y que rebase una concepción puramente práctica del trasvase resulta indispensable definir la relación entre la traducción y otros tipos de arte.

El objetivo del trabajo del traductor no es crear una obra nueva, que carezca de antecedentes, sino conservar, descubrir, transmitir la obra original: el objetivo de la traducción es reproductivo. El procedimiento de trabajo aplicado en esta área es sustituir un material lingüístico por otro, siendo así una creación independiente de todos los medios basados en la lengua; por lo tanto, tiene una base creativa en el área lingüística en que se realiza. La traducción como obra es una reproducción artística, el trasvase como proceso es creación original, la versión como género de arte representa un fenómeno limítrofe entre un arte reproductivo y otro de base creativa. Este aspecto es el que más acerca la traducción al arte dramático, aunque en este último, la base creativa se impone con mayor fuerza que en la traducción. El actor, por su parte, crea una obra de una categoría diferente, transpone el texto literario, cuya materia es la lengua, a un género escénico, cuyo material es la persona, el actor. Al contrario, el traductor transpone la obra de un tipo de material lingüístico a otro tipo de material de la misma índole.

La parte correspondiente a la creación y la correspondiente a la reproducción no es idéntica en todos los géneros de arte reproductivo. Sin tomar en consideración las copias de obras de arte figurativo, el componente reproductivo se destaca más en la ejecución musical, donde se impone un momento interpretativo, pero no el de creación individual; el músico puede interpretar el pentagrama, pero no lo recrea. Ni la declamación permite realizar el trabajo creador del mediador en tal medida como en la traducción: ni en este caso se trata de una transformación del material de la obra del arte, sino más bien del aprovechamiento de diferentes aspectos del mismo material. El texto escrito incluye sólo los componentes indispensables de la realización fónica (la secuencia fónica de las palabras), los otros son más bien potenciales: la fuerza de la voz, los contornos melódicos, la interpretación de la articulación sintáctica, etc. Al contrario, el actor no interpreta sólo el texto, sino que crea actuaciones físicas independientes, que no son determinadas por el libreto y se encaminan hacia el objetivo reproductivo de su presentación. La situación del arte dramático se complica todavía más por la característica fundamental del texto: no es más que un libreto, en cuya representación participa toda una serie de colaboradores. Por lo tanto, también las artes reproductivas acusan una fuerte presencia del momento creativo, que es el que les atribuye el carácter del arte, diferenciándolas de una reproducción mecánica.

Al comparar la traducción a otros géneros del arte, no pretendemos crear una clasificación académica de las artes, sino que observamos los fines prácticos. Una clasificación de este tipo puede servir también de apoyo empírico para solucionar toda una serie de problemas análogos a los de otro género artístico que cuente con una metodología más elaborada. Por otra parte parece que la teoría de la traducción

puede servir de soporte para algunas disciplinas todavía menos elaboradas. Citemos aquí una reseña de la primera edición de este libro²², cuyo autor afirma: “Aunque todavía no tenemos una teoría especial de adaptación cinematográfica, toda una serie de problemas puede solucionarse a partir de este libro”. Por otra parte, otro crítico advierte que el objetivo primario de varias obras es el reproductivo (por ejemplo, el pentagrama, el texto dramático), pero que es exclusivamente la reproducción técnica la que puede considerarse como una reproducción en el pleno sentido de la palabra.

Si decimos que la traducción es reproducción y que el trasvase es fundamentalmente un proceso creativo, ofrecemos una definición normativa, es decir, definimos cómo debe ser la traducción. No obstante, la definición normativa vale sólo para una traducción ideal. Cuanto más floja es la versión, tanto más se aleja de ella. Son percibidos como factores devaluadores ante todo aquellos rasgos que contradicen la definición mencionada: en el proceso del trasvase, los rasgos que carecen de creatividad, que acusan una pasividad reproductiva; en la versión final, los que contradicen el objetivo reproductivo, es decir, con la reivindicación de la fidelidad. Si el traductor falta a la exigencia de una nueva estilización creativa, viola también el valor reproductivo de la obra.

La reproducción del original puede ser tanto más exacta, cuanto mayor es la originalidad y la creatividad, que dedica el traductor a la indagación del equivalente en la lengua meta. O. Fischer decía a sus alumnos que una traducción tiene que ser libre en la medida que le permita ser fiel.

El traductor viola la originalidad de la nueva estilización de la obra literaria también cuando por ejemplo describe los rasgos específicos de la pronunciación u ortografía de una persona, al reproducir simplemente el significado literal del texto. En estos casos sería más adecuado conservar los enunciados en el original u ofrecer una reconstrucción independiente del procedimiento creativo del autor del original, es decir, presentar una solución basada en el material de la lengua meta que permita deducir el carácter del personaje²³. Una traducción literal que carece de creatividad representa también una violación del objetivo reproductivo, al no copiar la idea del autor.

²² Levý se refiere a la primera edición de esta obra de 1963.

²³ Al estudiar los problemas de traducción del lenguaje marcado alemán, J.A. Albaladejo (2012:318 y ss.) ofrece como vía de solución el llamado índice fonemático, basado en la contabilización de las pérdidas de los elementos vocálicos y / o consonánticos, índice que corresponde a las diferencias formales entre el español y el alemán y, según el autor, permite determinar el grado de coloquialidad.

La doble norma de la traducción

La segunda tarea de cada análisis estético de un arte es definir los criterios fundamentales para su evaluación. La estética y la crítica de la traducción, análogamente a otros géneros artísticos, es la categoría del valor como entidad definida por la relación entre la obra y la norma del respectivo género artístico. Las normas deben enfocarse desde el punto de vista histórico: a lo largo de la evolución cambia tanto su contenido exacto como su jerarquía.

En la evolución del arte reproductivo se imponen dos normas: la “reproductiva”, es decir, la reivindicación de la fidelidad, precisión y la “artística”, es decir, la reivindicación de la belleza. Los aspectos técnicos de esta oposición estética se patentizan en el arte de traducir como la contradicción entre las llamadas libertad y fidelidad de la traducción. El método “fiel” (mejor dicho, literal) corresponde al procedimiento de trabajo de aquellos traductores que pretenden ante todo una reproducción exacta de la fuente, el “libre” (mejor dicho, la adaptación) radica ante todo en la reivindicación de la belleza, es decir, un acercamiento estético e ideológico al lector, la creación de una obra original en la lengua meta.

La historia de la traducción confirma que el humanismo entendía bajo el concepto de la llamada fidelidad una exacta transmisión del significado; el romanticismo, la reproducción de las peculiaridades individuales y nacionales; la literatura checa de la segunda mitad del siglo XIX la reproducción de la forma métrica. Asimismo ha ido cambiando la jerarquía de las normas. Es imposible prescindir de cualquiera de las dos características: la versión debe reproducir con la mayor exactitud posible de la obra original, pero al mismo tiempo debe ser una valiosa obra de la literatura receptora; de no ser así, no lo salva ni la mayor literalidad posible. Si queremos intentar una definición de la concepción actual de ambas normas del arte reproductivo, hace falta señalar que la norma de la llamada fidelidad corresponde a la norma de la veracidad en el arte original: se trata de la relación con el patrón (es decir, con la realidad en la obra original y con la fuente en la reproducción), del valor cognitivo de la obra.

La veracidad de una obra de arte no significa la conformidad con la realidad, sino la adecuada representación y comunicación de la realidad. Esta característica se puede probar con mayor claridad recurriendo a la escenografía: no hace falta que un diálogo que debe llevarse a cabo debajo de un árbol se realice debajo de un árbol real; en muchos casos se da incluso preferencia a un árbol artificial. El árbol real, así como los actores sin maquillar se vería lánguido y sin vida.

De allí deriva que la veracidad en la traducción no suponga realizar una copia naturalista, sino transmitir al lector todas las cualidades sustanciales de la obra. La

versión no puede ser idéntica al original, pero debe ejercer una influencia idéntica en el lector. Así como el escenógrafo, también el traductor tiene que contar con una perspectiva: su lector tiene un caudal de conocimientos y de experiencias estéticas diferente del lector del original; por eso, en el caso de una copia mecánica, determinados aspectos de la obra podrían ser ininteligibles o llevarían a una comprensión equivocada. Así pues, el traductor no debe preservar el contorno formal del texto, sino sus valores semánticos y estéticos, utilizando los medios capaces de transmitir dichos valores al lector doméstico. La teoría que insistiera en una copia mecánica de la fuente llevaría a un naturalismo traductivo, aunque en la práctica existen las versiones serviles al original, que surgen sin pensar, sin tomar ninguna actitud ante el texto.

La perspectiva traductiva se patentiza ante todo en la búsqueda de equivalentes estilísticos. La preservación del estilo es un requisito muy problemático y difícil de realizar plenamente en la práctica. Hasta el momento se han aplicado ante todo dos métodos:

- a) la conservación de los medios formales de la fuente.
- b) la sustitución del estilo extranjero por el estilo doméstico correspondiente.

El primer método no toma en consideración suficientemente las diferencias de conciencia formal y las tradiciones que existen en las respectivas literaturas nacionales; el segundo, profundizado ante todo por Wilamowitz y la escuela checa de Otakar Fischer se basa en analogías difíciles de calcular. Aunque su metodología se basa en premisas análogas a la sustitución de la forma extranjera por la doméstica, hay que tener presente que la sustitución de formas lingüísticas puede apoyarse en un denominador común (el valor semántico conceptual y / o estilístico), pero el denominador común de los tipos estilísticos depende de condiciones singulares y es difícil de medir. Y es la literatura doméstica la que puede señalarnos la vía para solucionar esta dificultad a la que se enfrentan los traductores. Si un autor actual escribe una novela del siglo trece, el lenguaje de sus personajes no será el de la época, sino que, si es que recurre a la arcaización, creará su propio estilo histórico, que no será una copia naturalista del idioma de la época de la novela, sino que, en la mayoría de los casos, creará el colorido histórico por medios más modernos. Asimismo, si el traductor actual prepara una versión de poesía romántica, difícilmente podrá utilizar el lenguaje de Espronceda o de Bécquer, sino que más bien hará alusión al estilo romántico aprovechando los medios lingüísticos de que dispone la poesía actual. Se trata de un caso especial de transformación artística de la realidad de la obra: el estilo de la fuente es un fenómeno objetivo, transformado subjetivamente por el traductor.

La perspectiva del lector actual tiene que ser tomada en consideración aun en caso de que alguno de los recursos estilísticos de la fuente quedara anticuado: cite-mos a guisa de ejemplo a Ch. Dickens, quien suele utilizar con bastante frecuencia la repetición de cierto patrón sintáctico o de la misma palabra enfática. Hoy en día, esta repetición mecánica se siente como estilo primitivo. Sin embargo, en la obra de Dic-kens, dichos procedimientos resultan importantes también para la estructura emotiva de la obra, ya que el exagerado énfasis de cierta impresión se relaciona inmediata-mente con el patetismo y sentimentalidad, característicos del autor. Por lo tanto, hace falta conservarlos, evitando por otra parte el mal gusto. En checo se ofrece por ejem-plo la posibilidad de aprovechar una serie de sinónimos o cuasi-sinónimos, parale-lismos sintácticos u otros recursos que ofrece la lengua de llegada.

La segunda reivindicación que debe cumplir la traducción, y por lo tanto, el segundo criterio de su evaluación, es la belleza, la perfección estética de la versión como obra de la literatura receptora. Esta norma de maestría artística, al ser idéntica para la obra traducida que para la literatura original de la cultura meta y tener el mismo contenido para ambas, complica el trabajo del traductor y el del crítico de la traducción.

Además, los traductores suelen tener la intención de corregir y mejorar la tra-ducción. Ha habido periodos en la literatura checa en los que esta actitud era hasta recomendable: citemos a guisa de ejemplo la primera mitad del siglo XIX, cuando el poeta checo František Ladislav Čelakovský recomendaba al traductor del polaco, Hanka suavizar la expresión poética en la versión de *Krakoviaky*²⁴. Este consejo es muy peligroso por varios motivos: el gusto del traductor puede ser subjetivo, el tra-ductor suele ser un artista de menor envergadura que el autor de la fuente, y las apa-rentes deficiencias de la obra pueden radicar más bien en nuestra imperfecta inter-pretación de las intenciones del autor que en su inconsecuencia. Por otra parte, el crítico de la traducción tiene que ser muy precavido en sus evaluaciones y no repro-char al traductor una premeditada imitación del estilo primitivo de la fuente como torpeza, o al contrario no exagerar la valoración positiva del traductor basada en las cualidades de la fuente.

La doble norma estética en la traducción suele ser la causa de las controver-sias de los críticos sobre el valor de las respectivas versiones: suelen contraponerse la belleza y la fidelidad, que parecen excluirse mutuamente. Sin embargo, no son fre-cuentes los casos en que se excluyen realmente: el fenómeno se produce solo identi-ficando la belleza con la placibilidad y la fidelidad con la literalidad. El exhibicio-

²⁴ Časopis muzea Království českého [Revista del Museo del Reino Checo], 1934, 8: 448.

nismo estilístico y emocional, la ostentación del arte lingüístico propio y la intensificación sentimental de los efectos emocionales no pueden ser considerados valores estéticos, no son sino síntomas de una impericia traslativa. Y al contrario, ni siquiera el acercamiento a la fuente puede considerarse un índice del valor de la traducción sino solamente una señal del método aplicado. Para determinar el valor de la traducción así como el de cualquier obra de arte no es decisivo el tipo de método, en muchos casos condicionado por el material lingüístico y por la situación cultural, sino el modo de aplicación del método por parte del traductor: análogamente, en la literatura original sería ingenuo considerar por ejemplo el método romántico mejor que el clasicista, pero en cada época es posible hacer la diferencia entre los maestros y los epígonos partiendo de la forma en que lo dominan.

Permítasenos citar a guisa de ejemplo la versión checa que Ladislav Fikar realizó de Estrofas de Amor, del poeta soviético Stepan Schipachov. La traducción, publicada en 1952, seduce por su belleza, superior a la de su original. A partir de la comparación de la traducción con el original, ofrecemos reflexiones acerca de la posible mayor belleza de la traducción en comparación con el original. Hay que tener presente que no todas las licencias a que recurrió el traductor tienen la misma envergadura. No es importante el haber sustituido la grosella por uva espina, ya que en el trasvase del poema ocupa un lugar prominente el talante y la situación, siendo secundaria la exactitud botánica. Más importante resulta el énfasis puesto por el traductor en la soledad de los amantes, lo que tiende a subrayar el aspecto lírico del poema en detrimento del carácter varonil del original, con una sentimentalidad más encubierta. El traductor “perfecciona” también el componente formal: mientras que en el original no todos los versos tienen rimas, el traductor ha complicado el esquema rimado del poema y, para poder salvar las dificultades, se vio obligado a dotar casi cada pareja de rimas de un significado que no aparece en la fuente. El resultado de la aplicación de este método fue una traducción encantadora, seductora para el lector. Para un crítico que no conozca el contexto histórico, la versión sería susceptible de muchas reservas, pero hay que tener presente que la traducción cumplió su misión cultural.

La dualidad de la obra traducida

La obra traducida es un elemento híbrido, mixto, no es una obra monolítica, sino una compenetración, un conglomerado de dos estructuras: por una parte, el contenido y el perfil formal del original y, por la otra, un completo sistema de rasgos artísticos vinculados con la lengua que el traductor incorpora al texto. Las dos capas,

o mejor dicho, las dos cualidades que se compenetran, acusan una tensión, que puede desembocar en conflictos.

El contenido de la obra depende del ambiente extranjero, la lengua es doméstica. El lector toma conciencia de las discrepancias mencionadas sólo cuando se produce un claro conflicto entre el medio en el que transcurre la acción y la específica expresión doméstica. Hay situaciones en las cuales hasta la mejor solución translativa no es sino un término medio que no permite disimular el carácter contradictorio de la obra traducida.

Con frecuencia, la característica mencionada se patentiza en la traducción de los nombres propios. Por ejemplo en La saga de los Forsyte aparecen los nombres propios Nicholas, James, Philip, Irene, Soames, Swithin y Jolyon. Si en la traducción conservamos su forma inglesa, los nombres extranjeros perturbarán el ambiente de intimidad, y, en el caso de la lengua checa, se opondrán a la declinación. Si los traducimos, ¿qué haremos con aquellos que no tienen analogía en la lengua de llegada? Se produciría una mezcla de nombres propios extranjeros y domésticos. Análogos son los problemas en la traducción de topónimos. En estas situaciones fracasan las teorías generalistas, el traductor tiene que buscar soluciones individuales para cada caso.

Menos llamativa, pero a veces más importante, llega a ser la contradicción que se deriva de la distancia temporal entre la fuente y su traducción. El contenido así como la composición llevan claras marcas de la época de su nacimiento, y la nueva estilización en la lengua actual hace destacar sus rasgos obsoletos.

Los conflictos entre la sicología de los tiempos antiguos y la lengua moderna de la traducción se producen por ejemplo al traducir las expresiones sentimentales de los autores del siglo XIX. Además de una menor vitalidad del lenguaje del traductor, el carácter contradictorio de la obra traducida es otra de las causas por las cuales las traducciones suelen envejecer con mayor rapidez que la obra original.

Las discrepancias psicológicas se patentizan con mayor claridad en el trasvase entre dos culturas étnicamente distantes. Sin embargo, la "discrepancia" puede convertirse en la fuente de innovación de nuestro conocimiento: la literatura japonesa, encauzada estrictamente por el confucionismo, descubrió la novela psicológica y con ella la sicología y el amor individualista en la Europa de mediados del siglo XIX. A veces suele tratarse sólo de motivos parciales, que suelen sustituirse en las traducciones: en las versiones de la Biblia de Asia y de América del Sur, el símbolo del corazón suele reemplazarse por otro símbolo fisiológico como el hígado, vientre o garganta.

La totalidad de la traducción resulta tanto más perfecta, cuanto mejor se logra superar su contradictoriedad. Por lo tanto el arte de traducir exige una capacidad específica: el traductor debe ser capaz de reconciliar las controversias que se producen como efecto de la dualidad de la obra traducida. Hasta un pequeño detalle puede ser suficiente para avisar al lector de que está leyendo una obra traspuesta en otra cultura, al igual que una pequeña torpeza del actor advertiría al espectador de que los personajes de la escena sólo simulan y afectaría a su percepción de la obra. Este mismo fenómeno seduce a los críticos de las versiones a insistir en los detalles y a centrar la atención ante todo en los rasgos negativos de la traducción.

Citemos a guisa de ejemplo la traducción checa de François Villon, realizada por Otokar Fischer. En el epílogo de su traducción, el traductor define la intención principal de su versión de que “no quiere ofrecer una sustitución por el original, sino una analogía actualizada que conserve su espíritu”. A esta característica se somete también el trasvase de los medios estilísticos del poeta. El traductor mismo afirma que omitió “todo lo que sea una repetición o sobrecarga, todo lo que parezca una poesía casual, local, condicionada personal y temporalmente, comprensible sólo con unas detalladas explicaciones de la historia cultural [...]”. Al contrario, la intención del traductor fue la de destacar en la obra de Villon las características generales de la humanidad que no habían perdido la importancia, de dotar las meras insinuaciones de una pertinente explicación, de sustituir las alusiones bíblicas por citas directas, de usar el léxico actual y de aprovechar también otras vías para acercar el original a nuestro sentimiento”. A pesar de no estar de acuerdo con la libertad de la traducción, no podemos negar el valor histórico de la mencionada interpretación traductiva; aunque aplica un método inaceptable para nosotros, lo aplica conscientemente y con insistencia artística.

La traducción es la actividad humana que parece exigir el mayor grado de homogeneidad, es decir, una firme concepción de la obra y una homogénea actitud ante ella. Sin embargo, las traducciones acusan a veces una indecisión en la aplicación hasta de los medios que dependen exclusivamente de la habilidad del traductor. Por ejemplo, al utilizar los dialectos, los traductores hacen usar a la misma persona la misma palabra de diferentes formas; la versión se ve a veces marcada por el camino que ha emprendido el traductor para encontrar la mejor vía para solucionar las situaciones que se repiten. Sin embargo, el método traductor acusa a veces una oscilación entre la intención de acercar la obra al lector y la de trasladar al lector al ambiente de la obra. Pero en primer lugar, el traductor debe tener una intención homogénea, a la cual subordine todas las soluciones parciales.

La relación ambigua con la literatura de partida

Ahora cabe estudiar la función de la traducción en la literatura nacional. La obra traducida se convierte en un aporte de la literatura doméstica y acusa una función cultural análoga a la de una obra original escrita en la lengua de llegada. Además, en comparación con la literatura original, la traducción acusa el valor cognoscitivo: nos informa sobre el original y sobre la cultura extranjera en su totalidad. Es una función análoga a la que se manifiesta en varios géneros de la literatura original, por ejemplo en los libros de viajes o novelas históricas, que parten de una realidad interesante y desconocida para el lector. Hay situaciones en las que el lector quiere ser consciente de que lo que lee es una traducción, deseo que hay que satisfacer conservando el colorido: la traductividad puede convertirse en uno de los valores estéticos.

Las dos tareas de la literatura traducida pueden entrar en contradicción: por una parte, queremos que la traducción de El Ramayana nos parezca una obra original de nuestra literatura nacional y, por la otra, debe enseñarnos los rasgos característicos de la épica hinduista, cómo pensaban y obraban las personas en la India antigua. El énfasis que se pone en la primera o en la segunda función de la traducción suele ser un factor determinante en las decisiones entre dos posibilidades de la traducción, que depende ante todo de la relación entre dos áreas culturales y de la actual situación cultural doméstica. La función informativa se impone con mayor fuerza cuanto más distante es la literatura que traducimos.

Por ejemplo, resulta probable que el ritmo más adecuado para traducir el hexámetro antiguo sea otro esquema métrico, por ejemplo el verso blanco o el alexandrino. Pero, por otra parte, resulta correcta la práctica también de aquellas escuelas que intentan preservar los metros antiguos específicos. No se puede excluir ninguno de los dos métodos, cada uno de ellos encuentra su justificación conforme a los objetivos de la traducción.

La jerarquía de ambas misiones culturales de la traducción depende no sólo de la literatura traducida, sino también del lector doméstico. El grado de conservación de las peculiaridades de la obra traducida depende del nivel de información acerca de la cultura extranjera de que disponga el lector y que pueda suponer el traductor, quien al mismo tiempo tiene la posibilidad de formar al lector para comprender mejor la cultura extranjera. La traducción de formas orientales, poco conocidas, pero altamente convencionales (por ejemplo, los poemas persas) dará al lector de llegada una impresión de ser una forma nueva, original, y por lo tanto, en la primera lectura, el lector no comprenderá sus valores estéticos objetivos. Sin embargo, al leer un quinto o décimo volumen escrito en esa misma forma, ya empezará a darse cuenta de su convenciona-

lidad. La posibilidad del trasvase depende no sólo de la madurez del método traslativo, sino también de la madurez del lector. Una perfecta traducción exige no sólo un traductor ideal, sino también un lector ideal. Y es el traductor el que puede influir en la profundización del conocimiento de la cultura extranjera por parte del lector, abriendo de esta forma el camino a otros intérpretes de la misma cultura, que ya podrán contar con un lector mejor informado. Conforme a las necesidades de la situación histórica, el traductor hasta puede influir en el acercamiento o el alejamiento de las respectivas culturas. En el ámbito checo, a principios del siglo XX la literatura rusa fue exotizada en varias ediciones, procedimiento análogo a las versiones polacas y húngaras; sin embargo, a mediados del siglo XX se subrayan ante todo los problemas comunes; análoga es la evolución de los contactos con la literatura china.

En las primeras décadas del siglo XIX, durante el primer período del Resurgimiento Nacional Checo, ya los títulos de las obras traducidas servían para incitar a las capas sociales más amplias a leer en checo. Por ello, incluso los títulos de las obras de teatro eran llamativos, hasta de mal gusto. Cuando esta primera misión de los espectáculos pasó a segundo plano, se pudieron elevar las exigencias de nivel artístico de las soluciones traductivas. No es de extrañar, por lo tanto, que los autores y traductores mismos se opusieran a tal modo de halagar al espectador. Ha aumentado la madurez del espectador, fenómeno que ha cambiado también las exigencias de la traducción.

Las posibilidades de la recepción condicionaron también la citada interpretación de Villon por Otokar Fischer. En los años XX, Villon entraba en el contexto cultural checo como uno de los “poetas malditos”. Este tipo literario de la época correspondía a diferentes tendencias de la cultura checa de la época: para la vanguardia de izquierdas representaba la protesta social, un tipo revolucionario; para los intelectuales exclusivos, la expresión del libertinaje social del arte. A todos grupos les convenía la “áspera” interpretación del poeta medieval francés, intencionada por el traductor; por lo tanto, no es de extrañar que la versión se convirtiera en la base de una obra de teatro. Sin embargo, había pueblos cuya aguda diferenciación política y cultural exigía realizar varias interpretaciones simultáneas. Este era el caso de Hungría, donde Attila József realizó una traducción “revolucionaria” y también se sirvió de él en sus obras, toda una serie de poetas de menor envergadura se extasiaban con la melancolía de sus “nieves de antaño”. György Faludy incluso presentó sus poemas como traducciones de Villon, en este caso de un Villon provocador y sensual.

Podemos concluir que la traducción entra en complicadas relaciones con la literatura original, tanto en calidad de género artístico, como en calidad de obra individual. Puede sustituir y fomentar la literatura original (ésta fue su tarea durante el

Resurgimiento Nacional Checo en el siglo XIX), o aquellas ramas del arte que acusan una deficiente producción doméstica (véase las traducciones inglesas de las obras dramáticas en la segunda mitad del siglo XVIII), o puede competir con ella (los escritores checos Jakub Arbes y Karel Čapek se quejaban de que los teatros y los editores daban una clara preferencia a obras extranjeras de poco valor, situación que limitaba las posibilidades de presentación de los autores domésticos). La traducción también puede descubrir nuevas posibilidades evolutivas de la literatura doméstica, ante todo en la renovación del lenguaje (en la literatura checa, las traducciones de la poesía francesa de Karel Čapek) o, al contrario, introducir en ella medios ajenos (los extranjerismos en la literatura checa de los años noventa del siglo XIX, galicismos en la narrativa de algunos autores). La traductividad puede ser un valor negativo o irrelevante, lo que abre el camino a seudotraducciones (*Cartas persas*), o tan positivo que hasta las obras originales de la cultura doméstica se presenten como traducciones (las novelas policíacas de los autores checos en los años treinta del siglo XIX o la novela popular española en los años 50 y 60 del siglo XX). Se conocen varios casos de la literatura universal: por ejemplo P. Merimée publicó la antología poética *La Guzla* o una selección de poesía lírica, supuestamente recogida en Dalmacia, Bosnia, Croacia y Herzegovina, que fue posteriormente traducida por Pushkin.

El método traductivo nace de las necesidades culturales de la época, que la condicionan no sólo en la relación integral con la obra extranjera y con su interpretación, sino a veces en las singularidades técnicas. Hay que considerar también esta cuestión al evaluar la traducción: en la cultura checa, las versiones realizadas en la primera mitad del siglo XIX, en la segunda mitad del mismo siglo o en las primeras décadas del siglo XX aplicaban métodos distintos, pero cada una de ellas desempeñaba una función cultural en la época dada.

El teórico francés G. Mounin afirma, que al menos en la época de Amyot, el traductor que abandona la literalidad, lo hace siempre por motivos detrás de los cuales se encuentra todo el peso de su civilización. Y análogos son los motivos por los cuales Leconte de Lisle en la traducción de la *Iliada* de Homero, después de muchas traducciones-adaptaciones de los siglos anteriores, redescubrió la originalidad del patrón. Según Mounin, no era una revolución estrictamente estética, tenía causas sociales: el eterno hombre de la sociedad teológica y monárquica fue sustituido por el hombre histórico de la sociedad burguesa, cuyo joven pensamiento, embriagado por el descubrimiento de la poesía, un arma, que le servía contra la clase burguesa, no intentaba disimular y suprimir las diferencias entre Aquiles y nosotros, sino que se dio cuenta de las diferencias y las fue acentuando²⁵.

²⁵ G.Mounin (1958) *Les belles infidèles*. Paris: 85-6, 98.

Sin embargo, la perspectiva histórica no puede llevar al relativismo, no justifica una arbitrariedad metodológica del traductor actual: ciertos recursos que convenían a otra situación cultural, no se adecuan a la situación actual (literalidad, prosodia métrica, consecuente sustitución de dialecto, intensificación que lleva a la vulgaridad y tosquedad).

El traductor como creador literario y lingüístico

El estudio del problema de la originalidad de la traducción y/o de su carácter reproductivo hace surgir tres nuevos interrogantes:

1. La posibilidad de una traducción clásica, normativa.
2. El problema de la independencia del traductor en relación con la evolución anterior del arte de traducir doméstico.
3. El problema de la independencia del traductor en relación con el idioma de llegada.

La traducción “clásica”

La incorporación de la traducción a la serie de artes reproductivas no es una cuestión que atañe exclusivamente las reflexiones teóricas, sino que tiene también consecuencias prácticas, por ejemplo en relación con el debate de la posibilidad de que exista la llamada versión ideal, normativa al menos para una generación, y/o si se puede justificar la existencia de varias traducciones simultáneas de la misma obra. Este problema tiene diferentes soluciones en diversas artes reproductivas y, a grandes rasgos, podemos afirmar que la canonización de una representación está en proporción inversa con la participación creadora del intérprete.

El arte que permite definir con más facilidad una interpretación “clásica”, “estándar”, es la música, donde la participación creadora del artista es relativamente baja. Sin embargo, ya sería mucho más difícil afirmar algo parecido sobre el teatro: hay tantos *Inspectores generales*, como teatros y protagonistas que ponen la obra en la escena; diferente es el Hamlet en la interpretación de Old Vic, diferente en Shakespeare Memorial Theatre en Stratford, diferente en el Teatro Nacional de Praga o en la Comédie Française. Controvertida resulta la justificación de varias interpretaciones simultáneas de una misma obra en el arte de traducir, que ocupa un lugar intermedio entre los dos extremos de las artes reproductivas. Una vez más, podemos decir que es posible hablar de una versión “estándar” o “clásica” más bien en las traduc-

ciones de narrativa, que acusa una menor participación creativa del intérprete; por otra parte en las traducciones poéticas cada versión representa una obra poética autónoma, por lo que resulta imposible negar la justificación de la existencia de varias traducciones simultáneas, tratándose sólo, claro está, de dos inspiraciones independientes y coherentes desde el punto de vista artístico.

Así como no podemos negar la justificación al Hamlet de Olivier al lado del Hamlet de Mochalov, no podemos a priori rechazar al Hamlet de Buero Vallejo frente al Hamlet de Moratín.

Igual que no existe una concepción actoral de Hamlet que sea definitiva y tenga validez permanente, tampoco puede ser definitiva la concepción del trasvase de la obra. Cada interpretación es una nueva reacción ante la obra y a través de la obra expresa también la actitud del traductor ante la vida social y cultural de su propio pueblo. Evaluaremos entonces el valor de su enfoque interpretativo según consiga entender los valores objetivos de la obra y según la orientación político-cultural que exprese.

El traductor impone su actitud ideológica con mayor o menor claridad en cada versión, pero donde se manifiesta con mayor claridad es en los textos cuya interpretación resulta controvertida. Por ejemplo, en aquéllos que contienen hechos o conceptos de otra cultura muy distante y/o que no tienen equivalente preciso en la cultura meta.

Con frecuencia, uno de varios traductores del clásico extranjero llega a ser dominante, *cum grano salis*, clásico. Donde más se destaca esta tendencia es en las traducciones de las obras dramáticas, ya que la selección entre las diferentes versiones se va refinando por las sucesivas escenificaciones y la continuidad de la práctica teatral. Por otra parte, no es sólo la versión de mayor calidad la que puede llegar a ser clásica, sino la más polifacética, ya que una concepción demasiado definida limita las posibilidades de aprovechar la versión para diversas escenificaciones.

Además, la traducción clásica conserva su valor sólo en una época homogénea desde los puntos de vista lingüístico y cultural, al ser sólo adecuada al potencial lingüístico y cultural del período mencionado. Cuanto más rápidamente evoluciona una lengua, tanto más rápidamente envejecen las traducciones (en los siglos XIX y XX fuimos testigos de una relativamente lenta evolución del inglés y del francés, en comparación con la rapidez evolutiva de las lenguas eslavas). Y desde entonces, el brusco cambio de dos épocas claramente diferenciadas, por ejemplo del clasicismo al romanticismo, tuvo como efecto también un profundo cambio de las versiones clásicas de Shakespeare, Molière, etc.

La tradición traductiva

La reproducción se diferencia del acto creador del artista original por ser una actividad que se repite, lo que lleva a una tradición interpretativa de aquellas obras de mayor envergadura, que se traducen con mayor frecuencia. En forma parecida al arte dramático, también en la traducción cada nuevo intérprete entronca con la obra de los intérpretes anteriores, aprende de sus experiencias y / o se somete a sus equivocaciones.

Para estudiar la actitud del traductor moderno checo ante una versión anterior, permítasenos citar el prólogo a la Balada del viejo marinero, de S. T. Coleridge, el cual se valió de las obras completas del poeta y de la versión francesa. Sólo después tomó la versión checa de Sládek y afirmó la existencia de coincidencias casuales, allí donde se ofrece la solución óptima, y la utilización de las expresiones de Sládek allí, donde su opción le parecía ideal. Por lo tanto, las coincidencias entre ambos textos son casuales allí donde el checo no ofrece otra solución; así pues, sería un error intentar evitarlas, ya que ambos traductores han encontrado la solución única o la óptima.

Otra característica interesante radica en la rima: es aquí donde dos traducciones independientes a veces coinciden, ya que la posibilidad de combinaciones rimadas con el significado dado por el patrón es más limitada que la posibilidad de variaciones estilísticas.

La dependencia del trabajo de los antecesores devalúa la versión sólo cuando un traductor adopta las soluciones anteriores por comodidad y / o en la medida en que ponga en peligro el carácter original de su obra. Específica resulta la relación entre las traducciones checas y las eslovacas, ya que las versiones checas de las obras clásicas de literatura solían realizarse antes que las eslovacas y, por lo tanto, solían convertirse en un medio auxiliar para el traductor eslovaco, sustituyendo muchas veces la tradición traductiva doméstica. En general, se puede decir que para ser un acto de arte, la nueva reproducción en su totalidad tiene que ser obra del nuevo traductor y no un plagio basado en las versiones anteriores.

En el arte de traducir, el plagio suele ser mucho más frecuente y más difícil de descubrir que en la literatura original. Es tanto más fácil de encontrar, cuanto mayor es el abanico de posibilidades traductivas; donde se reconoce con mayor facilidad es en la traducción poética o en aquella donde un fuerte condicionamiento lingüístico y /o histórico obliga a descubrir las soluciones traductivas primitivas. De este modo, resultan evidentes ante todo las soluciones traductivas por medio del elemento más difícil: la rima.

Hay traductores que a propósito prescinden de su aportación a la forma final de la obra extranjera. Citemos a guisa de ejemplo la versión checa de El canto de Hiawatha, de Longfellow, cuyo traductor mismo admitió que se trataba de una compilación, ya que consciente y abiertamente había utilizado las cuatro versiones anteriores. Sostenemos la opinión de que en este caso concreto se trata de un juego diletante, igual que si, por ejemplo, una escenificación de Hamlet copiara detalladamente la película correspondiente.

La presión de la tradición traductiva se manifiesta con la máxima fuerza y hasta llega a ser obligatoria en situaciones en que las soluciones de las generaciones anteriores han llegado a ser un componente de la conciencia nacional doméstica, como por ejemplo las frases hechas, los títulos de las obras, etc. Si la versión anterior es aceptable y la nueva solución no aporta una calidad marcadamente superior, las posibles desviaciones son inútiles y hasta nocivas, porque perturban elementos culturales generalmente aceptados. En ocasiones, la fuerza de la traducción puede ser tan fuerte que imposibilite cualquier actuación del traductor.

Citemos a guisa de ejemplo la traducción del título de la obra de Kafka “La metamorfosis”, que ha sido el aceptado desde 1938. Sin embargo, en 2009 es publicada una traducción de dicha obra con el título “La transformación”, lo cual se opone a la tradición traductiva y al vínculo del título con el contenido de la obra.

La creatividad lingüística

La creatividad del traductor se limita al área de la lengua y se materializa por medio de dos procedimientos: la neologización y la introducción y domesticación de nuevas expresiones: la exotización. La adopción de medios lingüísticos y / o la creación de equivalentes domésticos no se limita a unidades lingüísticas, sino que incluye también valores estilísticos (verso blanco, soneto, gazal, haiku, blues).

La intensidad de la penetración de palabras extranjeras en la lengua doméstica por medio de la traducción y de la literatura especializada que informa sobre las lenguas y el estilo de vida extranjeros como fuentes principales del “exotismo” se desprende por ejemplo de las afirmaciones de Georges Mounin²⁶ sobre los textos especializados: las aproximadamente 190 000 palabras del libro Tristes trópicos, de Lévi-Strauss incluyen aproximadamente 300 palabras extranjeras, en parte ya comprensibles para los franceses y sin necesidad de una explicación adicional; entre las

²⁶ G. Mounin (1964) L'intraducibilité comme notion statistique, Babel, 2: 122 – 124.

aproximadamente 60 000 palabras de la traducción del libro Languages in Contact de Uriel Weinreich hay 27 palabras extranjeras, etc. En los textos de este nivel de la especialización suele aparecer un 5 por ciento de palabras extranjeras, que enriquecen la lengua doméstica a la que se traduce. Al limitarse su actividad creativa a la nueva estilización lingüística, es esta área donde los traductores intentan demostrar su independencia y su capacidad creadora y caen en un virtuosismo gratuito creando nuevas palabras incluso allí donde no hace falta, transformando sin fundamento palabras ya existentes en el idioma. De ser así, el material que no debe ser llamativo, atrae la atención del lector; se formaliza gratuitamente, el traductor no “ennoblece” el material para servir al autor, sino para dirigir toda la atención a su persona. Es un abuso del material artístico que se produce también en el arte dramático, cuando un mal actor se deja desviar de su papel reproductivo hacia la presentación de sus propios encantos. Por ejemplo, en una ocasión Stanislavski dijo a una actriz: “Tengo que decirle que no ha representado usted el papel de Catalina, sino que ha estado coqueteando con el público, porque Shakespeare no escribió “La fierecilla domada” para que el personaje mostrara las piernas a los espectadores y coqueteara desde el escenario con sus admiradores”. Del mismo modo, el traductor que juega inútilmente con la lengua no quiere otra cosa que complacer al lector. La calidad del traductor está en proporción inversa con su participación, con su “visibilidad” en la obra.

El traductor tiene la posibilidad y el deber de desarrollar plenamente su creatividad lingüística cuando introduce en el idioma doméstico valores que carecen de medios de expresión en el idioma de llegada. Citemos aquí la situación checa: cuando empezaban las traducciones de obras dramáticas a finales del siglo XVIII, la lengua disponía de medios para trasvasar los diálogos líricos, drásticos y familiares, pero le faltaba un estilo patético elaborado. Por lo tanto no es de extrañar que traduciendo a Schiller, Václav Thám se viera obligado a llegar hasta los límites expresivos del checo, pero no alcanzó el nivel del patrón. Los traductores tuvieron que crear valores que faltaban en la literatura original doméstica a causa de la interrupción de su evolución o que surgieron en el extranjero partiendo de diferentes condiciones lingüísticas e históricas. Y llenar esas lagunas fue una de las tareas del arte de traducir checo en el siglo XIX, que se hacía valer con especial intensidad ante todo como contrapeso al tenor rústico de determinadas obras de la literatura checa posterior al período del Resurgimiento Nacional.

La evolución mencionada no ha terminado hasta hoy día: la creatividad del traductor se desarrolla con mayor intensidad en el trasvase de las obras que carecen de homólogo en la literatura doméstica. ¿Cómo traducir la narrativa clásica, ante todo su complejidad sintáctica, cuando el checo carece de un elaborado estilo clasicista

apropiado para el trasvase de los refinados ensayos o de la novela realista del siglo XVIII? Dificultades análogas aparecen también en la traducción de la literatura sentimental de las postrimerías del siglo XVIII y, parcialmente, con la literatura renacentista, sin hablar de casos excepcionales, como por ejemplo el estilo del Cantar del Mío Cid, etc. En este caso, el traductor tiene que reconstruir el estilo haciéndose valer de los recursos de que dispone el checo, que permita por los medios de este idioma conservar los principios estilísticos de las obras mencionadas. Además, la necesidad de crear nuevas posibilidades expresivas para satisfacer las necesidades de la traducción no atañe solo la literatura antigua. Hay lenguas que disponen de la posibilidad de matizar a través del idioma la estratificación social de sus personajes, ya que su lenguaje cotidiano permite expresar una escala más amplia de valores estilísticos. El traductor checo encuentra muchas dificultades para superar las dificultades de Pigmalión de G. B. Shaw, ya que ni el checo más vulgar permite justificar la necesidad de una completa “reeducación” de Elisa. Análogamente, la literatura checa original carece de medios para señalar la forma de la expresión amanerada de los exalumnos de las escuelas privadas inglesas. Por otra parte, hasta traduciendo por ejemplo del eslovaco, lengua muy cercana, el traductor checo tiene que hacer frente a la riqueza del idioma en los ambientes de caza, pastoreo, montaña o viticultura.

Al recurrir a la neologización, los traductores tienen que actuar con mayor precaución que los autores originales, ya que por varios motivos se encuentran en una situación más difícil. Del mismo modo, en la literatura nacional, hasta una traducción sobresaliente no suele alcanzar el valor evolutivo ni el arraigo de una obra original y, por eso la neologización translativa no tiene el mismo éxito que el texto original. Además, la fuente a veces obliga a crear neologismos más forzados, al tiempo que el traductor carece de la agilidad expresiva y capacidad de calcular lo que puede soportar la lengua doméstica, ventaja de que dispone el autor del original.

La fidelidad reproductiva

Los procedimientos de trabajo del traductor

El tema de la exactitud reproductiva del trasvase representa el problema clave de la teoría y práctica de la traducción. La disputa entre las actitudes contradictorias, representadas en la historia de la forma más transparente por la concepción clasicista de la traducción adaptadora y por la teoría romántica de la traducción literal, acompaña inseparablemente a la evolución de los métodos de traducción en su totalidad y

representa la fuerza motriz de su refinamiento gradual. La discordancia continúa hasta nuestros días, basándose ante todo en las proclamaciones programáticas de la fidelidad traductiva, que carece de una definición y de un estudio más profundo, y permitiendo interpretaciones que en la práctica son contradictorias.

Para poder aclarar el problema de la fidelidad reproductiva, intentaremos indicar cuáles son los componentes de la obra en los que se concentra un traductor “fiel, literario” y cuáles son aquéllos en que destaca el traductor “libre”, introduciendo un caso que no ha dejado de ser controvertido hasta nuestros días. Se trata de las traducciones checas de Hamlet: en la canción de Ofelia aparece el nombre de Valentín. Los traductores del siglo XIX intentaron preservar lo particular, es decir la fiesta de San Valentín, el día 14 de febrero, como fiesta de los enamorados. E. A. Sauddek, un traductor del siglo XX, por el contrario, tomó como base los valores generales: el juego de la forma masculina y de la femenina del mismo nombre y un día relacionado con una tradición popular, sustituyendo a la fiesta de San Valentín por la de San Juan Bautista, y la posibilidad de la formación del nombre femenino (Jan [Juan] y Jana [Juana], aun teniendo presente que con la noche de San Juan no existen asociaciones eróticas, sino mágicas. Esta traducción hizo perder las asociaciones típicas para el medio inglés y rompió la relación con el ambiente del original, pero consideramos que su solución es mejor ya que, a diferencia de sus antecesores, aprovechó la posibilidad de la formación del nombre femenino en checo.

Al analizar los problemas del trasvase, se patentiza la dialéctica de lo general y de lo particular; al significado tanto conceptual y / emotivo y a la forma generales se opone lo particular: el material lingüístico y los contenidos y las formas nacionales condicionadas históricamente. La traducción literal se centra en los momentos particulares, admitiendo sólo el cambio del material lingüístico y conservando los demás elementos encaminados hacia la singularidad como partes del colorido, a veces en detrimento de la inteligibilidad, es decir del significado general. La traducción libre destaca lo general, conservando el significado y la forma generales e introduciendo la sustitución en la totalidad del campo de lo particular: sustituye las especificidades nacional e histórica por las especificidades del entorno en el que introduce la traducción, lo cual, aplicado de forma extrema, lleva a la localización y la actualización.

Ya que la obra literaria no copia la realidad, sino que es un reflejo y generalización de la misma: no suele tratarse de significados individuales, sino particulares, utilizando el término particular en su sentido filosófico, es decir, para señalar generalmente todo un conjunto de particularidades, en referencia de las cuales no se puede hablar de singularidad, sino tampoco de la universalidad, generalidad. Por lo tanto, hablaremos de la dialéctica de lo general y lo particular y de la orientación

hacia la particularidad, aunque al estudiar los casos concretos, la contradicción será de menor extensión, oscilará entre lo específico y lo general. La concentración de los problemas del trasvase en el área de lo específico se basa en el hecho de que la extensión de lo particular es más estrecha que la de lo general; por lo tanto, las cualidades generales son compartidas por varios ambientes sociales o lenguas, las cualidades específicas se limitan a ambientes más reducidos, que no siempre pueden identificarse con una nación. Éste es el motivo por el cual en una obra literaria, el campo de lo específico no coincide plenamente con la especificidad nacional, aunque pueden estar superpuestos. Asimismo, el área de lo general no coincide con el significado conceptual.

En mayor medida, las adaptaciones translativas afectan ante todo a los momentos singulares y específicos de la obra: las alusiones locales e históricas, los nombres propios y los medios artísticos, cuya formación se ve condicionada por la situación social que en el área del arte aparece como “gusto”. En el siglo XVII, en la traducción del inglés, un traductor clasicista francés sustituía el humor inglés de Sterne por el humor francés; en la cultura checa, el clasicista Antonín Marek localizó la balada de Stolberg traduciendo “deutschen frauen” (mujeres alemanas) por jóvenes checas, asimismo su coetáneo Antonín Puchmajer sustituía a los dioses romanos por sus correspondientes eslavos en la traducción de la 7ª égloga de Virgilio.

Un procedimiento contrario ocurría durante el romanticismo: los traductores “literales” insistían en lo singular en tal medida que no querían prescindir ni siquiera de la lengua del original y realizaban las traducciones literales conservando su sintaxis. Extrema era la teoría de Schleiermacher, quien insistía en que el traductor se sometiera a la lengua del original para ofrecer al lector la sensación de que lo que lee no es un texto corriente, ya que es indispensable que suene como algo completamente ajeno²⁷. No se trataba solamente de una exotización lingüística, sino de la capacidad de la lengua de reflejar, y en gran medida crear, formas y contenidos del pensamiento típicos para el pueblo extranjero. La explicación es que todos los idiomas en cada etapa de su evolución van creando la concepción del mundo en su totalidad al disponer de una expresión para todas las ideas que el pueblo tiene sobre el mundo, y para todas las sensaciones que crea el mundo. Actualmente, los estudios de las relaciones entre la lengua y el contenido del pensamiento, ante todo de los pueblos menos desarrollados, son realizados en su mayoría por la escuela de Whorff.

²⁷ Schleiermacher, F. (1839) Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzen. Sämtliche Werke. Philosophie II. Berlin: 230 y ss.

Ambos momentos se ven compenetrados en el medio artístico. Cuanto más estrecha es su unión, tanto más difícil se hace el trasvase, y cuanto más se destacan los momentos específicos en un texto dado, tanto mayor es la distancia entre la traducción literal y la libre. A partir de esta relación, fundamental, se diferencian tres procedimientos del trabajo del traductor y se define su aplicabilidad.

Como traducción en el pleno sentido de la palabra se definen aquellos procedimientos aplicados sólo en el campo de lo general, es decir en el trasvase de puros contenidos conceptuales (por ejemplo, de la terminología especializada) y de las formas que no acusan una directa dependencia de la lengua y del contexto histórico (por ejemplo, la composición de conjuntos más extensos), siendo estos casos excepciones los que permiten hablar de un equivalente inequívoco.

En el área de lo particular, es decir, al presentarse una estrecha dependencia del material lingüístico y / o del ambiente histórico o cultural se produce la sustitución o la transcripción, procedimientos que llevan a una aguda diferenciación entre la traducción libre y la literal. La sustitución, es decir, el reemplazo por una analogía doméstica, cabe allí donde se impone el significado general; la transcripción hace falta allí, donde el significado, es decir, el componente general desaparece por completo.

Ilustraremos la aplicación de los mencionados procedimientos de trabajo del traductor en el trasvase de un elemento artístico: los nombres propios. El nombre propio puede traducirse si su valor es exclusivamente semántico: se trata de casos excepcionales como los nombres conceptuales en las alegorías medievales, en la comedia dell'arte, etc.: Misericordia, Dottore. Cuando el nombre acusa el carácter nacional (cada pueblo tiene sus convenciones en este área), se acepta solamente la sustitución y / o la transcripción. Este es el caso de los nombres caracterizadores de las comedias y en las novelas satíricas. Suele prescindirse de la sustitución sólo entre las lenguas afines, donde la raíz extranjera es comprensible también en la lengua doméstica, en los demás casos se suele recurrir a la sustitución. Cuando el significado desaparece por completo, se aplica la transcripción, es decir, la conservación de la forma extranjera del nombre propio. Así, se habla de la pérdida del significado que tenga valor en la totalidad de la obra, no del potencial semántico de la palabra: no se traducirán los nombres que en sí tengan un significado (König, Newman, etc.), pero cuyo contenido semántico carezca de importancia para la obra en su totalidad. Desde luego, hay que tomar en consideración también el carácter de la obra como tal y el papel que en ella desempeña el respectivo nombre: se permite sustituir el nombre inglés por el checo en la mencionada canción de Ofelia porque no se trata de un nombre de un personaje dramático, sino de una alusión aislada que se encuentra en la pícaro cancioneta,

la cual carece de localización nacional. En la solución de los problemas traslativos, el traductor tendrá que considerar todos los factores que se hacen valer en la situación dada. El carácter y la extensión del presente estudio obligan a estudiar los respectivos factores individualmente, aunque en la práctica se cruzarán y comprenderán.

No podemos reconocer la simple copia como procedimiento técnico de traducción, sino exclusivamente la transcripción. Los dos procedimientos son idénticos solo tratándose de lenguas que utilicen la misma escritura, es decir, existen reglas más o menos fijas por ejemplo para la transliteración del alfabeto cirílico. Sin embargo, la copia es imposible si la palabra en el original ya es el resultado de la transliteración / transcripción fonética de un sistema gráfico diferente: por ejemplo, la forma inglesa (y española) del nombre *Tagore* se transcribe al checo como *Thákur*, etc. El desconocimiento de la forma original del nombre puede causar dificultades al traducir nombres de terceras culturas, cuya transcripción observa las reglas de otros idiomas, especialmente de los que utilizan el alfabeto cirílico.

El problema de elección entre la transcripción y la copia se plantea también al estudiar el tema central de la traducción poética: el problema de si traducir por el metro del original. En la poesía, el ritmo se basa en las posibilidades que ofrece el material lingüístico y su carga semántica no tiene carácter conceptual: el objetivo de la traducción no es copiar el esquema métrico, sino transcribir los valores fónicos a otro idioma. Si no existe una diferencia sustancial entre los sistemas prosódicos del original y de la traducción, los dos procedimientos pueden ser idénticos; al contrario, si existen grandes diferencias entre los sistemas prosódicos, el mismo metro puede tener un diferente valor fónico y estético en los respectivos idiomas, resultando en este caso más importante captar, transcribir el respectivo valor fónico que realizar una “copia” mecánica del metro.

*La aplicabilidad de los tres procedimientos básicos (traducción, sustitución, transcripción) obedece regularmente a la relación existente entre lo particular y lo general en el elemento artístico. No es correcto sustituir donde falta el componente semántico (como en las onomatopeyas). Al contrario, si existe un significado asociado, no es posible limitarse a la transcripción y hace falta aplicar la sustitución. Por ejemplo, si en el original inglés aparece la onomatopeya de un goteo (*drip, drop, drip, drop*) habría que sustituirla por su equivalente en español (p. ej.: *plic, ploc, plic, ploc*) para que el lector comprenda que se trata de un goteo.*

La traducción es posible cuando la secuencia de sonidos onomatopéyicos adquiere un valor conceptual, como por ejemplo cuando “hablan” los animales domésticos o se imitan los sonidos generales de la naturaleza. Sin embargo, no es

posible traducir ni sustituir las secuencias onomatopéyicas creadas ad hoc para imitar un sonido natural concreto, donde se permite sólo una transcripción fonética. Sin embargo, al hacerse valer un significado general y la dependencia del material lingüístico simultáneamente, el problema puede resolverse sólo por medio de la sustitución: la lengua deformada por un extranjero o por una persona que padece un vicio de pronunciación se convierte en portador de un significado general, conceptual (un francés en el ambiente ruso, una persona con un defecto de pronunciación, etc.), siendo necesario sustituirlo por un idioma doméstico que acuse deficiencias análogas y que, desde luego, afecte a otros sonidos y palabras.

Si un elemento de forma o significado peculiar llega a ser portador de un significado general, resulta imposible conservarlo, pero es posible comunicar su significado, produciéndose entonces la sustitución. Al contrario, un elemento artístico peculiar, que no es portador del significado general, no se puede transmitir y, por lo tanto, se produce la transcripción. Un elemento artístico general se puede conservar y transmitir. Sólo en estos casos se puede hablar de traducción en el pleno sentido de la palabra. Y desde luego, no se pueden transmitir ni conservar aquellos momentos que no son sustanciales desde el punto de vista de la obra, aquéllos que resultan irrelevantes (peculiaridades lingüísticas de poca importancia, errores de imprenta etc.).

La forma y la extensión de la aplicación de la sustitución son controvertidas. El traductor no puede prescindir de ella por completo, pero su abuso lleva a la adaptación y la actualización. Los valores generales y particulares representan una parte inseparable de cada obra de arte; y por lo tanto, una sustitución llega a adquirir el pleno valor sólo en aquellas aplicaciones en que se logran captar los dos valores mencionados. Si no es posible conservarlos, la obra se ve menos perjudicada por la pérdida de lo particular que de lo general, ya que lo general se relaciona más estrechamente con el significado, y el trabajo del traductor está vinculado a la comunicabilidad.

El traductor suele recurrir a la sustitución cuando ya resulta imposible traducir debido a una estrecha relación del elemento artístico de la lengua o de las realidades históricas extranjeros. Al aplicarla, puede perderse el valor general o el particular, como hemos visto en las observaciones dedicadas a la canción de Ofelia (pág. 89). El ideal es lograr la comprensión del significado creando al mismo tiempo una imagen del ambiente extranjero: el procedimiento no es difícil en los nombres propios de culturas afines debido a la similitud de las raíces de las palabras, entre las lenguas más distantes llega a ser mucho más complicado y se logra solo excepcionalmente.

Las especificidades nacional e histórica

De allí llegamos al segundo aspecto del problema del trasvase: el problema de los componentes de la obra que conllevan matices locales e históricos; la meta es conservar no sólo su significado, sino también su valor de colorido. La teoría actual viene subrayando la preservación de las especificidades nacional e histórica del original. Aunque la primera en sí es un fenómeno histórico, un rasgo de la época no forma siempre un componente de la especificidad nacional: existen fenómenos históricos esencialmente internacionales, como por ejemplo la cultura caballeresca, que requerirá que el traductor resuelva los problemas relacionados con la realidad de la época (vestimenta, pertrechos), las convenciones sociales y los rasgos psicológicos. Las dificultades del trasvase de las especificidades nacional e histórica se basan, primero, en el hecho de que no se trata de un componente fácil de asumir, de identificar, sino de una calidad que en diferente medida atraviesa todos los componentes de la obra: el material lingüístico, la forma y el contenido.

El primer problema por resolver es la extensión de los elementos que conforman las especificidades nacional e histórica y qué es lo que hay que conservar. Partiendo de la definición de la traducción: traducir una obra significa expresarla con otro material lingüístico, conservando la unión del contenido y de la forma. Sin embargo, hay que tener presente que la lengua como tal es un sistema de medios de comunicación específico para un pueblo dado. Esta última parte de la especificidad no puede sino perderse en el trasvase. Si la lengua no es sino material para expresar el contenido y la forma de la obra, resulta imposible captar sus cualidades nacionales e históricas porque dejaría de ser el material propiamente dicho y se convertiría en forma y / o significado. Citemos a guisa de ejemplo el Quijote: Cervantes lo escribió en un idioma no marcado para el lector de la época, sin arcaísmos; por lo tanto resulta lógico traducirlo en el idioma doméstico actual, no marcado. Si lo tradujéramos en un idioma arcaico, la lengua dejaría de ser un simple material y se pondría de relieve la singularidad de la forma, que llegaría a ser portadora de ciertos valores semánticos.

Las unidades léxicas que comportan un significado típico para el ambiente histórico del original pueden conservar su forma original: se trata de denominaciones como *tomahawk* o *kangiar*. Las palabras de esta índole son portadoras del significado, que resultaría imposible expresar por los medios de la lengua doméstica y como tales pueden enriquecer la lengua de llegada. Al contrario, hay traducciones que utilizan palabras extranjeras gratuitamente, sin necesidad semántica, sólo para el colorido, para aumentar la curiosidad; este era el procedimiento de varios traductores checos a finales del siglo XIX.

Dada la estrecha relación entre la lengua y el pensamiento, determinados medios expresivos pueden expresar hasta el genio de un pueblo, otros pueden provocar, al menos entre los extranjeros, la imagen de ciertas características psíquicas. Citemos a guisa de ejemplo el frecuente uso de los diminutivos en ruso, las expresiones reservadas, debilitadas en inglés (understatement). Por ejemplo: "I am afraid I can not..." no se traduciría como "Me temo que no puedo...", sino "Lo siento, pero no puedo..." Otras dificultades radican en la impulsividad, la hipersensibilidad de las lenguas romances que se refleja en expresiones exaltadas, superlativas, frecuentes en la narrativa francesa y que carecen de naturalidad en el texto checo. Así, en "Apparition" de Maupassant, la versión "después de un año de dicha sobrehumana y pasión desenfrenada" sería aceptable en español, mientras que su equivalente literal en checo es una solución traductiva marcadamente forzada. Todavía más distante y más difícil de transmitir al checo es el patetismo español.

La obra literaria es un fenómeno condicionado históricamente, y por lo tanto irreplicable; de allí deriva que entre el original y la traducción no pueda existir la relación de identidad (dos duplicados o un duplicado y una copia), y por eso, las especificidades no pueden conservarse consecuentemente. Una reivindicación así llevaría a una traducción literal, a una copia naturalista de los dialectos sociales, históricos y / o locales, a una insistencia formalista en el metro y, en teoría, a la tesis sobre la intraducibilidad de la obra.

Por otra parte, la relación entre el original y la traducción no puede identificarse con la que existe entre el objeto y su reflejo, y / o un patrón literario y las variaciones independientes sobre el tema; de allí deriva que el resultado del trasvase no sea una transformación y reflexión artísticas de los rasgos típicos del original, procedimiento que en la práctica llevaría a una actualización y localización, y en la teoría a la tesis de que la traducción debe superar la calidad del original. La relación entre el original y la traducción corresponde al enlace entre la obra y su realización en un material diferente, así que su constante no debe ser sino su concretización en la mente del receptor, dicho de otra forma, la impresión, la influencia que ejerce en el lector. El trasvase no significa una conservación mecánica de la forma, sino de los valores semánticos y estéticos que tienen para el lector; por lo tanto, en la solución del problema de las especificidades nacional e histórica no se trata de conservar todas las singularidades en las cuales se patentiza el ambiente histórico de su origen, sino más bien de dar al lector la impresión, la ilusión del ambiente histórico y nacional. De allí derivan algunos principios del trabajo del traductor.

La obra literaria adopta los contenidos de la conciencia social y los realiza a través del instrumento de comunicación, la lengua; por lo tanto la concretización de la obra puede deformarse si las conciencias sociales del autor y del lector no

coinciden. Y dada la constante evolución de la conciencia social de la nación en que surgió la obra original, hay contenidos de la obra que van dejando de ser comprensibles hasta en la literatura doméstica o cuya comprensión se va desfigurando: la realidad, las relaciones entre las personas, etc. También las lenguas, ante todo sus valores estilísticos, van evolucionando: un medio expresivo considerado como coloquial por el autor y comprendido así por el lector de la época, puede ir perdiendo la coloquialidad para las futuras generaciones, hasta convertirse en un arcaísmo. Por lo tanto, el lector extranjero actual percibe una imagen desfigurada de la obra y la traducción debería partir de una concretización primaria que carezca de desfiguraciones.

a) La versión debe conservar solo aquellos elementos de lo específico, que puedan ser considerados por el lector como característicos para el ambiente extranjero, es decir sólo los aptos para ser portadores del significado de las especificidades nacional e histórica. Los demás componentes que carecen de estas cualidades, pierden el significado y se convierten en pura forma que carece de significado y, por consiguiente, de la capacidad de concretización.

Citemos un ejemplo: en el trasvase al checo, el traductor del ruso suele conservar la forma del nombre de pila y del patronímico (Vasili Ivanovich), forma que en el ambiente checo se considera como típica para el ruso. Al contrario, el traductor del inglés no conservará la costumbre de usar con el apellido de la mujer casada también el nombre de pila del marido, ya que el lector checo no identificará con esta convención un nombre típico del ambiente inglés. Si en el original de Thackeray, Amelia Sedley es presentada como Mrs. George Osborn, en la versión checa aparece como Sra. Osborne o Sra. Amelia Osborne. Análoga es la situación con los tratamientos. En ocasiones, éstos pueden ser considerados como específicos de determinadas culturas. Sin embargo, no podemos traducir cada “Madame” o “Monsieur”, ni el inglés “Sir” por el español “Señor”. De este modo, las expresiones “Sí, señor”, “No, señor”, “¿Viene a comer, señor?” sólo perturbarían el diálogo en castellano y no evocarían en absoluto el ambiente extranjero.

También la forma puede acusar la especificidad nacional. Hay versos exóticos en los cuales las formas se sienten como parte de la especificidad nacional, y por eso su trasvase en una forma doméstica corriente empobrecería la obra. Citemos a guisa de ejemplo las versificaciones del georgiano o de otros pueblos de la Unión Soviética. Desde luego, en las traducciones de la poesía aliterada germánica y de los metros antiguos es necesario considerar también la idiosincrasia de la forma.

b) Al traducir los medios que carecen de equivalentes en el idioma doméstico y que en la fuente no disponen de la capacidad de evocar la ilusión del ambiente ori-

ginal, se admite su sustitución por una analogía doméstica, neutra, sin relación directa con la época y el lugar de la traducción. Al tratarse de un caso que no permite representar el ambiente del original, deben evitarse las posibles discrepancias.

La traducción de ciertos elementos extranjeros (policía, justicia etc.) por las supuestas analogías domésticas puede llevar a paradojas. Por ejemplo, substituir la Gendarmerie Nationale francesa por la Guardia Civil española. Otra deficiencia, a veces difícil de evitar, es la sustitución de refranes, dichos y frases hechas, así como de las alusiones históricas por las supuestas analogías domésticas.

Si el traductor recurre a actualizaciones que pueden parecer graciosas, el efecto que ejerce la obra puede verse perjudicado, ya que en su estructura se enfrenta el ambiente del que parte el original y el medio que en la obra introduce el traductor. Un ejemplo de ello se encuentra en la traducción de Hamlet realizada por el checo Saudek: uno de los personajes envía a su compañero a comprar cerveza a la bodega que realmente se encontraba enfrente del teatro donde se estrenó la obra.

Y es la mentalización de la especificidad nacional la que diferencia los problemas relacionados con el trasvase de las medidas y pesos frente al de la moneda. Los sistemas de medida poco frecuentes como el inglés y el ruso suelen substituirse por nuestro sistema métrico. Aunque el valor de las medidas como pies, pulgadas, pintas, galones, verstas etc. es que aportan colorido, carecen de contenido semántico para el lector doméstico, no le proporcionan una idea de la dimensión. Existe la posibilidad de convertir a metros y kilogramos, como unidades del sistema métrico decimal, allí donde el valor general, es decir, la distancia y / o el peso comporta mayor importancia que el universal, el de colorido. Al contrario, la conversión no es posible al trasvasar la moneda extranjera, porque la moneda es característica de cierto país y al sustituirla con las unidades domésticas tendrían como efecto su localización en el ambiente receptor. Es decir, hace falta conservar las unidades como rublos, pesetas, marcos, francos etc. Sólo cuando se trate de monedas menos frecuentes pueden ser substituidas por unidades más conocidas (veinte duros – cien pesetas, cien luises de oro – doscientos francos).

Las diferencias temporales y locales pueden causar la falta de comprensibilidad de ciertas reminiscencias al medio original, al perder la capacidad de comunicación por los medios corrientes, lo que conlleva la necesidad de ofrecer una explicación o una alusión en el texto traducido. Sin embargo, la aplicación de dichos procedimientos no es arbitraria, procedimiento que llevaría a un remate o a una simplificación del original, pero tiene que moverse en el marco de la conservación de una concretización equivalente. La explicación es legítima si el lector doméstico pierde algún elemento de contenido comprensible para el lector del original; al con-

trario, no es correcto explicar un indicio, explicar un elemento silenciado, rematar la obra allí, donde hasta el lector del original carece de información completa. Por otra parte, una alusión cabe allí donde una expresión explícita sería imposible y que el medio artístico es el material lingüístico mismo, es decir, el componente que no puede conservarse en la versión.

El traductor se encuentra con otra dificultad: las alusiones a elementos corrientes en la época de publicación del original, pero desconocidos en el ambiente del trasvase. En la novela El rojo y el negro de Stendhal, los diarios de la época Constitutionnel y Quotidienne representaban una clara orientación política de sus lectores. En la obra, los indicios mencionados tienen en la obra una función análoga a las imágenes poéticas: una idea general, abstracta (periódico liberal, periódico conservador) se expresa en forma de una imagen concreta. En la traducción, el contenido suele perderse, no es que la traducción no invoque una idea concreta, sino que el lector a veces no comprende ni su significado general, la función tipificadora. En la mayoría de los casos, los valores de una imagen singular resultan inalcanzables para el traductor: el término Constitutionnel no se relacionará para el lector actual, el francés incluido, con cierta imagen ni contenido (formato, presentación gráfica, orientación a cierta capa social, a cierto tipo de noticias etc.); por otra parte, la importancia tipificadora debería transmitirse al lector, porque representa una parte sustancial de la argumentación del autor. Las notas al pie de página no siempre convienen, no sólo por motivos prácticos: trasladan un componente semántico al margen de la obra misma. El original se ve menos alterado si el traductor introduce en el texto una enmienda del tipo “lee el periódico liberal Constitutionnel”, etc. Las apostillas de esta índole ya se conocían en la historia de la traducción: por ejemplo, Amyot, traductor renacentista francés, traduce en Plutarco “le tyran Onabis”, “le musicien Pilades, qui chantait un certain poème du poète Thimoteus”. Hay que tener presente que este procedimiento es excepcional y hay que aplicarlo con precaución; por ejemplo, en la primera introducción del nombre en la obra y casi exclusivamente con el objetivo de evitar un mal mayor: la nota al pie de la página. En estos casos, los traductores modernos suelen abusar del principio de la traducción literal; no se dan cuenta de que, aunque las enmiendas de esta índole no aparecen en el texto original, la añadidura de unas pocas palabras no es sino la copia del significado implícito y comprensible para el autor y el lector del original.

Sin embargo, las enmiendas pueden hacerse necesarias también para aclarar los fenómenos de la vida cotidiana del ambiente del original: por ejemplo, por no conocer bien el color del vino jerez, el lector checo puede tener dificultades con la traducción literal de la frase “he has sherry-coloured eyes”. La extensión de la nota

explicativa depende del gusto y de la habilidad de traductor.

Además de las enmiendas textuales, el traductor puede aprovechar también la composición de la obra. La poesía japonesa escrita en forma de haiku supone que el lector conoce una complicada convención poética: el elemento más importante para comprenderla son las llamadas “palabras incorporadoras”, que permiten al lector japonés incorporar a cada una de las miniaturas poéticas en cierta estación, asociándola a toda una serie de motivos. Para hacer dicha poesía accesible al lector checo, los traductores dispusieron los poemas de Basho en apartados conforme a las estaciones del año.

El indicio cabe en aquellos aspectos del texto que no permiten una plena traducción. Por ejemplo, al usar en un texto escrito en la lengua estándar un dialecto local u otro idioma, el trasvase resulta imposible por métodos basados en el cambio del material lingüístico. La lengua extranjera utilizada en el ambiente del destinatario del original resulta incomprensible para el lector checo y, por tanto, resulta imposible conservarlo: citemos en este lugar los ejemplos del púnico en las comedias de Plauto, el turco en la literatura clásica búlgara o el francés en Guerra y paz de Tolstoi, etc. Al sustituir la lengua extranjera por la simple lengua doméstica, se pierde su función caracterizadora; la traducción a pie de página acusa las mismas desventajas que su aplicación en el trasvase de alusiones históricas. La solución que parece más aceptable es la de traducir los fragmentos extranjeros a la lengua doméstica y, para indicar que se trata de un enunciado extranjero, conservar sólo los saludos y otras frases cortas, fáciles de deducir por el contexto; es decir, sólo insinuar que se trata de enunciados extranjeros, combinando el indicio con una explicación (p.ej.: “dijo en turco”).

Todavía más difícil resulta el trasvase de las variantes intralingüísticas. Caracterizar a un hablante como nativo de Baviera o de Andalucía resulta imposible por los medios de la lengua meta; lo único que se puede lograr es diferenciar el habla del aldeano de los personajes más cultos que utilizan la lengua estándar. Si el traductor quiere evitar el naturalismo lingüístico, resulta imposible una plena reexpresión de dichos contrastes en la lengua meta, por lo que hace falta recurrir a un indicio. Para señalar un habla rural conviene aprovechar características fónicas, morfológicas y léxicas, que carezcan de marcas regionales, es decir, las que no correspondan a ninguna de las variantes regionales, sino que son compartidas por varios dialectos y, por eso, se dejan de sentir como específicas para cierta región y se asocian más bien a una visión general del campo (“me se perdieron las llaves”, “se enteró tol pueblo”). También aquí se confirma la tesis de que la sustitución es aceptable en aquellos casos en que el significado general se sobrepone al particular. Una variante regional o una lengua extranjera se relaciona con cierta región, lo que limita las posibilidades de uti-

lizarlas para la sustitución²⁸. Esta última puede dar lugar a una falsa localización que suponga un elemento perturbador análogo al de la introducción de elementos históricos de la literatura meta. La sustitución se puede considerar como procedimiento técnico sólo en las versiones de comedias sin referencia nacional, donde una variante regional y / o una lengua extranjera sirven para caracterizar un personaje, es decir allí, donde el valor general, la intención cómica, se sobrepone al valor particular, la presentación de atributos locales y / o nacionales del personaje.

Conjunto y parte

Hace poco hemos mencionado las dos versiones de la cancioneta de Ofelia, que podemos analizar también desde otro punto de vista: una de ellas conserva el juego de palabras como tal y suprime sus componentes, mientras que la otra conserva sus partes, los nombres, en detrimento de la totalidad. La dialéctica del conjunto y de la parte se relaciona estrechamente con la de lo general y lo particular. Insistir en las particularidades caracteriza una forma inadecuada de la traducción “literal”, una versión servil, que permite identificar a los traductores pedantes que carecen de dotes artísticas; por el contrario, la visión integral induce a los excelentes traductores a concentrarse en principios demasiado generalistas, a conjuntos demasiado extensos, y por consiguiente conduce a desfigurar las ideas generales. Una adecuada estimación del nivel de independencia de cada detalle permite definir el nivel de su subordinación al conjunto en su totalidad. La mayor importancia atribuida otra vez al conjunto no debería hacer desaparecer ninguna particularidad importante.

Si la palabra carece de importancia como tal, pero la adquiere solo como una parte del conjunto, éste se traduce sin considerar la importancia de las palabras individuales. Es decir, las frases hechas, modismos y la mayoría de refranes se traducen como unidades léxicas. Para el trasvase de expresiones figuradas resultan importantes también las implicaciones secundarias de las palabras individuales, su relación con la realidad sensorial y su expresión artística: por ello, en esta situación hace falta transmitir cada detalle, ante todo allí donde forma parte de un conjunto mayor: el estilo del autor, su intención caracterizadora, etc. Si el valor del conjunto no equivale a una suma de sus partes y forma una nueva cualidad semántica, hace falta sustituirlo con un conjunto análogo en la lengua meta: el símil lexicalizado ruso “pian kak zuza” o el inglés “drunk as a lord” puede traducirse por ejemplo como “está como una cuba” . El núcleo semántico general, como por ejemplo el concepto de “muy

²⁸ Sobre la traducción del lenguaje marcado, véase J. A. Albaladejo Martínez, *La literatura marcada: problemas de traducción y recepción ejemplificados a través del teatro popular vienés*. Vertere, 14. 2012.

borracho”, representa el eje alrededor del cual gira el trasvase; de allí deriva que el significado general sea el que permita la sustitución de los conjuntos.

En el trasvase existen situaciones que no permiten representar todos los valores de la fuente. Es en estas situaciones cuando el traductor se ve obligado a decidir, cuáles son las características más importantes para la obra y cuáles son las que se pueden silenciar. Conocer la importancia de los valores de la obra es indispensable para lograr la veracidad traductiva.

Un buen ejemplo es la traducción de un juego de palabras en Hamlet: dos sepultureros cavan la fosa de Ofelia y hablan de que su oficio tiene una noble tradición antigua, desde tiempos de Adán. El primer sepulturero justifica la condición de noble de Adán, aduciendo que fue el primero en tener “arms”; esta palabra en inglés significa a) escudo nobiliario b) brazos. A la argumentación del segundo sepulturero de que Adán no tenía escudo nobiliario, el primero responde que en la Biblia está escrito que Adán cavó. ¿Y cómo entonces podría haber cavado sin “arms”? (sin brazos). El checo, al igual que el castellano, no tiene esta polisemia, por lo que fue necesario sacrificar algo: o bien el juego de palabras, o bien el significado de alguno de sus elementos. Tanto Saudek como Sládek se esforzaron en conservar el juego de palabras a cambio de perder parte del significado.

2º sepult.: Byl on šlechtic?

*1ª sepult.: Žet', byl první, kdo měl **znak**.*

2ª sepult.: To neměl.

*1ª sepult.: Což jsi pohan? Jampak to rozumíš Písmu? Písmo pravi: Adam kopal. Jak mohl kopat neohýbaje **znak**?*

(J.V. Sládek)

Juega con la polisemia de “znak” (escudo / espinazo).

2º sepult.: Copak Adam byl šlechtic?

*1ª sepult.: Samo sebou. Vždyt' měl **páže**.*

2ª sepult.: To není pravda.

*1ª sepult.: Jak to, že ne, ty pohane? Jak to rozumíš Písmu? Stojí psáno: Adam kopal. Ni, a čím by byl kopal, kdyby nebyl měl **paže**?*

(E. A. Saudek)

Juega con la casi homonimia “paže / páže” (brazos / paje).

En ambos casos, los traductores prefirieron conservar el juego de palabras, tan característico del estilo de Shakespeare, en lugar de traducir exactamente el significado de las palabras.

La idea, la imagen, el modismo no son sino un conjunto inferior que forma parte de un todo superior; del contexto. Por lo tanto resulta importante el equilibrio entre el significado propio de una oración y su significado contextual.

El contexto, el carácter del personaje, la fábula, la intención del autor: todo ello no son sino conjuntos parciales que forman parte del conjunto superior: la idea de la obra. Considerar la idea de la totalidad de la obra representa una condición indispensable para solucionar las tareas parciales, definir el tenor estilístico así como la interpretación de las posibles dudas. Por otra parte, hay que tener presente que la idea no debe sino orientar el trasvase, sin desfigurar los detalles.

La traducción libre enfoca lo general en detrimento de lo particular y, por consiguiente, reduce la importancia de la parte en favor del conjunto, procedimiento que afecta no sólo al aspecto ideológico, sino también el artístico. En la cultura checa, una de las formas de sustitución es la compensación preconizada por O. Fischer y su escuela: si se empobrece un aspecto de la obra, en otro hace falta enriquecerla. La sustitución de este tipo parece correcta en relación con el conjunto, aunque sin abusar de ella.

Citemos un ejemplo: no siempre hace falta que a un coloquialismo de la fuente corresponda un coloquialismo doméstico; éste puede utilizarse en otro lugar, conservando el carácter del enunciado. Análoga es la situación de otros valores estilísticos (arcaísmos, expresiones emocionales) y medios artísticos: por ejemplo una exagerada rima consonante puede sustituirse por una serie de palabras cómicas. Más precaución requiere el trasvase de juegos de palabras, si el traductor quiere introducir su propio juego de palabras en otra parte de la obra.

También es necesario respetar las funciones que desempeñan los respectivos componentes particulares de un conjunto superior en el trasvase de las alusiones históricas, fenómenos particulares etc. Generalmente, la literatura traductológica suele considerar dichos elementos como dificultades específicas, aisladas, las llamadas *cruces translatorum*; aunque se trata de fenómenos distribuidos en diferentes partes del texto, que representan la base de varias cualidades enunciativas y / o los elementos de la realidad extranjera, no son sino componentes de contextos más amplios en el entorno respectivo de cada pueblo. El mundo en que vivimos contiene objetos y fenómenos que adquieren una particular configuración en las respectivas áreas culturales. Citemos en este lugar un elemento relativamente restringido de las convenciones sociales: los nombres propios que designan a los individuos diferenciándolos entre sí.

La convención centroeuropea es que cada individuo, sea hombre o mujer, tiene un apellido y el nombre de pila. En Rusia existe la costumbre de que el hijo hereda el nombre de pila del padre, el patronímico: el hijo de Maxim Surkov se llama Ivan Maximovich Surkov; otros pueblos, como por ejemplo los irlandeses la afiliación a una familia se señala por un prefijo, por ejemplo el Mac de los celtas. La forma del apellido alemán Neumann no permite diferenciar si se trata de un hombre o una mujer, mientras que en checo si el hombre se llama Novák, la mujer (esposa, hija) se llama Nováková, etc. Las convenciones denominadoras no son sino un elemento de todo el complejo de convenciones y relaciones sociales. Si el nombre propio no contiene información sobre el individuo y su relación con los demás, tal información puede ser expresada en la forma del tratamiento, por ejemplo por medio de Miss, Mrs., Mr. en inglés; señor, señora, señorita, don, doña en español, etc. En otras situaciones, la relación entre los personajes puede expresarse por medio de los pronombres tú / usted, procedimiento que no puede aplicarse por ejemplo en inglés. Tales compensaciones de las funciones comunicativas son producto de la estructuración de la realidad que nos rodea, característica que puede patentizarse en mayor o menor medida. Análogas son las características de la vida material: citemos como ejemplo la comparación de las comidas, ropa, etc. en las diferentes áreas étnicas. Los traductores actuales disponen de descripciones que comparan los sistemas lingüísticos, pero lo que hace falta son descripciones comparativas de las estructuras antropológicas existentes en las respectivas áreas nacionales.

La compensación de los rasgos particulares es un procedimiento indispensable, pero teniendo en cuenta la importancia de conservar el valor final del conjunto. Volvamos al ejemplo mencionado de la cultura checa: los partidarios de la Escuela de Fischer (Mathesius, Saudek, Fikar y otros) respetaban el mencionado principio teórico, pero en su práctica traductiva se esforzaban por aumentar la fuerza expresiva aplicaban la sustitución y la compensación para intensificar la obra; su intención de aumentar el carácter coloquial de la obra los llevaba hasta la vulgarización.

Los procedimientos parciales del trasvase forman parte del método de trabajo del traductor como tal: la solución de las particularidades se somete a la concepción de la obra en su totalidad. Al solucionar los problemas parciales fueron abriéndose dos interrogantes fundamentales como base del método traductivo: a) la obra como tal y en su interior ante todo la relación entre las cualidades particulares y las generales; b) el lector y, en primer lugar, su capacidad de comprender los fenómenos y las alusiones singulares. Hemos señalado que el grado de libertad del procedimiento del traductor depende de la proporción entre lo particular y lo general que acusa el elemento artístico; análogamente, la relación entre lo general y lo particular determina el grado de literalidad y / o de libertad del método aplicado.

El trasvase exacto, literal, no causa dificultades en la traducción de textos mayormente conceptuales, es decir en las versiones de literatura especializada, textos en los cuales el material lingüístico y las especificidades nacional e histórica no desempeñan un papel significativo. Éstos son los géneros que exigen la máxima exactitud y la sustitución no es útil ni en los detalles. Por el contrario, una frecuente aplicación de la sustitución en el trasvase de las obras que dependen en gran medida de los factores particulares, cuyo centro ideológico radica en lo general, requiere la máxima libertad: este es el caso de las comedias y farsas que carecen de localización histórica (Shakespeare, Goldoni, Molière), cuentos de hadas y varios géneros de la literatura de evasión. Estos son los textos que exigen la sustitución de los juegos de palabras de la fuente por los domésticos, domesticar los nombres tipificantes etc.; al exagerar estos procedimientos, la adaptación de los géneros mencionados lleva a la actualización. El mayor grado de la lealtad a las especificidades nacional e histórica es pertinente en los trasvases de las obras cuyo punto de gravedad ideológica se centra en lo particular, en reflejar cierto ambiente y época, es decir, los reportajes, los libros de viaje, las memorias etc. De allí se deriva, que la observación más detallada de la fuente sea más adecuada para el trasvase de la novela histórica que de otros géneros literarios, mientras que un mayor grado de libertad es más indicado para la traducción de poesía, ya que ésta se orienta en mayor medida a lo general.

Hay casos en que el carácter del elemento artístico no está bien definido y el traductor, que elige entre dos procedimientos técnicos (traducción, sustitución), se ve limitado por el método integral, el cual se basa en el carácter de la obra en su totalidad. Este es el caso de las medidas y pesos extranjeros: cabe conservarlos en los libros de viaje, pero no en el trasvase de la poesía. Asimismo, el trasvase de los sistemas métricos será diferente en las bellas letras y en la literatura técnica: una obra técnica exigirá la reducción matemática (10 yards = 9 metros, exactamente 9,14 m.), mientras que en la literatura de evasión bastará con una aproximación (ten yards = diez metros).

La lealtad a los componentes individuales conlleva la fidelidad a su secuencia, su organización, es decir a uno de los principios formales que podemos señalar como principio compositivo en el sentido más amplio de la palabra: de allí se deriva que la lealtad a la totalidad del texto o a su parte suela ser paralela a la fidelidad al significado o a la forma. También la dialéctica del contenido y de la forma guarda una estrecha relación con la oposición entre lo general y lo particular, a pesar de carecer de un paralelismo con ella: el significado se inclina hacia lo general debido al carácter generalizador de la idea; por el contrario, la forma se manifiesta ante todo como una desviación particular del modo de expresión general, como su transformación estética. También los medios formales se someten a las regularidades traducti-

vas que acabamos de definir. La forma general (el género literario, el diálogo, la composición) se puede traducir, expresando los principios formales generales por medio de un nuevo material lingüístico. Una forma particular que acusa un significado general, incluidas las formas específicas de expresión de las respectivas lenguas, se puede traducir por medio de la sustitución: este es el caso de las construcciones equitativas españolas (y francesas) (p. ej.: “fueron ellos los que...”), las cuales se pueden sustituir en checo cambiando el orden de palabras o introduciendo un modificador oracional. Como ya hemos señalado antes, la forma particular que carece del significado general, permite exclusivamente la sustitución.

Al considerar las oposiciones general – particular, conjunto – parte, contenido – forma, la traducción realista pone de relieve lo general, el conjunto y el contenido, sin sofocar el término opuesto del binomio; hay casos, en que éste último se convierte en su opuesto; la forma debe ser conservada si es portadora de valores semánticos (estilísticos, expresivos); los fenómenos particulares, si forman parte de valores generales, es decir de las especificidades nacional e histórica. El factor decisivo radica en la función que desempeña el medio lingüístico correspondiente en el área estilística más elevada.

Dos capítulos sobre poética de la traducción

El estilo literario y el estilo translativo

Un lector que no carece de sensibilidad lingüística es capaz de diferenciar entre una traducción mala o mediocre y una obra original de la literatura doméstica, aun cuando la versión no acuse claras incorrecciones o torpezas lingüísticas. Sin embargo, su lenguaje en ocasiones es pobre, monótono, gris, le falta el sutil “brillo” que suele tener un texto literario en comparación con un texto escrito sólo en un lenguaje correcto. Los críticos suelen hablar de la “jerga translativa”, pero en realidad no son capaces de definir las deficiencias del texto traducido partiendo de datos concretos. Una vía para detectar las causas de dicho debilitamiento con cierta precisión sería la de comparar el original y la traducción de un texto, ambos en un solo idioma, situación que podemos inducir a través de un experimento: la retraducción, es decir, traduciendo la versión extranjera de un texto literario a la lengua doméstica.

Nuestras explicaciones acerca de los rasgos estilísticos negativos inducidos por el trabajo del traductor se basarán en los experimentos basados en nuestro trabajo con un grupo de traductores principiantes. Como punto de partida hemos toma-

do un montaje de las versiones extranjeras de dos fragmentos de la obra de Karel Čapek: tres traductores la tradujeron del ruso, dos del alemán, uno del inglés y otro del francés. Las conclusiones que vamos a presentar se basan no sólo en el material mencionado, sino también en otros experimentos y materiales de varios certámenes de traducción, entre ellos veinticuatro traducciones paralelas de un fragmento de La saga de los Forsyte de Galsworthy, así como en el trabajo que hemos llevado a cabo con los traductores.

La elección de las palabras

La clave del empobrecimiento léxico del texto suele radicar en la elección de una palabra más general y por lo tanto menos expresiva y brillante en comparación con el original. El escritor checo Ivan Olbracht²⁹ decía que la primera regla para escribir bien es la de no decir “en el árbol había un pájaro”, sino “en el aliso estaba sentado un verderón”. El motivo es que la palabra “árbol” evoca una imagen muy pobre y desfigurada: cualquier alta planta leñosa con copa, cuyo aspecto concreto es difícil de imaginarse, ya que conocemos árboles de formas muy diversas. Al contrario, la palabra “aliso” evoca una imagen exacta, recordamos la forma de las hojas, de la copa, el color de la corteza, el tamaño etc. Análoga es la relación entre las palabras “pájaro” y “verderón”. La primera de las frases se compone de expresiones más generales, es decir, más abstractas, pobres de significado y emocionalidad, que por consiguiente acusan una menor eficiencia artística.

Por otra parte, las palabras que componen la frase “En el árbol había un pájaro” son más conocidas, más comunes. El concepto “árbol” representa una mayor serie de objetos reales que el concepto “aliso”, ya que este último no es sino uno de los muchos tipos de árboles; este es el motivo por el cual la palabra “árbol” se utiliza con una frecuencia mucho más elevada, es más conocida, más común. Si las dos frases fueran leídas por extranjeros que aprenden la lengua doméstica, la primera versión sería comprensible hasta para un principiante, ya que las palabras “árbol” y “pájaro” son corrientes; para comprender la segunda se exige un conocimiento mucho más elevado del idioma correspondiente. Análoga es la actitud que ocupa ante la lengua el escritor: su léxico activo, es decir, el conjunto de expresiones de uso cotidiano, es relativamente limitado; las demás expresiones forman su léxico pasivo, o sea, las palabras que entiende, pero a las cuales no recurre con mucha frecuencia. Son

²⁹ Olbracht, I. (1958) O umění a společnosti [Sobre el arte y la sociedad]. Praha: 193. Sin embargo, R. Brown (Language, iii, 1957: 177 y ss.) advierte que la vigencia de la relación inversa entre el significado de la palabra y su frecuencia no es siempre aplicable.

las palabras más conocidas, es decir, las más generales y pobres semánticamente, las que nos vienen a la mente con mayor facilidad. El artista elige un medio que exprese su idea con la mayor exactitud y expresividad; un escritor ingenuo, al conformarse con la expresión más cómoda, empobrece la idea presentada.

El trasvase induce a tres tipos de empobrecimiento estilístico del léxico:

- a) Sustitución de la expresión exacta por un concepto general.
- b) Sustitución de una expresión emocional por una neutra desde el punto de vista estilístico.
- c) Reducción de la sinonimia, que contribuye a la variación expresiva.

a) La primera expresión del conjunto de cuasi-sinónimos que llega a la mente del traductor es una forma general y, por lo tanto, la menos expresiva. Un traductor que carece de la imaginación lingüística se siente satisfecho con ella y su estilo pierde expresividad, llega a ser gris; el traductor con dotes literarias extrae del conjunto de expresiones respectivo una palabra más adecuada y exacta.

Basta con ver lo que pasó con la expresión de Čapek “bušení mašin” (el martilleo de la máquina”) tras sufrir una traducción doble:

En lugar de “martilleo de la máquina”, dos traductores prefieren “fragor”, otros “ruido”, “estruendo”, “alboroto”, “estrépito”, etc. Esto significa, que en lugar del muy preciso y visual efecto del sonido “bušení ” (martilleo), encontramos en las traducciones sonidos imprecisos y generales. Aunque es cierto que estas traducciones dan la idea de cierto ambiente sonoro, el resultado es acústicamente mucho menos preciso y adecuado que “martilleo”, término que nos evoca una imagen nítida de las ruedas avanzando por los raíles, o del pistón embistiendo su tope. Las maneras citadas de denominar el efecto sonoro suponen un empobrecimiento de la visualidad del original.

La insistencia en las expresiones más generales y más corrientes caracteriza no sólo la traducción, sino también el arte dramático. “Si dicen a cualquiera de nosotros que represente inmediatamente, espontáneamente, a un salvaje, les garantizo que la mayoría va actuar igual que usted: corretear, gritar, enseñar los dientes y bailar los ojos, porque todo esto ya desde hace años coincide con nuestra imagen de los salvajes. Los fenómenos “generales”de esta índole representan el conjunto de medios de que disponemos para expresar los celos, la ira, la excitación, la alegría, la pena y otros sentimientos, que llegan a la mente del hombre independientemente de la rela-

ción con la situación que atraviesa”³⁰. Las experiencias y revisiones llevaron al investigador ruso K. Chukovsky a concluir que existen dos tipos de traducciones incorrectas: las primeras se basan en los errores semánticos y estilísticos que pueden ser corregidos; las segundas incluyen las versiones, que a pesar de presentar relativamente pocos errores de esta índole, se ven caracterizadas por un lenguaje “gris”, un lenguaje “translativo”. Las críticas soviéticas suelen hablar en este lugar de “lengua de madera” o “jerga translativa”, etc.

La incompatibilidad de las palabras de dos lenguas suele obligar al traductor a usar un concepto más amplio, más abstracto que el del original: ese es el caso del checo, cuando para la parte inferior de las extremidades suele usarse la denominación “ruka”(mano-brazo), “noha” (pierna-pie), mientras que otros idiomas tiene la posibilidad de diferenciar entre pie y pierna (Fuss-Bein, foot-leg, pied-jambe). Si la lengua doméstica carece de equivalente de una expresión especial extranjera, ante todo tratándose de expresiones nacionales típicas, no hay otro remedio que recurrir a un concepto superpuesto ampliado en su caso por una enmienda explicativa, es decir, usar una denominación descriptiva, como por ejemplo *knedlíky* (albóndigas de masa), *buchtý* (bollos rellenos). Recurrir a neologismos debería ser un caso excepcional.

La generalización puede ser efecto también de otro inconveniente generado por el carácter derivado de la traducción: el lector posee una conciencia social diferente del receptor de la época del autor, ya que éste puede usar palabras raras que sean corrientes o comprensibles en su medio; sin embargo, su trasvase a otra comunidad nacional puede convertirlas en términos técnicos comprensibles sólo para un reducido grupo de especialistas.

En ocasiones, es inevitable recurrir a la generalización cuando se trata de expresiones muy específicas de un territorio, como la normanda “*daüynne*”, que equivaldría al término español más general “ama de casa”. A veces es necesario generalizar expresiones porque el lector no conoce el ambiente extranjero. En cualquier caso, cuando sea necesario recurrir a la generalización, el traductor deberá tener cuidado de empobrecer lo menos posible el significado respecto al original

Decidir entre una formulación original, única, y una expresión general, explicativa, representa uno de los problemas más complicados en el trasvase de las literaturas romana y griega y de la poesía antigua. En estos textos, un mismo personaje y una misma cosa suelen señalarse por diversas descripciones o por señales indirectas, varias de las cuales precisan un conocimiento de la historia y de las

³⁰ K. S. Stanislavskij, obra citada 51.

leyendas antiguas. Otro problema son los símiles tipificadores, a veces incomprensibles para el lector actual, que exigen que el traductor sustituya el nombre propio por un concepto general. Por ejemplo, en Las nubes, Aristófanes, escribe “lleva melena y barba como un hijo de Xenofantes”. El traductor J. Šprincl tradujo el mismo pasaje: “como un joven de buena familia”. Estas generalizaciones explicativas son indispensables ya que el conocimiento general de las culturas antiguas se ha venido reduciendo; por otra parte, hay que tener presente que cada generalización perjudica la obra porque nivela no sólo su colorido, sino que afecta a uno de los rasgos estilísticos más característicos de la obra del arte.

b) Las expresiones emocionales pueden perder su valor estilístico, al ser traducidas por una palabra neutra y, por consiguiente, anodina. Por ejemplo, si al hablar del sonido de un coche en marcha decimos que “ronronea”, la expresividad sonora del verbo y su color popular se perderán si en su lugar decimos que “suenan” o que “hace ruido”.

Además de la tendencia hacia el debilitamiento de los valores estéticos más sutiles que acusa la obra, en el trasvase se patentiza una inclinación aparentemente opuesta: la de intensificar los valores estilísticos rústicos, en primer lugar de los más acusados, que deben provocar un efecto muy fuerte. Un traductor, consciente de que la intensidad representa el núcleo del significado, suele exagerar el significado básico.

El empobrecimiento y apagamiento generales del léxico, presentes en los textos que pasaron por un doble trasvase, ha revelado una importante excepción: las palabras intensivas, es decir, las expresivas y las aumentativas, no suelen someterse al debilitamiento de su significado, sino que todo lo contrario: su significado se intensifica. Así se manifiesta en la expresión de Čapek “de este gran montón”. Sólo uno de los traductores conservó el adjetivo “gran”. Otro lo aumentó a “enorme”, en dos casos se tornó en “inmenso” y en tres se tradujo por “colosal”. Lo mismo pasó con “montón”, que en algunos casos fue traducido como “masa”, “muchedumbre” y “multitud”.

La poesía lírica, orientada sustancialmente al sentimiento, suele ser objeto de una análoga intensificación de los valores sentimentales más llamativos; por lo tanto, mientras que en el original el sentimiento es expresado con una moderación artística, en la traducción ostenta sus características y se sustituye por puro sentimentalismo.

c) Los traductores no suelen aprovechar la riqueza sinonímica de que dispone la lengua doméstica. Ya Maxim Gorki mencionó que los traductores rusos prefe-

rían utilizar el verbo *govorit* (decir) para introducir el estilo directo, mientras que el ruso tiene toda una serie de sinónimos, al igual que el castellano (*explicar, exponer, señalar, detallar, mencionar, contar, referir, etc.*)³¹. Las características definidas por Gorki para el traductor ruso son también válidas para el traductor checo que traduzca a un autor de gran riqueza léxica, como por ejemplo Shakespeare, o a un escritor que evite la repetición de una misma palabra, como por ejemplo Flaubert. El insuficiente aprovechamiento de la sinonimia allí donde hace falta diversificar la expresión no es sino un síntoma de la atractividad del componente más conocido del conjunto de los sinónimos disponibles.

En la actualidad, la mayoría de los traductores profesionales checos sabe que el estereotipo de la repetición de la palabra “said” en inglés se debe a una diferente convención de la literatura inglesa y por consiguiente varían sus equivalentes.

Por otra parte, hay situaciones en las que se produce una exagerada variabilidad léxica: se trata de casos en los que la repetición de ciertas expresiones llega a ser funcional. Además de los autores como Flaubert, cuya intención era la mayor variabilidad posible de la expresión, hay otros que aprovechan en la estilización de su obra el fenómeno de “leitmotiv” (citamos en este lugar a autores tan diferentes como Ben Jonson, T. S. Eliot y Franz Kafka); hay traductores que eliminan o reducen las repeticiones en las versiones de sus obras, porque no se dan cuenta de su función.

Desde luego, varias de las pérdidas que se producen en el trasvase, no se pueden evitar. Sin embargo, para lograr el resultado que mantenga el calor, el colorido y la expresividad artística de la fuente, el traductor debería compensar las pérdidas subrayando los valores estilísticos latentes en el texto, aprovechando las ventajas de que dispone la lengua doméstica.

Resumiendo los problemas léxicos de la selección de método, cabe decir que los errores de traducción son productos de tres tipos de desviaciones:

- a) Entre la denominación general y la específica.
- b) Entre la denominación neutra y la expresiva.
- c) Entre la repetición y la variación de los medios léxicos.

En general, los traductores suelen desviar las tendencias expresivas del original hacia uno de los polos mencionados; no obstante, conforme a la sicología del trasvase, se orientan más bien a la generalización, la neutralización y la repetición.

³¹ K. Chukovskí (1949) *Vysokoye isskustvo* [El arte elevado] Moscú (Anexos).

La relación entre la idea y la expresión

En primer lugar, el traductor se esfuerza por interpretar la obra al lector doméstico, es decir, hacerlo más inteligible, presentársela de una forma más comprensible. Este marco suele afectar hasta los detalles de la obra: el traductor adopta la actitud del mediador, es decir, el texto no es sólo traducido, sino también interpretado, llega a ser más “lógico”, más completo, más intelectualizado. La consecuencia de este procedimiento suele ser la pérdida de la tensión entre la idea y su expresión.

En el proceso del trasvase se producen tres tipos principales de intelectualización:

- a) El traductor hace el texto más “lógico”.
- b) El traductor interpreta lo silenciado.
- c) El traductor explica y explicita las relaciones sintácticas.

a) En el texto literario suele producirse tensión entre la idea y su expresión: los traductores tienden a hacer “más lógicas” las expresiones de esta índole, a aumentar su transparencia.

Čapek escribe describiendo su experiencia en Londres:

“Vzpomínám s hrůzou na den, kdy mne poprvé dovezli do Londýna. Nejdřív mne vezli vlakem, pak běželi nějakými nesmírnými zasklenými halami a strčili mne do mřížové klece”.

[Recuerdo con horror aquel día, cuando me llevaron por primera vez a Londres. Para empezar, me subieron a un tren, después corrieron por unas inmensas naves acristaladas y me metieron a empujones en una jaula].

El autor intenta transmitir la agitada vida de Londres y que él fue víctima de ello, sin quererlo. Sin embargo, la lógica falla cuando afirma “después corrieron”, en tercera persona del plural, ya que el lector supone que el narrador sigue estando presente en la acción, como sucede en la siguiente y última frase. Este recurso “ilógico” persigue el mismo fin que el resto de la frase: indicar que el narrador sólo sufre la acción y que no participa activamente en ella. Casi todos los traductores observados corrigieron esta falta de lógica (corrimos). De este modo, se perdió la idea de la impotencia del narrador ante la vorágine londinense.

b) La intención de interpretar el texto para el lector doméstico suele llevar al traductor a explicitar las ideas sólo esbozadas en el texto, revelando los sentidos

ocultos. Sin embargo, hay que tener presente que las vaguedades desempeñan un papel, cuya importancia en la estructura de la obra equivale a la de los sentidos expresados.

En un pasaje de la novela de Čapek “Hordubal”, se explica cómo Hordubal está “ensordecido por el martilleo de la máquina”. Dos traductores optaron por sendas soluciones explicativas: “el ruido del tren” y “el ruido del tren en marcha”-

El “perfeccionamiento” de la idea afecta ante todo a las expresiones indirectas: así, las imágenes poéticas se convierten en elementos frecuentemente explicados o parafraseados por parte del traductor. En un libro sobre el artista Maillol, la traductora vierte la expresión “parmi la bousculade des cubes de maçonnerie crépis de blanc ou d’ocre” como “entre la masa de bloques de mampostería con enlucido blanco u ocre”, aunque habría sido posible conservar la imagen “entre el montón de bloques de mampostería enlucidos de blanco o de ocre”. Convertir la metáfora poética en un símil representa uno de los rasgos más llamativos de las traducciones poéticas. La diferencia entre la metáfora y el símil no es sustancial, sino que radica en la concentración del significado: la metáfora es un símil reducido, concentrado; al contrario, el símil es una metáfora complementada, explicada. Este es el motivo por el cual existen transiciones, es decir, varios tipos de tipos transitorios: compárese la serie “el barco es como un arado del mar”; “el barco es un arado del mar”; el barco, un arado del mar”; “el arado del mar”. En el primer caso se trata de una asimilación de ambas ideas; en el segundo y tercero, de su identificación; el cuarto ya prescinde de la idea principal; por otra parte, la intensidad y la fuerza sugestiva de cada imagen aumenta con su densidad. La tendencia de los traductores a convertir las metáforas en símiles se patentiza en las traducciones de cualquier texto rico en imágenes, tomemos como ejemplo el poema Máj de Karel Hynek Mácha: para “Dívčina krásná, anjel padlý”, el traductor inglés opta por escindir y explicar lógicamente: “The lovely maiden as an angel seems / An angel who has strayed”, mientras que en la traducción al español de M. Uličný, se aprecia la forma y el sentido del original: “Una zagala bella, ángel caído”. Suele abusarse del símil para expresar una idea aproximada hasta para expresar ideas, cuya expresión directa se ve limitada por las diferencias entre las lenguas. El debilitamiento de la imagen poética puede reflejarse también en la intelectualización de la idea misma. El traductor no expresa la situación dinámica, sino que describe su movimiento. Las cualidades y las acciones presentadas por el autor inmediatamente desde el punto de vista de la persona o la cosa afectada son descritas por el traductor por fuera, indirectamente.

La frase “parfois un eucaliptus qui pleure du bout de ses feuilles un amer encens” [a veces un eucalipto que llora por el extremo de sus hojas con un incienso

amargo”] puede ser traducida de manera descriptiva, pasando a ser el sujeto unas gotas y no el eucalipto: “aquí y allí eucaliptos, del extremo de cuyas hojas caen gotas de amargo incienso”.

c) La tendencia a la explicación y la explicitación formal de la idea se manifiesta también en la sintaxis. Las relaciones lógicas entre las ideas pueden quedar tácitas en el texto literario y es una simple coordinación de las ideas el procedimiento que da impresión de frescor y de espontaneidad. Sin embargo, los traductores suelen explicitar las relaciones entre ideas solo esbozadas en el texto y las expresan formalmente por medio de conjunciones, convirtiendo los conjuntos oraciones en oraciones complejas. Los enlaces hipotácticos resultan más frecuentes en las traducciones (al checo) en comparación con la literatura original, dotando al estilo translatoivo de un carácter pedante, apagado.

La abundancia de relaciones lógicas y más bien neutras que no figuran en la expresión original de una idea dada es típica del conocido como “estilo traducido”. Se percibe como bastante intelectual; por eso nos recuerda más el estilo de las obras de carácter técnico.

Otra manifestación de la tendencia a la expresión lingüística de las relaciones entre las ideas es la inclinación de los traductores hacia un estilo continuo. No es de extrañar que el estilo translatoivo suela señalarse como fluido o fragmentado. Ya sea consciente o inconscientemente, al estilizar conjuntos más extensos el traductor suele orientarse a enlazar las ideas continuamente, a asegurar la fluidez entre las oraciones de cada párrafo. Hay traductores, cuyo lenguaje se caracteriza por un estilo parecido hasta en los textos redactados en la lengua doméstica, que lleva al amaneramiento estilístico, a los enlaces formales entre las frases por medio de conjunciones y expresiones parecidas.

Cuando en el original no existe fundamento para estos enlaces, éstos son entonces consecuencia de un determinado enfoque intelectual del texto. Al igual que con las relaciones de subordinación el traductor expresa plenamente los vínculos lógicos existentes en el texto, las partículas conectoras son la expresión formal de una coherencia ideológica y caprichosa del texto. Es decir, de una cualidad estilística que en el original ya está contenida en su relación con la realidad o bien que queda expresada mediante unos recursos mucho más diversos.

La sicología del traductor se basa en la orientación al texto: el traductor toma ante el texto la actitud de mediador y de allí derivan las dos tendencias, secundarias, del proceso de trasvase: la intelectualización y la nivelación, que llevan a la siguiente consecuencia estética: el debilitamiento de la función estética de la expresión y el

fortalecimiento de su función comunicativa. Las explicitaciones y las generalizaciones del texto llevan a su intelectualización, la pérdida de la viveza y la vitalidad, al acercamiento del estilo de la obra de arte al carácter conceptual y descriptivo de los textos objetivos.

La insistencia en el componente comunicativo del texto se refleja también en la estilización de las obras en la versión. Un traductor poco hábil sigue exclusivamente el significado de la oración del original, interpretando solo las palabras significativas y empobreciendo el texto al eliminar las palabras u otros elementos cuya función es más bien estética. Sin embargo, una visión compleja de la obra de arte no puede limitarse a la suma de significados objetivos, al conjunto de palabras conceptuales. En el estilo de las obras de arte desempeñan un papel muy importante también las expresiones “vacías”, como por ejemplo “después”, “sólo”, “es que”, “puede ser”, etc., que permiten matizar el significado, dotarlo de un tinte subjetivo, y armonizan el ritmo de la frase, haciéndola más fluida y viva. Al carecer de base en el texto original, un traductor pedante trata de evitarlas, con lo que su estilo se vuelve seco y duro.

*La actitud interpretativa, mediadora ante el texto afecta de forma negativa no solamente a la estilización lingüística de la obra, sino también a la estructura de los medios artísticos que ocupan una posición más elevada en la estructura de la obra. Citemos a guisa de ejemplo los nombres propios: en las traducciones suelen aparecer nombres que tienen el carácter de un concepto traducido, pero que carecen de las características del nombre propio*³².

La traducción del título de la obra

Como muestra de nuestra concepción de la configuración metodológica de un capítulo de la estilística translativa y de la actuación conjunta de todos los factores que hemos estudiado anteriormente, hemos elegido la traducción de los títulos de las

³² Citemos a guisa de ejemplo las soluciones acertadas las presentadas M. Muñoz-Calvo y C. Buesa-Gómez (2010: 450-451): En todos los álbumes de Astérix, los antropónimos y gentilicios están con frecuencia creados a partir de nombres históricos. En *Astérix chez les Bretons* (1966:33), la bretona Pétula se convierte en *Petulia* en español y en *Boadicea* en inglés.

Boadicea fue una reina de los icenos que se rebeló contra los romanos en el año 61 antes de Cristo, saqueó la colonia Camulodunum y venció a la IX legión romana *Petillis Cerealis* –y no es broma–.... Los traductores ingleses eligieron un nombre muy apropiado. En cambio, el nombre original francés, que se mantiene en todas las demás traducciones consultadas, recuerda a una cantante inglesa de la época en qué se publicó el álbum (1966).

Refiriéndose a las referencias políticas presentes en el texto, las autoras afirman (2012: 455): “En la Grande Traversée (1975: 43), hay un vikingo que es cronista y recita sagas de los hechos acaecidos. En francés se llama Neuillisursen, en español Tutiplén y en inglés Haraldwilssen. Harold Wilson fue primer ministro laborista en dos legislaturas: 1964-1970 y 1974-1979.

obras y /o de sus capítulos. Desde el punto de vista de los problemas analizados y conforme a su función en la obra, su forma y la evolución histórica llegamos a diferenciar dos tipos de títulos de obras:

1. El título descriptivo, con una función exclusivamente comunicativa, que indica directamente el tema de la obra, nombra al protagonista y, a veces, también el género literario (*La vida del buscón, Poema del Cid, Cantar de Rodrigo, Crónica de Don Álvaro de Luna, The Tragical History of Doctor Faustus*). Desde el punto de vista histórico se trata de un recurso antiguo, aunque puede aparecer también en la literatura moderna, frecuentemente sin señalar el género literario. En épocas anteriores, la función comunicativa de los títulos de esta índole se veía reforzada, al esbozar aquéllos el contenido de la obra: de allí se deriva la extensión de varios títulos descriptivos: *The Pleasant History of John Winchcomb, in this younger days called Jack of Newbury, the famous and worthy Clothier of England; declaring his life and love together with charitable deeds and great Hospitalitie* (Deloney). La proporción entre el componente comunicativo y su transformación estética se soluciona en favor del primero, el comunicativo, y por lo tanto ni siquiera la traducción puede llevar a su infracción. En estos casos, los traductores suelen conservar denominación temática, aunque los títulos muy largos suelen abreviarse; el título extenso suele conservarse al menos en la portada en las versiones arcaizantes.
2. El título simbólico, suelto, indica el tema, el problema o el ambiente de la obra de forma abreviada, por un símbolo tipificante, que no es una descripción, sino una transposición simbólica del tema. La evolución de este segundo tipo se relaciona con el desarrollo del capitalismo: la literatura se convierte en mercancía y el título, en medio de publicidad. Como acertó Lessing diciendo: el título debe ser como el menú: cuanto menos diga del contenido, tanto mejor. La forma artística se somete a las leyes de mnemotecnica y obedece a dos principios:

a) Análogamente a las frases fijas o los aforismos, el título de la obra debe ser fácil de recordar. Por lo tanto, los títulos modernos suelen ser cortos y concisos, es decir, los forma una sola expresión, simple o con complementos, o, en caso de nombres más largos, se aprovecha una estructura simétrica, en general según el número dos, lo que permite utilizar también el contraste de significado: *Crimen y castigo* – Dostoievski, *Guerra y paz* – Tolstói, *Le rouge et le noir* – Stendhal. Raros son los títulos compuestos de tres miembros: *Uno, nessuno, centomille* – Pirandello. A veces los traductores eligen esta forma, más firme y concisa, también en el trasvase de los títulos difíciles de traducir.

b) En lo que se refiere al contenido, la exigencia principal es que el título sea expresivo, llamativo, es decir, se requiere que la imagen, el símbolo, sea concreto y singular, características que pueden llegar hasta el límite entre el arte y lo cursi: *A la sombra de las muchachas en flor* (Proust). Esta tendencia se patentiza con especial fuerza en la literatura de evasión, los bestsellers y las novelas policíacas: *El invasor del tiempo* (H. Harrison) versión española de *The Stainless Steel Rat Saves the World*.

Volvamos ahora al tema del trasvase de los títulos de las obras. Como otros componentes de la obra literaria, también el título debe responder a ciertas formas específicas para cada nación, es decir, sus principios formales que dependen del material lingüístico y de las respectivas convenciones formales. Los principios formales generales (concisión y expresividad de la imagen) deben conservarse en la traducción; por otra parte, las formas nacionales específicas deberían ser sustituidas por las formas corrientes en la cultura doméstica. Cada literatura posee sus propias fórmulas para los títulos de las obras, de los capítulos, de las noticias periodísticas. Para señalar que la noticia no se ha verificado, que se trata de una simple suposición, los franceses suelen utilizar el potencial: *Les Américains enverraient deux divisions en Grèce*, en inglés, el mismo título se expresaría por el infinitivo *Americans to Send Two Divisions to Greece*, en español tal vez *EEUU estudia enviar dos divisiones a Grecia*. El traductor tiene que ser consciente de estas diferencias, ya que el título extranjero puede traducirse con mayor soltura aprovechando alguna de las fórmulas corrientes en la lengua doméstica. Por ejemplo, en las traducciones del ruso al checo, un recurso muy habitual es la verbalización literal del título, mucho más corriente en checo: *Pamiat* (Memoria) → *Co nezapomenu* (No lo olvidaré) (Slutsky), *Dalikokoje* (Lo lejano) → *Kde vlaky nezastaví* (Donde no se detienen los trenes) (Afinogenov).

Otro motivo para reformular el título, recrearlo, pueden ser las diferencias en la conciencia social: la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros* fue traducida al inglés bajo el título *The Time of the Hero*³³. Otras veces, el tanteo, los cambios de la tradición han hecho vacilar los títulos de varias obras: La novela de Zola *Au bonheur des dames* se publica en castellano como *A la dicha de las damas* (1901), *La delicia de las damas* (1970) y *El paraíso de las damas* (1999).

La dependencia de formas nacionales tradicionales y así mismo de la conciencia social se manifiesta también por ejemplo en los títulos que tienen forma de refranes: *On n'attrape pas des mouches avec du vinaigre* (Ségur) adopta en castella-

³³ J. A. Albaladejo Martínez (2011: 42).

no el título *Más vale maña que fuerza*. La misma atención al lector se patentiza también en las traducciones de libros infantiles.

Además de los dos factores objetivos, que justifican y a veces exigen las desviaciones de la versión original, el trasvase de los títulos de las obras permite observar todos los vicios y desviaciones negativas que se derivan de la psicología del proceso de trasvase. Los errores de significado no son frecuentes, ya que hasta un pésimo traductor es capaz de identificar la realidad artística que representa el título del libro: la obra misma. Sin embargo, hasta en estos casos pueden producirse errores de significado, por ejemplo, si el traductor carece de una relación inmediata con la realidad señalada por el libro: citemos en este caso las traducciones de manuales de literatura etc. En esta situación, el traductor se deja arrastrar por las trampas de la expresión lingüística, tanto a ambigüedades lingüísticas, como a asociaciones equivocadas. Por ejemplo, la obra de Charles Lamb *Essays of Elia* traducida erróneamente al checo como *Ensayos sobre Elia*, en lugar de *Ensayos de Elia*.

Otro fenómeno que influye en la traducción de los títulos de las obras respectivas son las actitudes mediadoras del traductor ante el texto, claro está, dentro de los límites dados por el carácter específico de este medio artístico. La explicación o la paráfrasis no son frecuentes, ya que una explicitación intelectual afectaría a los principios de la estructuración del título. Sin embargo, estas tendencias se pueden manifestar en la explicación de una denominación simbólica (véase el título inglés de *La Ciudad y los perros*, citada anteriormente). Al ser la clave ideológica de la obra, el trasvase del título del libro puede tolerar una intelectualización de este tipo, ya que la comprensibilidad puede ser más importante que una imagen artística.

Por otra parte, la dicotomía entre la generalización de la expresión y la búsqueda de una expresión singular puede ser muy importante, ya que la expresividad y la especificidad es uno de los dos requisitos estructurales básicos. Hace falta conservar no sólo el contenido semántico de la imagen artística, sino también su tenor estilístico y su potencial asociativo. Para *La nave* (D'Annunzio) es más adecuada la traducción checa *Koráb* (La nao) que *Lod'* (El barco). El tono irónico lírico de *Fisches Nachtgesang* (Morgenstern) queda mejor reflejado en la traducción de Ludvík Kundera *Rybí noční* (Nocturno de peces) que en la más general de Jindřich Hořejší *Noční zpěv ryby* (El canto nocturno del pez).

El título de la obra representa la única expresión de todo el libro que no suele someterse a la nivelación estilística, ya que el traductor se esfuerza por lograr la mayor expresividad posible, a veces hasta de mal gusto, motivada por una parte por la principal intención estética, y por la otra, por la importancia que tiene para el éxito comercial de la obra. Antaño, la traducción del título sufría la influencia del editor,

el cual, por lo demás, no se ocupaba de la calidad artística de la traducción. Se trataba por ejemplo de antologías, en las cuales los editores querían evitar títulos generales como *Cuentos*, *Ensayos*, *Poemas* y los traductores se veían obligados a buscar nombres más atractivos. Así, una antología de nuevos poetas ingleses fue traducida al checo como *Entre dos llamas*. Una selección de poemas orientales efectuada por Bonn recibió el título de *Voces lejanas*, etc. El traductor realista no debe dejarse seducir por el empeño de expresividad y originalidad y recurrir a una desfiguración del título original. Al traducir el componente de la obra, cuya principal base estructural es la expresividad, se produce una situación análoga a la de las palabras expresivas y los emocionales motivos líricos: el traductor se ve arrastrado por este evidente objetivo de la estilización de la obra, hasta intensificar su expresión más allá de los límites del tacto y buen gusto. De este modo, la traducción de la obra de Gorki *Cuento de Italia* fue traducida al checo como *Cuento de la isla de Capri*; la novela Bloudění (La erranza) del autor checo Durych, fue traducida al inglés como *Descent of the Idol*. Ya hace años se advertían los títulos exageradamente sensacionales, que en el ámbito checo recibían las películas soviéticas. Así, encontramos ...y las estrellas brillan, en lugar de *Los mineros de Donetsk*. En estos casos, la traducción expresionista acusa una clara orientación hacia el sensacionalismo para el público, procedimiento que caracteriza las obras de mal gusto.

La actitud ideológica del traductor se patentiza también en el trasvase de los títulos de las obras de arte. Eduard Hodoušek prueba este fenómeno analizando la evolución de los títulos checos de la comedia *El villano en su rincón* de Lope de Vega: “Es interesante observar la paulatina democratización del título de la obra: ya la primera traducción de Halm y Filípek da el primer paso hacia el equilibrio al poner el título *Král a sedlák* [El rey y el labrador], Vrchlický ya da la preferencia al villano traduciendo *Sedlák svým pánem* [El labrador, su propio dueño], y Hořejší agrega un segundo título *aneb každý jí svůj marcipán* [o cada uno se come su propio mazapán]”³⁴.

³⁴ Hodoušek, E. Slovo hispanisty a redaktora [Palabra de un hispanista y redactor]. Dialog, 3: 69.

CAPÍTULO TERCERO

El tercer capítulo incluye la versión abreviada del estudio *Genésis de la obra literaria y su recepción*, que fue publicada en la antología póstuma de los textos de Levý *Bude literární věda exaktní vědou?* [¿Será la teoría literaria una ciencia exacta?] en 1971. También en este caso, los editores hemos optado por presentar una versión abreviada: el texto completo fue publicado en inglés en Králová, Jettmarová (2008). El apartado que ofrecemos al lector español es la primera parte dedicada a la génesis de la traducción como modelo de la creación de la obra literaria, que representa una versión ampliada del conocido estudio *Translation as a Decision Process* (Levý 1967); además, incorpora en el proceso de traducción el concepto de la norma estética como fenómeno “regulador” de la elección del traductor.

Génesis de la obra literaria y su recepción

En la ciencia literaria actual se ha impuesto la tendencia eidocéntrica, es decir, el interés de los investigadores se concentra exclusivamente en el análisis de la obra como tal, dejando de lado los problemas relacionados con la génesis de la obra, por una parte, y con la psicología de su recepción, por la otra. Hace varias décadas fue una tendencia sana, y dado el nivel de planteamiento de las cuestiones, una reacción indispensable ante las deliberaciones psicológicas y hasta psiquiátricas de los diletantes acerca de la psicología individual del autor y su reflejo en la obra, así como ante las estimaciones ingenuas de los “sentimientos” y “estados de ánimo” que “despierta” la obra en el lector, enfocada de nuevo, en este caso, desde la óptica de la psicología individual de los sentimientos.

A la concepción mencionada del arte se opusieron consecuentemente las reacciones críticas de las metodologías que se esforzaban por un enfoque estructural de la literatura, es decir, la Escuela de Praga, así como la “Nueva Crítica” americana y, recientemente, la semiótica. Sin embargo, las discrepancias que existen entre los innegables avances del análisis de los textos literarios y la resignación ante los estudios de aquellos elementos “que existían antes del texto” así como de los “que lo siguen”, empiezan a suscitar las dudas actuales de si la reducción del interés por el trabajo literario y traductivo se deriva del método mismo o si se trata de características que se imponen, por su parte, sus usuarios³⁵. Sostengo la opinión de que la limitación era voluntaria, el objetivo era estudiar el hecho literario en sí, lo cual conllevaba la animadversión a exceder los límites del sistema estático hacia el dinamismo de la génesis y hacia el dinamismo de la recepción de la obra. Actualmente, el desarrollo de la metodología del análisis estructural permite dar al menos un paso para penetrar en lo que fue “antes de la obra” y emprender otro paso para llegar a lo “que la sigue”, acercándonos así al conocimiento del dinamismo del proceso literario.

Al mismo tiempo, se tratará también de un problema teórico: el estudio de los métodos para formalizar el significado pragmático, comprendido en el sentido que le atribuye por ejemplo Ch. Morris³⁶, quien afirma que la *pragmática estética* abarca los problemas vinculados a las relaciones existentes entre los signos, sus creadores y sus interpretadores, es decir, de todos los factores biológicos, psicológicos y sociológicos que participan en el funcionamiento de los signos estéticos. La concepción de Morris incluye también el estudio, ya antes realizado, de la percepción estética, así como el análisis del proceso de la creación estética; del mismo modo, se podría agregar la investigación de las analogías y / o de las diferencias que existen entre la creación y la vivencia estéticas, y / o la indagación de la medida y de la extensión que alcanza la comunicación que se lleva a cabo por medio de signos estéticos, temas que se concentran alrededor de la función que desempeña el arte en relación con el individuo y con la sociedad.

Partimos desde una simple base inductiva: intentaremos demostrar cómo es la estructura de la génesis de la obra literaria y la estructura de su concretización, partiendo del ejemplo más sencillo: la génesis de la traducción.

³⁵ En los últimos tiempos, la psicología de la creación literaria es objeto de estudios en la Unión Soviética, aunque sin llegar a conclusiones metodológicas novedosas. Más importante es, en este lugar, el trabajo de A.S. Vygotski *Psikhologiya iskusstva* [Sicología del arte], publicada con varios años de retraso en 1955.

³⁶ Ch. W. Morris, *Aesthetics and the Theory of Signs*, *The Journal of Unified Science* 8, 1939-40, 144-45.

Génesis de la traducción

Nuestras reflexiones acerca del trasvase parten intuitivamente de una base empírica: el trasvase es un proceso de decisiones (*Entscheidungsprozess*); concepto que hasta el momento no hemos planteado explícitamente y que vamos a aprovechar para precisar el trabajo sobre la teoría de la traducción.

Desde el punto de vista teleológico, es decir, estudiado desde el punto de vista de su finalidad, la traducción es un proceso de comunicación: el objetivo de la traducción es comunicar. Desde el punto de vista del trabajo del traductor, es decir, desde el punto de vista pragmático, el trasvase es un continuo proceso de decisiones; se trata de una serie de determinado número de situaciones consecutivas, a modo de movimientos en el juego, en las cuales el traductor debe decidir entre un número de alternativas, generalmente bastante bien definidas³⁷.

Para ilustrar uno de los movimientos de esta índole, una situación de decisión, introducimos un ejemplo trivial. Al traducir el drama de Bertold Brecht, *Der gute Mensch von Setchuan*, ya en el trasvase de su título el traductor inglés tiene que decidir entre dos alternativas:

The Good Man of Sechuan

Der gute Mensch von Setchuan

The Good Woman of Sechuan

En el movimiento participan los siguientes elementos:

Situación: La palabra alemana *der Mensch* carece de un equivalente general en inglés (sin tomar en consideración la palabra *person*, que pertenece a otro nivel estilístico), pero la lengua dispone de dos expresiones, cuya suma agota la extensión de la expresión alemana: *man* y *woman*. Por lo tanto, en el proceso de decisiones participan los siguientes factores:

- a) **Instrucción I**, que sirve para obtener el equivalente esto es, encontrar la palabra inglesa que tenga el significado de *Mensch*, es decir, la clase de todos los seres que se puedan señalar como “homo sapiens” en un nivel estilístico neutro.

³⁷ La decisión primaria es la elección de la obra para traducir; sin embargo, este tema no suele ser un tema de interés para la teoría de la traducción, aun tratándose de una estrategia muy complicada, cuyas reglas están ante todo en manos de los editores y representan un tema de interés para la sociología de la literatura.

- b) El conjunto de posibles alternativas que señalaremos como **paradigma** tiene en este caso dos componentes: *man*, *woman*.
- c) **Instrucción II**, que sirve para definir cuál de las dos alternativas elegir; el caso que acabamos de mencionar, se deriva de un contexto más amplio dentro de la obra, es decir, del macrocontexto. Las dos alternativas no son equivalentes, y es el contexto el que define cuál de las dos es la correcta, es decir, se ve predeterminada por el contexto.

Este es el carácter que tiene la situación de decisión en cada interpretación: se trata de una elección del conjunto de los posibles significados de la palabra, de los posibles motivos, de las diferentes concepciones del carácter, de los estilos y de la ideología del autor. La elección es tanto más estrecha y fácil, cuanto más exacto, es decir, unívoco es el significado de la palabra o cuanto más inconfundible es el contexto.

Al escoger una de las alternativas, el traductor ha predeterminado su elección para toda una serie de “movimientos” ulteriores; desde la elección de las formas verbales hasta la concepción del personaje y, desde luego, también la forma en que se pone en escena. Es decir, ha creado el contexto para toda una serie de decisiones ulteriores, ya que el proceso de traducción tiene una estructura propia del *juego de información perfecta*, esto es, un juego durante el cual cada decisión se encadena con los conocimientos y la situación creados por los pasos anteriores, análogamente al ajedrez, pero a diferencia, por ejemplo, de los juegos de naipes. Optando por la primera o por la segunda interpretación el traductor escoge uno de los dos juegos posibles: “La inducción completa de nuestra definición corresponde a la situación de los juegos de información perfecta que tienen n movimientos: después de realizar el primer movimiento se produce el juego de información perfecta de $n-1$ movimiento; por lo tanto el primer movimiento puede ser considerado como la elección de un juego del sistema de juegos de información perfecta de $n-1$ movimientos”³⁸. Más clara se ve esta situación en el esquema siguiente (las líneas continuas indican las decisiones posibles; las discontinuas, las alternativas eliminadas por la primera opción):



³⁸ D. Blackwell-M.A. Girshik, *Theory of Games and Statistical Decisions*, New York, 1954, citado de la versión checa *Teorie her a statistického rozhodování*, Praha, ČSAV, 1964: 26.

Para simplificar el cuadro, las decisiones se representan como binarias, a pesar de tratarse de la elección de $n-1$ miembros.

De allí se deriva que la situación de decisiones y la elección del traductor tengan una cierta importancia, la cual se puede medir a partir de las decisiones sucesivas predeterminadas por la opción correspondiente. Desde este punto de vista, el texto literario mismo ofrece una jerarquía de elementos más y / o menos importantes. Una de las posibles concepciones de la teoría de la traducción radica en el estudio del número de posibles opciones que dependen de las decisiones individuales que tome el traductor, es decir, de aquellas decisiones primarias que determinan la interpretación translativa del texto.

El proceso del trasvase radica, pues, en un número de movimientos, definido, aunque bastante extenso, cuyo conjunto representa un “juego” de un determinado número de movimientos. El resultado de dos “juegos” diferentes, es decir, de la serie de decisiones basadas en la primera interpretación del título de Brecht, por una parte, y la de decisiones basadas en su segunda interpretación, son dos variantes de la traducción del texto y la diferencia entre ellas se puede medir por el número de decisiones que las diferencian.

Comprender el trasvase como proceso de decisiones encuentra su justificación en una simple razón: corresponde al empirismo, a las experiencias prácticas. Al considerarlo como proceso de decisiones, es posible describirlo exactamente aplicando el aparato formal de *la teoría de los juegos y de las decisiones estadísticas*. Esta formalización no aportará resultados, servirá más bien para llamar la atención sobre algunos conceptos noéticos planteados por la concepción mencionada. Pasemos ahora a un estudio más detallado de los componentes del proceso de decisiones.

Como ya hemos señalado, en cada movimiento el traductor escoge entre las posibles alternativas: por ejemplo, traduciendo la palabra inglesa *boy* elige entre las expresiones españolas *chico*, *muchacho*, *joven*, *chaval*..., es decir, escoge un elemento de un conjunto de palabras con el mismo significado básico, del paradigma que acaba de definir. El paradigma es un conjunto de elementos que responden a cierta instrucción, en este caso, a un significado; se ve definido, limitado por la instrucción respectiva. Por lo tanto, en adelante vamos a hablar de la *instrucción delimitativa*. La instrucción delimitativa es la forma del paradigma y el paradigma representa su contenido. Desde luego, el paradigma no puede ser considerado como un conjunto de unidades equivalentes, sino que es un conjunto organizado conforme a diferentes criterios: los llamados matices “semánticos”, los “niveles estilísticos”, etc. De no ser así, la elección sería imposible.

Hasta el momento hemos estudiado el paradigma de las soluciones de que dispone el traductor y de las instrucciones que las delimitan. Ahora pasaremos a las instrucciones que aprovecha para elegir una solución del conjunto mencionado: las instrucciones que llamaremos selectivas. Las instrucciones delimitativas pueden acusar diferentes características (semánticas, formales etc.). Análogamente, las instrucciones selectivas suelen diversificarse: la elección del recurso respectivo se realiza conforme a todo un conjunto de instrucciones selectivas. Entre las más importantes podemos citar:

- a) El contexto (instrucción objetiva).
- b) La estructura de la memoria lingüística del traductor (instrucción subjetiva).
- c) La norma estética (instrucción intersubjetiva).

Estudiaremos más adelante el contexto y la norma estética. Quisiéramos esbozar aquí brevemente las instrucciones subjetivas: en los procesos de decisión se ponen de relieve los paradigmas subjetivos y su organización interna conforme a las instrucciones subjetivas de orden inferior.

El factor subjetivo más importante es la estructura de la memoria lingüística del traductor. Citemos un ejemplo: al traducir la palabra inglesa *rattle*, el traductor dispone de toda una serie de opciones, como *traqueteo*, *golpeteo*, *repiqueteo*, *martilleo*, *ruido* o *vibración*. Los experimentos demostraron que los traductores tienden naturalmente a elegir la palabra más general, la menos concreta, del conjunto de cuasi-sinónimos. De allí se deriva por qué el mal estilo translativo es tan gris, general, abstracto. Esto es así porque las palabras con un significado más general suelen presentar una mayor frecuencia en la lengua respectiva y parece que nuestra memoria guarda los conjuntos de cuasi-sinónimos conforme a su frecuencia: la palabra más frecuente es la que se nos ocurre primero. Además, puede ser que el orden de las palabras en el paradigma subjetivo (la memoria) sea regido por su mayor o menor capacidad semántica. Al contrario, un buen traductor se sumerge más allá del primero, segundo o tercer nivel léxico, hasta llegar a la expresión que abarca el mayor número posible de atributos semánticos del patrón. Sin embargo, los experimentos realizados mostraron que las palabras que expresan intensidad (por ejemplo, *grande*) vienen a la mente empezando por la que expresa la mayor intensidad, es decir, en este caso se impone otra estructura de la memoria u otra táctica de selección. Para lograr una imagen exacta de la estructura de la psicología del proceso de trasvase, deberíamos conocer detalladamente la estructura de la memoria lingüística y los principios que aplica el traductor en el proceso de la selección.

Entre la instrucción delimitativa y la selectiva existe la relación de subsunción, es decir, idéntica a la que aparece entre un conjunto y un subconjunto, un sistema y un subsistema, entre una categoría y su miembro. Partiendo del conjunto de alternativas definidas por la instrucción delimitativa, la instrucción selectiva aparta un subconjunto, para el cual se convierte en la instrucción delimitativa etc., hasta llegar a un paradigma de un solo miembro.

Paradigma I:

Instrucción delimitativa {

Instrucción selectiva
|
Instrucción selectiva

instrucción selectiva
|
Instrucción delimitativa

Paradigma II:

{ *Instrucción delimitativa*
Instrucción selectiva

Instrucción selectiva
Instrucción selectiva

El sistema de instrucciones acusa la estructura análoga al sistema de paradigmas que lo acompañan:

Sistema de instrucciones:

“hombre joven”

Expresión culta

Expresión coloquial

Culto

Neutro

Vulgar

Corriente

Sistema de paradigmas:

chico, muchacho, chaval, mozo, niñoato...

chico, muchacho, mozo...

niñoato, chaval...

mozo

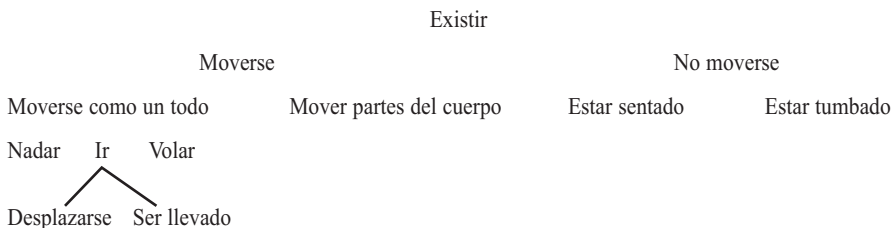
chico, muchacho

niñoato

chaval

La selección de la unidad léxica es determinada por un sistema de instrucciones, ya sean conscientes o inconscientes; por lo tanto, al analizar la versión final (el llamado símbolo terminal) podríamos identificar las instrucciones que determinaron su elección, es decir, descubrir la estructura de su génesis (la estructura generativa).

La interpretación del significado de la palabra también puede presentarse como un proceso de decisiones sucesivas realizadas sobre varios niveles: desde el significado general hacia significados más especiales³⁹. Citemos un ejemplo:



Hay casos en los que el traductor realiza más o menos decisiones que el autor del original. Citemos a guisa de ejemplo la siguiente traducción del inglés al ruso⁴⁰: *His Lordship jumps into a cab and goes to the railroad. –Lord Kiu yurknul v izvodchichiu karetu i prikazal vezti sebja na zheleznuyu dorogu.*

En esta frase, el traductor hizo dos decisiones más; una de ellas, indispensable, ya que el ruso carece de una expresión tan general como *to go* en inglés y los verbos de movimiento tienen que indicar la forma y el medio en que se realiza. La segunda no fue indispensable, ya que no hace falta elegir una opción entre ir y ser llevado.

De allí se deriva que las decisiones puedan ser *obligatorias* o *voluntarias* y, desde otro punto de vista, *motivadas* o *no motivadas*.

Las decisiones motivadas son aquellas que se ven justificadas por el contexto, tanto lingüístico como extralingüístico. En nuestro caso las dos decisiones que sobran son motivadas por la palabra *cab*, si en lugar de *cab* se encontrara *car*, la segunda decisión no sería motivada. Es decir, se pueden producir cuatro casos.

- a) La decisión sobra, pero es obligatoria y está motivada.
- b) La decisión sobra, pero es obligatoria y no está motivada. En este lugar existe la mayor posibilidad de cometer un error, cuya probabilidad se reduce buscando la motivación en el contexto más amplio posible, que puede

³⁹ Es el principio en el que se basan varias de las actuales teorías semánticas, por ejemplo J. Katz-J. A. Fodor, *The Structure of a Semantic Theory*, *Language* 39, 1963, 170-210.

⁴⁰ Ejemplo según J. J. Retsker, *O zakonomernij sootvetsvij pri perevode na rodnoi yazik*, en la antología *Teoriya i metodika uchebnogo perevoda*, Moscú, 1956, 176-177.

abarcar el libro completo, toda la obra del autor, la totalidad de la convención literaria de la época, etc.

- c) La decisión sobra, pero es voluntaria y está motivada.
- d) La decisión sobra, pero es voluntaria y no está motivada; en este caso ya nos encontramos en el área del libre albedrío del traductor, de indicaciones y explicaciones.

Como ya hemos señalado, la instrucción es la forma del paradigma y el paradigma, el contenido de la instrucción. Aquí cabe añadir que la estructura del paradigma, es decir, su extensión y estructura, depende del material que la “compone”, en nuestro caso, en las respectivas lenguas naturales. Se sabe que los conjuntos de palabras que señalan cierto campo semántico acusan serias discrepancias en los idiomas de trabajo: al verbo español *ir* corresponden en checo las expresiones *jít* (ir a pie) y *jet* (ir en cualquier medio de transporte terrestre). Al encontrarse ante una situación que no venga determinada por el contexto, puede que algunos traductores traduzcan la expresión *iré a verlo* por *půjdu k němu* (a pie) y otros que traduzcan la misma expresión por *pojedu k němu* (en algún medio de transporte). Cuanto menos detallada es la segmentación del área semántica dada en la lengua de partida en comparación con la lengua de llegada, tanto mayor será la dispersión de las variantes de la traducción; a guisa de ejemplo introducimos el trasvase de una palabra de Basic English a Standard English y del español básico al español estándar:

<p>→ produce</p> <p>→manufacture</p> <p>Make</p> <p>→constitute</p> <p>→ etc.</p>	<p>Hacer</p>	<p>→ producir</p> <p>→fabricar</p> <p>→causar</p> <p>→etc.</p>
---	--------------	--

Al contrario, cuanto más fina es la segmentación de la lengua de partida en comparación con la de llegada, tanto menor será la dispersión de las variantes; a guisa de ejemplo citamos el trasvase del Standard English a Basic English y de español estándar a español básico:

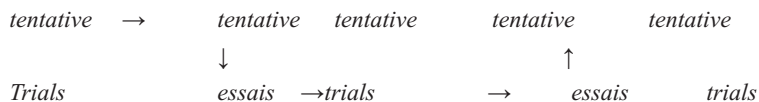
produce	→	producir	→	
manufacture	→	fabricar	→	
		Make		Hacer
constitute	→	causar	→	
etc.	→	etc.		

Las tendencias convergentes o divergentes de las decisiones sobre las unidades léxicas así como sobre recursos de niveles más elevados que acabamos de ilustrar se imponen constantemente en el proceso del trasvase y determinan las relaciones entre el texto de partida y el de llegada. La realización de estos procesos de decisión es fácil de observar cuando se realiza el trasvase iterativo del mismo texto de la lengua A a la lengua B y de la lengua B a la lengua A. Éste fue el experimento de retraducción realizado por B. van der Pool⁴¹: hizo traducir un texto filosófico inglés al francés, después, al inglés y después de nuevo al francés etc., así que el procedimiento fue I→F→I→F→I, para observar el tratamiento de distintas unidades léxicas.

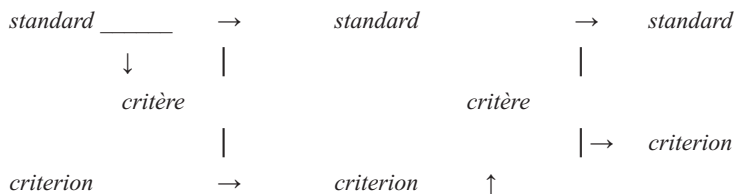
Hubo casos en los cuales los traductores fueron eligiendo nuevas soluciones, por ejemplo: *day light* –*lumière franche* –*open light* –*flamme libre* –*unconfined flame*. Parece que la instrucción “luz del día” define un conjunto más amplio que las tres expresiones inglesas y las dos francesas y que la repetición del experimento llevaría al descubrimiento de otras soluciones.

Por el contrario, había palabras en cuyo trasvase se repetían 2 o 3 alternativas, es decir, los paradigmas de opciones eran más limitados, ya sea por las posibilidades léxicas de la lengua, ya sea por el espíritu inventivo de los traductores: *tentative* –*tentative* –*trials* –*essais* –*tentative*.

Es decir, el proceso de decisiones transcurría de la forma siguiente:



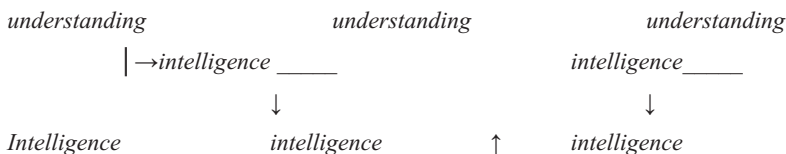
Había casos de convergencia en la traducción del inglés al francés, seguidos por la dispersión en la retraducción al inglés:



Análogamente: *experiment* –*expérience* –*experience* –*expérience* –*experiments*.

⁴¹ B. van der Pool, An interactive Translation Test, Information Theory-Third London Symposium, 1965, 397 y ss.

Otras veces, a partir de la primera retraducción del francés se sigue seleccionando la misma expresión, diferente de la de partida, pero análoga a la francesa:



Análogamente:

wonderful –incroyable –unbelievable –incroyable –unbelievable
cause –raison –reason –raison –reason.

La instrucción selectiva que parece haber surgido en los casos mencionados puede haber sido el efecto de la contraposición de expresiones de morfología y hasta acústica parecidas en los respectivos idiomas. En estos casos, el esquema de la génesis y de la recepción del elemento adquiere la forma de un círculo cerrado, cuya estabilidad puede alterarse en cualquier momento.

Por otra parte, el rasgo más característico radica en un cambio sucesivo de posición que ocupa en la escala de expresiones cuasi sinónimas, ya que existen casos en los cuales algún segmento del paradigma de la palabra de partida A se realiza por la palabra B de la lengua de llegada, que puede disponer de otra dispersión semántica y cuyo segmento, a veces diferente de la intersección de los paradigmas de significados de las palabras A y B, se realiza por la palabra C, también caracterizada por una diferente dispersión semántica etc. Acabamos de presentar un modelo general de la recepción y de la génesis, que suelen repetirse, ya sea en la lectura, en el trasvase y / o en la escenificación, aunque también en la divulgación de rumores; es decir, se trata de un modelo de funcionamiento de la comunicación pragmática.

Hasta el momento, hemos estudiado la elección entre palabras individuales, aprovechando el trasvase como la forma más simple de la creación. Es necesario determinar de qué manera pueden complicarse los procesos de decisión, si tomamos en consideración los conjuntos más elevados: los signos de órdenes más elevados o los segmentos más complejos.

La dispersión o la convergencia de las variantes de traducción desempeñará sin falta un papel importante al traducir entre una lengua más elaborada y otra más primitiva, como es el caso de las traducciones bíblicas a las lenguas de las tribus africanas o americanas; y al contrario, al traducir las obras literarias de aquellas culturas

a los idiomas extranjeros. Se podrían indicar las diferencias sustanciales entre las versiones francesa, inglesa y alemana de las obras de los pueblos primitivos. Pero también la estructura semántica de textos con diferentes poéticas es la que admite una mayor o menor dispersión de las variantes del trasvase. Todos los pueblos cultos disponen de varias traducciones de las obras de Shakespeare, basadas en diferentes concepciones de trasvase y por eso se siente la necesidad de repetir el proceso. Por el contrario, en cuanto a la obra de Molière, las interpretaciones acusan una dispersión mucho más limitada. El motivo de esta situación parece radicar en la estructura dramática de las obras de Shakespeare, cuyos personajes admiten una interpretación múltiple; en cambio, el drama de Molière es más susceptible de una sola interpretación: su Harpagon abarca sólo una parte del Shylock de Shakespeare; la poética de Molière se segmenta en conjuntos más pequeños. Y por lo tanto no es de extrañar que una creciente diferenciación de la cultura haga aumentar la necesidad de varias traducciones paralelas del mismo autor clásico.

De lo dicho anteriormente se deriva que la segmentación semántica del mensaje traducido dependa no sólo del código lingüístico, sino también del código del enunciado respectivo. En la narrativa, la expresión “uva espina” debe traducirse por los equivalentes exactos (*gooseberry*, *Stachelbeere*, *groseille*); no obstante, en la poesía puede aceptarse también “frambuesa”, “grosella”, etc. Esto quiere decir que en la narrativa se contraponen dos paradigmas unimembres exactos, mientras que en la poesía lo hacen dos paradigmas plurimembres:

Narrativa:

grosella ↔ currant

uva espina ↔ gooseberry

frambuesa ↔ raspberry

Poesía:

grosella currant

uva espina ↔ gooseberry

frambuesa raspberry

En la poesía se pueden considerar como equivalentes las expresiones “volverán las oscuras golondrinas”, “después volverán las oscuras golondrinas”, “las oscuras golondrinas volverán” etc.; este es el motivo por el cual pueden existir más posibilidades para traducir un verso decasílabo que un fragmento de narrativa de la

misma extensión. Citemos un ejemplo: en los manuscritos de Schlegel se han encontrado ocho variantes de un verso de Julio César de Shakespeare⁴² (la octava es de Tieck):

- 1.–Dein Leben hat von Ehrgefühl gezeugt
- 2.–Dein Leben zeugte stets von Ehrgefühl
- 3.–Dein Leben hat gezeigt, du hältst auf Ehre
- 4.–Dein Leben zeugt von einem Funken Ehre
- 5.–Ein Sinn für Ehre spricht aus deinem Leben
- 6.–Du hegstest einem Funkem Ehre stets
- 7.–Du hegstest immer einen Funken Ehre
- 8.–In deinem Leben war ein Funken Ehre

Esta situación es resultado de una menor ramificación de las instrucciones semánticas en la poesía en comparación con la narrativa; o dicho de otra manera, que la semántica de la poesía se inclina hacia una articulación en segmentos más rudos, más generales.

Hasta el momento hemos estudiado la elección entre las palabras individuales, aprovechando el trasvase como la forma más simple de creación. Es necesario determinar si se complican los procesos de decisión y de qué modo, al tomar en consideración los conjuntos más elevados: los signos de órdenes más elevados o los sintagmas.

Los signos de orden más elevado son definidos aplicando instrucciones complejas; la instrucción misma se convierte en una estructura y se abre a diferentes interpretaciones, ya sean sintéticas o analíticas.

El refrán inglés *No bees, no honey; no work, no money* puede considerarse como un todo. La instrucción que sigue el traductor es “busca un refrán que diga ‘sin el trabajo no se logra nada’”, es decir, se puede traducir por alguno de los miembros del conjunto *En esta vida caduca el que no trabaja no manduca, No hay miel sin hiel*, etc.

Otra posibilidad es desarticular la mencionada instrucción global en otras instrucciones elementales, procedimiento que abre el camino hacia la aplicación de toda una serie de instrucciones y los paradigmas que les corresponden:

⁴² Variantes según M. Bernays, *Die Entstehendes Schlegelschen Shakespeare*, 1872, 239.

- No bees — sin abejas
 — sin apiarios
 — etc.
- no honey — sin miel
 — sin dulce
 — no hay miel
 — no hay dulce
 — etc.
- no work — sin trabajo
 — sin trabajar
 — sin que trabajes
 — sin esfuerzo
 — sin esforzarte
 — etc.
- no money — sin dinero
 — no hay dinero
 — sin plata
 — no hay plata
 — sin lana
 — no hay lana
 — etc.

Cuanto más extenso es el segmento, tanto mayor es la variedad de traducciones que ofrece. El espacio de la selección aumenta por la progresión geométrica. Es decir, si la unidad léxica A puede traducirse por las unidades A1 y A2, y la unidad B por las unidades B1 y B2, el sintagma AB ofrece ocho opciones teóricas de traducción.

A1	B1	B1	A1
A1	B2	B1	A2
A2	B1	B2	A1
A2	B2	B2	A2

Cuanto más extenso sea el segmento del enunciado, tanto mayor será el campo de dispersión de las variantes de traducción. Análogamente, crece el número de posibles equivalentes de los elementos que cubren un campo semántico más extenso.

Por lo tanto, la traducción del refrán puede obedecer a una instrucción general o a toda una serie de instrucciones parciales y dependería del nivel de discernimiento que hayamos tomado como punto de partida. Para poder seguir estudiando esta “sintaxis de instrucciones”, deberíamos analizar los fragmentos del enunciado que se caracterizan por la combinación de instrucciones más generales que abarcan un paradigma de instrucciones más especializadas. Citemos a guisa de ejemplo el juego rimado de Christian Morgenstern:

Ein Wiesel
 sass auf einem Kiesel,
 inmitten Bachgeriesel

El traductor Americano Max Knight la tradujo de cinco maneras, descubriendo, actualizado, al menos parcialmente, el paradigma de las posibles alternativas.

1. A weasel
 perched on an easel
 within a patch of teasel

2. A ferret
 nibbling a carrot
 in a garret

3. A mink
 sipping a drink
 in a kitchen sink

4. A hyena
 playing a concertina
 in an arena

5. A lizzard
 shaking its gizzard
 in a blizzard

Las cinco variantes conservan el juego, que confrontan por medio de la rima: 1º el nombre del animal, 2º el objeto de su actividad, 3º el lugar donde se desarrolla la actividad. En las cinco versiones no se guardan los significados de cada uno de los

componentes, sino exclusivamente las funciones abstractas de cada uno de los tres versos del juego. Dicho de otra forma: en el texto de Morgenstern aparecen motivos que tienen dos funciones: 1º la denotativa, es decir, su “propio” significado, 2º la función que desempeña en el conjunto de orden superior, que es la que se ha conservado en las traducciones y corresponde a la instrucción delimitativa. Este procedimiento se repite en varios niveles:

Nivel:

4	estilo de calambur		
3	juego de palabras 1	juego de palabras 2	juego de palabras 3
2	animal	objeto de su actividad	lugar de la actividad
1	Ein Wiesel	sass auf einem Kiessel	inmitten Bachgeriesel

La traducción es un proceso de recepción (comprensión del original) y de génesis (creación de equivalentes), por lo que puede servirnos como modelo de ambos procesos. En el trasvase se produce una doble elección:

- a) La selección del paradigma de la palabra (del motivo) del original, es decir, la elección de entre los posibles significados de la palabra (proceso de recepción).
- b) La selección del paradigma de las palabras, que pueden corresponder a dicho significado en la lengua meta, es decir, del grupo de cuasi sinónimos (proceso creativo).

Resumiendo, podemos decir que el proceso de decisiones durante el trasvase tiene la estructura de la lengua. Dispone de su propio léxico, es decir, un conjunto de unidades definidas semánticamente por su relación al significado; de su propia sintaxis, es decir, de reglas de combinación de dichas unidades, ya sea paradigmas, ya sea instrucciones. Es decir, se trata de un proceso semiótico, que como tal tiene la tercera dimensión semiótica, es decir, la pragmática⁴³.

Hasta el momento, la teoría de la traducción suele partir de posiciones normativas, es decir, plantea al traductor la existencia de una solución *óptima*; por el contrario, la práctica traductiva suele ser pragmática, es decir, el traductor elige de

⁴³ Los conceptos semióticos utilizados en este trabajo, véase R. Barthes, *Éléments de sémiologie, Communications* (C.E.C. MAS), 4, 1964, 91-135.

una escala de posibilidades que promete el *máximo* efecto invirtiendo el *mínimo* esfuerzo; es decir, de forma intuitiva elige la llamada *estrategia maximínima*⁴⁴.

Citemos un ejemplo: no cabe duda de que una traducción poética sería mejor, *ceteris paribus*, si las rimas de la versión conservaran las vocales que aparecen en las rimas del patrón, ya que los valores expresivos de los sonidos pueden llevar funciones semánticas, aunque de poca envergadura. Sin embargo, el precio que pagaría por este procedimiento el traductor, el aumento de la dificultad de la traducción, es tan alto que la práctica ha abandonado este principio recomendado por los románticos y neorrománticos empedernidos. Aunque de forma menos acusada, el traductor aplica esta estrategia en cada momento del proceso de decisiones: en el trasvase de la narrativa opta por la estructura sintáctica que representa a grandes rasgos los rasgos semánticos y estilísticos sustanciales, aunque después de horas de deliberaciones y experimentos tal vez pueda encontrar otra más apropiada.

Es decir, una teoría de la traducción realista tendrá que considerar el carácter maximínimo de la decisión del traductor, partiendo de ella para formular la norma. Si accede a la corrección de la práctica, debería hacerlo exclusivamente cuando la definición intuitiva de la estrategia sea incorrecta. Por ejemplo, los traductores alemanes, que conservan muy minuciosamente hasta las dobles asonancias del drama renacentista español, suelen traducir el alejandrino rimado de Molière por el verso blanco. Los análisis podrían demostrar que las pérdidas, que se producen por la infracción de las series rimadas, son más grandes que el facilitamiento del trabajo que conllevan. En cambio, la energía que se invierte en la conservación de la duración silábica del verso en el trasvase entre idiomas con grandes diferencias de densidad semántica no suele corresponder al efecto que tiene.

El traductor suele partir de una valoración pesimista de la situación: es decir, traduce de manera que ni siquiera la reacción más desfavorable del lector haga caer el “valor” de su decisión por debajo del límite mínimo admitido por la norma lingüística y / o estética. Y es el requisito de la unidad del estilo y del método el que no le permite realizar cambios radicales de su estrategia; es decir, se ve obligado a elegir la estrategia que le permita que el valor medio de todas las soluciones sea máximo o que no sea inferior al límite admitido: citemos en este caso por ejemplo el aporte de una posible actualización de varios detalles, procedimiento que al mismo tiempo obligaría a realizar actualizaciones de toda una serie de elementos, que de esta forma perderían su valor, motivo por el que no es recomendable llevarla a cabo.

⁴⁴ Véase más detalladamente en J. Milnor, *Games Against Nature, Game Theory and Related Approaches to Social Behaviour*, 1964, 120n.

El carácter maximínimo del aspecto pragmático de la decisión tomada por el traductor permite aprovechar el aparato matemático de la teoría del juego para comparar la relativa importancia de los motivos aplicados. Para ilustrar la situación, introducimos un ejemplo:

El traductor debe traducir del francés *petit Jean*. Para simplificar la situación, supongamos que puede escoger entre dos alternativas:

- a) Pequeño Juan
- b) Juanito

La opción (a) crea las siguientes condiciones para la concretización por parte del lector:

- E – se conserva el recurso estilístico.
- G – surge el peligro de que la expresión se considere como galicismo.

La opción (b) crea las siguientes condiciones para la concretización por parte del lector:

- E – no se conserva el recurso estilístico.
- G – no surge el peligro de que la expresión se considere como galicismo.

Las posibilidades que ofrece la condición G se realizan en diferente medida según la norma lingüística del lector receptor: al considerar la expresión (a) como galicismo, hay lectores que la sienten como una infracción de la norma lingüística (X); sin embargo, hay otros que experimentan esa impresión y consideran la norma lingüística como intacta (1). Los resultados generales de la evaluación de ambos traductores por parte de un conjunto mayor de lectores pueden expresarse por la matriz de resultados (pay-off matrix):

	Lector no sensible al galicismo	Lector sensible al galicismo
(a) Pequeño Juan:		
	Se conserva el estilo	Se conserva el estilo
r1	r2	
	+ se conserva la norma lingüística	+ no se conserva la norma lingüística
(b) Juanito:		
	No se conserva el estilo	No se conserva el estilo
r2	r3	
	+se conserva la norma lingüística	+se conserva la norma lingüística

Existen tres resultados posibles: $v_1 = E + G$ (se conserva el estilo, no se siente como galicismo), $v_2 = s + X$ (se conserva el estilo + se siente como galicismo), $r_3 = Y + G$ (no se conserva el estilo + no se siente como galicismo).

Pongamos un caso ficticio: en el colectivo de lectores a quienes está destinada la traducción existe una cierta proporción de las dos categorías de posibles receptores, por ejemplo un 75 % de personas sensibles a los galicismos y un 25 % de los que no lo son. En este caso, la interpretación de la matriz mencionada sería:

25 %	75 %
(a) E + 1	E + X
(b) Y + 1	Y + 1

La decisión del tipo (b) carece del valor E (el 0%), pero tampoco desaparece el valor negativo del valor 1 (el 0%). Para el traductor, el valor de la norma lingüística supera al de la conservación del estilo, es decir $1 > E$.

Al adoptar la decisión (a), el valor de la conservación del estilo E abarca el 100 % de las concretizaciones lectoras, el 1 el 25 % y el X el 75 % de los casos. De allí se deriva que para conservar el valor E en el 100 % de los lectores, el traductor esté dispuesto a asumir el riesgo de pérdida en el área del componente de conservación de la norma lingüística, es decir, se conforma con su aparición solo en el 25 % de los casos. Dicho de otra manera, la importancia relativa se puede señalar como $E: 1 \leq 1: 4$.

Por lo tanto, el grado de importancia atribuida por el traductor a la conservación de determinado recurso estilístico es un valor relativo, que se puede medir sólo en relación con otros valores, ante todo con la conservación de la norma lingüística. Su importancia relativa se puede definir preguntándole al traductor por el porcentaje de comprensiones negativas de la norma lingüística, es decir, el riesgo de resultados X que está dispuesto a asumir. En otros casos, su importancia se puede deducir de las decisiones ya tomadas anteriormente: así pues, al evaluar la situación, el traductor atribuye intuitivamente cierta probabilidad a los resultados de los lectores.

La formalización que hemos planteado podría convertirse en el punto de partida para estudiar entre otras las siguientes cuestiones:

1º. ¿Cuál es la función (nivel de importancia) de cierto principio estilístico y de su conservación en diferentes tipos de textos (literarios, folclore, narrativa, poesía, teatro etc.)?

2° ¿Cuál es la relación entre la importancia de la norma lingüística y del estilo en los diferentes tipos de literatura?

3° ¿Cómo es la estructura del público lector presupuesta por los traductores de las diferentes épocas respecto a los distintos tipos de textos? Este problema puede ser verificado empíricamente en las traducciones contemporáneas.

El caso que hemos introducido es muy simple y su fuerza explicativa es reducida, ya que no hemos realizado un análisis de los factores decisivos para que un lector español considere la expresión pequeño Juan como galicismo o como una perífrasis. Por tomar otro ejemplo: si el lector actual considera la estrofa sáfica como verso libre o si entiende su organización métrica depende casi exclusivamente de su formación en la literatura clásica. La situación del traductor que se decide entre la conservación de la estrofa sáfica y / o su eliminación puede ser representada mediante otra matriz de resultados:

	Lector formado	Lector sin formación
Estrofa sáfica	entenderá el metro	no entenderá el metro
Otra forma	nota la falta del metro	no nota la falta del metro

Es decir, si se pueden suponer lectores de los dos tipos, cada una de las decisiones alternativas lleva a un resultado diferente, es decir, se producen cuatro estados estéticos diferentes. Los hemos formulado de forma simplificada: los pares (nota la falta del metro – no nota la falta del metro) no se pueden considerar antiéticos en el pleno sentido de la palabra (“nota la ausencia del metro” quiere decir más exactamente “nota la ausencia del metro de la estrofa sáfica si es que sabe que el poema está escrito de la forma mencionada”). La descomposición de los valores de los respectivos resultados en los factores será la primera condición para poder formalizar el aspecto pragmático de la decisión en situaciones más complicadas.

Conclusiones metodológicas

Para terminar, permítasenos resumir determinados aspectos metodológicos, producto del análisis de varios aspectos de la génesis y recepción de la obra literaria, siendo los procesos generativo y cognoscitivo definidos como entidades de doble carácter: desde el punto de vista de la estructura de su desarrollo se trata de procesos de decisión, desde el punto de vista de los resultados de las decisiones individuales son procesos semióticos.

En primer lugar, permítasenos recordar los tipos fundamentales de procesos de decisión que han sido objeto de nuestras explicaciones.

La creación, así como la recepción, representan un caso específico de los procesos de decisión: se trata de procesos que disponen de un solo participante (el autor o el lector), lo que los diferencia de los juegos que tienen dos participantes como mínimo: “al tratarse de un solo participante cuyos fines están definidos con exactitud, el proceso decisivo fundamental se limita técnicamente a maximizar las funciones finales que dependen de limitaciones naturales impuestas por el modelo... Al tratarse de un solo participante y de magnitudes indeterminadas, la solución puede realizarse combinando los métodos estadísticos y variacionales”⁴⁵. Éste es el caso de todos los procesos que hemos caracterizado como selección de las alternativas posibles: la elección de la expresión lingüística o de un motivo con el objetivo de lograr cierto efecto, la elección de una actuación que constituye determinado rasgo del carácter del personaje, etc.

En la ciencia literaria, el que ha intentado esbozar la aplicación de la teoría de juegos ha sido J. Lotman, el cual afirma: “La recepción del texto artístico representa siempre una lucha entre el receptor y el autor (en este sentido, se puede aplicar la teoría de juegos para estudiar la recepción del arte). Después de haber percibido una parte del texto, el receptor se imagina el conjunto. El siguiente paso del autor confirma la idea y hace inútil la lectura de los capítulos que siguen, al menos en el marco de las normas estéticas de la época, o rebate la concepción, obligando al lector a una nueva construcción. Y el paso siguiente vuelve a ofrecer las dos opciones. Así, el proceso continúa hasta el momento en que el autor logra vencer la anterior experiencia artística, las normas estéticas y los prejuicios del lector, le impone su modelo del mundo, su concepción de la estructura de la experiencia. Este momento puede convertirse en el final de la obra, que puede llegar antes de que termine el texto, si el autor usa un modelo estereotipado, cuya forma se descubre ante el lector ya en el principio de la obra. Desde luego, el lector no es pasivo, está *interesado* en apoderarse del modelo ofrecido por el artista. Espera que el modelo le ayude a explicar, y por consiguiente vencer, las fuerzas del mundo interno y externo. Por lo tanto, la victoria del artista causa al lector vencido una alegría emocional”⁴⁶.

El ejemplo ofrecido por Lotman pertenece a la categoría de los llamados “juegos contra la naturaleza”, lo que no es otra cosa que una concepción del proceso de decisiones con un solo participante activo y que, para lograr la activación del otro

⁴⁵ S. Karlin, *Mathematical Methods and Theory in Games, Programming and Economics*, I, 1959, 5.

⁴⁶ J. M. Lotman, *Lektsiyyi por strukturalnoi poetike I. (Trudy po znakovim sistemam I)*, 1964, 171.

jugador, transpone el problema en el área intencional. En este trabajo, Lotman por primera vez formula una correcta concepción metodológica, pero la deja sin aprovechar para analizar las situaciones reales que se puedan desarticular en elementos verificables. Por el contrario, pasa al incontrolable área de la hipótesis psicológica del origen del placer psicológico; por otra parte, hay que tener presente que los supuestos estéticos que representan sus puntos de partida, carecen de valor general, ya que la actuación estética es propia no sólo de la expectación frustrada, sino también de la expectación cumplida.

Al analizar los procesos de decisión en la literatura, mi intención fue limitarme a casos más simples, es decir, a los problemas de decisión estáticos: “Los problemas de decisión pueden dividirse en dos tipos: los estáticos y los dinámicos. Los problemas de decisión estáticos son aquellos en los que las variables no dependen del tiempo. En el modelo dinámico, el factor que desempeña el papel decisivo es el tiempo... En la situación estática, la estrategia se elige una vez para siempre y se realiza directamente, mientras que las estrategias que corresponden a las situaciones dinámicas suelen ser informaciones adoptadas por funciones complejas y actuaciones realizadas durante los pasos llevados a cabo durante las etapas anteriores... Los procesos de aprendizaje se basan en el principio de una clasificación continua del material”⁴⁷.

Pueden definirse como estáticas las simples situaciones de decisión, por ejemplo la elección de un determinado motivo; no obstante, al estudiar el desarrollo del proceso de génesis o el proceso de recepción se trata de un proceso dinámico, fenómeno con el que hemos tropezado varias veces durante nuestros análisis. Sin embargo, para simplificar la situación, las situaciones dinámicas fueron presentadas por separado en series de situaciones estáticas, procedimiento generalmente aplicado en la teoría del juego: “el proceso dinámico se puede considerar como estático, si las mismas variables, introducidas en diferentes momentos consecutivos, son consideradas como variables nuevas”⁴⁸.

La génesis y la recepción no son procesos aislados, ya que se realizan en varias etapas, es decir, se trata de procesos de decisión que constan de varios pasos: “Los problemas de decisiones multigradales (denominados de otra forma como problemas de programación dinámica) son las tareas en las cuales hace falta tomar varias decisiones consecutivas (que pueden ser infinitas). Cada decisión depende de todas las decisiones anteriores y ejerce una influencia sobre todas las decisiones futuras”⁴⁹.

⁴⁷ S. Karlin, op. cit., 4.

⁴⁸ *Ibid.*, 4.

⁴⁹ *Ibidem.*, 8.

Debemos considerar los problemas que acabamos de presentar como demostración del método en su forma más simple y serán las etapas futuras las que se dedicarán a modelar los procesos dinámicos, ante todo los de comunicación y los de aprendizaje.

El segundo principio metodológico, homólogo con el primero, como han demostrado los análisis respectivos, es la concepción del sistema semiótico. La semiótica define dos “ejes” de la lengua: el paradigmático y el sintagmático. La lengua entra en las relaciones sistémicas en dos sentidos:

- a) El signo entra en las relaciones paradigmáticas por la asociación con otros signos (elementos) con los cuales comparte ciertos rasgos (por ejemplo, el significado); es decir, no se trata de una relación llevada a cabo en la serie lineal, sino de la relación con un determinado conjunto de signos, guardado en la memoria. Dicho de otra manera, se trata de un conjunto del cual se elige en el proceso de decisión estático.
- b) El signo entra en las relaciones sintagmáticas como un elemento de la secuencia lineal de un discurso real (el habla); se trata pues de relaciones con los signos (elementos) que lo preceden y lo siguen. Es decir, se trata de la secuencia de los pasos individuales del proceso de decisión dinámico.

No cabe duda de que los elementos del sistema mencionado, en la literatura así como en todo discurso lingüístico, son signos; por otra parte, no cabe duda de que también las instrucciones que definen los respectivos paradigmas tienen carácter semiótico.

CAPÍTULO CUARTO

La obra de Jiří Levý se ve caracterizada por la constante atención dedicada a la figura del traductor como hombre de carne y hueso en constante evolución y elemento activo del proceso del trasvase, superando de esta forma la “ceguera” ante la figura del traductor que reinaba a mediados del siglo pasado. Los editores hemos decidido ofrecer al público español la versión abreviada del estudio dedicado a Karel Čapek (Levý 1971: 227-258), donde se destaca el papel que desempeña el trasvase en la evolución de la obra del traductor y la importancia que Levý atribuye a la afinidad existente entre el autor y su traductor.

Las traducciones de Karel Čapek en la evolución del arte de traducir y del verso checos

La diversidad de los poetas representados en la antología *Francoúzká poezie nové doby* [La poesía francesa moderna] impide hasta un esbozo simplificado de los nuevos tipos de poesía introducidos por Karel Čapek en la literatura checa. En 1920, la poesía checa ya había pasado por el período del simbolismo y de la decadencia y las generaciones de poetas más jóvenes fueron abandonando la poesía de penumbras refinadas y de expresión indirecta, volviendo, aunque con hesitación, a las tradiciones poéticas del siglo XIX. Sin embargo, los medios expresivos creados para fines exclusivos por los poetas de los años noventa del siglo XIX debían convertirse en un componente continuo del futuro desarrollo de la creación literaria hacia el poetismo, hacia la poesía proletaria y de civilización y para ello fue indispensable introducir en la poesía checa un tipo poético que faltaba. Y es Karel Čapek

quien en la primera frase de su estudio sobre la poesía francesa moderna señala ya en 1913: „No hay cosa más extraña que introducir la poesía francesa moderna mediante la obra de Walt Whitman como poeta del Nuevo Mundo”⁵⁰. La poesía de la expresión directa que carece de metáforas crípticas, efectos rimbombantes y penumbras refinadas, de la visión que sustituye la orientación en las cualidades decorativas por la cantidad e intensidad, ocupando una postura no introvertida, sino extrovertida y agresiva, como antípodas de la poesía rebuscada de los años noventa del siglo XIX, que no se había creado en la literatura checa. Sin embargo, se convirtió en uno de los componentes antagónicos de la poesía francesa postsimbolista extendiéndose a áreas desconocidas para la poesía checa antes de 1920: “Si hablamos de la poesía lírica *moderna*, nos la imaginamos con una amplitud enorme; por una parte, encontramos la intensidad de las fuerzas vitales modernas y, por la otra, la estructura infinita del alma moderna. O dicho con más exactitud: el simbolismo y la decadencia representan fenómenos incognosciblemente obsoletos; al emprender unos pocos pasos en el tiempo, nos encontramos plenamente entre personas con la categoría de Verhaeren o Claudel; y a unos pasos más, en medio de la joven lírica francesa... Puede ser que esta poesía carezca de algún encanto, de alguna belleza, confusa y secreta, de la discreción poética... Pero la cualidad que más destaca en la lírica moderna es su *intensidad*⁵¹ (subrayado por K. Č.). Y es aquí donde radica el valor histórico objetivo de la antología de la poesía francesa de Karel Čapek: introdujo en la literatura checa la poesía que se esfuerza ante todo por la intensidad, alcanzándola ante todo por medio de la objetividad y de una expresión directa, no figurada.

Con razón suele decirse que las actividades traductoras de Karel Čapek culminaron con la interpretación de Guillaume Apollinaire. Cabe preguntarse por qué fue Apollinaire el poeta que tuvo tanta influencia en la futura literatura checa. Existen varias afinidades tipológicas entre el escritor checo y el poeta francés (“la congenialidad”) que hasta hoy día han quedado fuera del interés de los especialistas, pero que no pasaron desapercibidas para el propio Karel Čapek. Ya en 1914 publicó un retrato característico del poeta francés⁵², que acusa varias coincidencias con determinados resultados de los análisis de la narrativa y del teatro de Čapek llevado a cabo por Jan Mukařovský⁵³. Permitásenos ofrecer una comparación de las tesis fundamentales de ambos estudios:

⁵⁰ K. Čapek, *Moderní Lyrika francouzská* [La lírica francesa moderna]. Lumír 41, 1913, 366.

⁵¹ K. Čapek, *Ibid*, 367-8.

⁵² K. Čapek, Guillaume Apollinaire, *Přehled*, 12, 271-272

⁵³ J. Mukařovský, *Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog* [La narrativa de Karel Čapek como melodía y diálogo líricos]. *Kapitoly z české poetiky II.*, 1948, 357-373.

- 1° Čapek sobre Apollinaire: “Es el poeta más triste de esta época, pero fue él quien lanzó al mundo el decimocuarto manifiesto del futurismo... Su poemas suenan apagados, vencidos, pero al mismo tiempo graciosos e infinitamente tristes... La vida entera se convierte en recuerdos, en un apagado sonido de las experiencias alrededor del ser abandonado: este es el tono fundamental de Apollinaire... el tono que quita a las cosas toda la realidad firme y los convierte en recuerdos y sombras espirituales”. Mukařovský sobre Čapek: “En la obra y la personalidad de Čapek, la dualidad de significado aparece también en otros lugares y de otras formas: por ejemplo, al describir un detalle, se esforzará por hacer creer al lector de que al mismo tiempo se trata de algo grande e importante... Muy frecuente es la oscilación entre lo serio y lo gracioso, lo cómico y lo trágico, cualidades que no representaron para Čapek sino meros matices semánticos creados por la fantasía para crear, a su manera y utilizando sus propios recursos, la ilusión de la realidad”.
- 2° Čapek sobre Apollinaire: “En sus poemas, Apollinaire suprimía la puntuación, no sé si fue una muestra de simpatía hacia los futuristas; sin embargo, no cabe duda de que su poesía... se vio favorecida por esta novedad que rebasa los límites puramente gráficos. Se trata de un recurso para perder los límites y la capacidad de aprehensión del flujo de imágenes, que se hacen más inmateriales y adquieren cierta borrosidad, sustanciales para su carácter. Los puntos y las comas representan una lógica demasiado compacta... se afloja hasta la sintaxis discursiva y se suprime la necesidad de una secuencia”. Mukařovský sobre Čapek: “Al poner todas las unidades semánticas al mismo nivel, su serie se encamina hacia una extensión ilimitada, hacia una continuidad sin principio y sin fin... La inestabilidad de la sintaxis de la frase facilita transformaciones y desplazamientos semánticos. Los dos aspectos pueden resumirse en la afirmación de que el estilo de Čapek se ve caracterizado por movimientos increíblemente fáciles de los significados, puestos en el mismo nivel y privados de abruptos límites sintácticos”.
- 3° Čapek sobre Apollinaire: “... al fin y al cabo un romántico, capaz de pronunciar de la manera más simple la palabra amor, cuyo llanto es natural y conocido, una de esas personas que no están hechas para el patetismo”. Mukařovský sobre Čapek: “Suele decirse del diálogo de Čapek, y lo decía el autor mismo, que es «natural»”.

Los contrastes entre los diferentes tonos semánticos que llevan hasta la fusión de la realidad y la fantasía, la fluidez de la composición que encubre la secuencia lógica de las cosas y de la sintaxis, y la naturalidad que no soporta la decoración ni el patetismo: estos son los puntos de contacto del método artístico de Apollinaire y del de Čapek. Y este es el motivo que permitió a Čapek comprender e interpretar la poesía de Apollinaire mejor que otros traductores, por ejemplo St. K. Neumann.

Čapek fue el primero en comprender la fluidez sintáctica del verso de Apollinaire, característica que le permitió unir en una sola corriente varias ideas muy diversificadas; en primer lugar, interpretar sus versos como aquel nuevo tipo de poesía que

se orienta a la intensidad y que es el tema de su artículo sobre la lírica francesa moderna. El verbalismo y el carácter decorativo de la vieja poesía se ven sustituidos por un esfuerzo de aprehender la poesía directamente, eliminando el papel mediador de la “gramática del pensamiento”. También la obra original de Čapek se ve caracterizada por el esfuerzo de apoderarse de la realidad inmediatamente, incorporarla al contexto ideológico y emocional (compárense el acercamiento, el énfasis en la intimidad de las cosas que lo rodean). Y es también en sus traducciones donde sentimos la afinidad, ambiental local y sentimental, de los motivos.

Le ciel pleut sans but, sans que rien l'émouve,

Il pleut, il pleut, bergère ! sur le fleuve...

(Jules Laforgue)

Naplano neb pláče, nevzrušeně,

na reku, lenoško, dští neznaveně...

(Trad. A. Procházka)

Lhostejně s nebe, lenoško, déšť padá,

na řeku padá, padá k vodě voda...

(Trad. K. Čapek)

Mientras que en la versión de Procházka prima la estilización lingüística, en la de Čapek estamos ante una escena de domingo lluvioso, donde la rima, la repetición y la aliteración nos hacen sentir la atmósfera del original, el goteo y el fluir del agua.

En las versiones de Čapek, el máximo portador estilístico de la objetividad y de la intimidad poéticas es el lenguaje natural. Esos rasgos de la concepción translativa de Karel Čapek representan la fuente del encanto, que tiene como efecto la sensación de fresca proximidad a la poesía de Apollinaire.

La versión de Čapek de poesía francesa se encuentra en el punto angular de la evolución de la traducción checa: surgió en estrecha relación con intentos análogos tanto anteriores a la Primera Guerra Mundial como posteriores a ella, llevados a cabo por varios poetas checos, como continuación, y al mismo tiempo negación, de las actividades translativas de los poetas cosmopolitas del siglo XIX, convirtiéndose en el punto de partida no sólo de la poesía checa traducida, sino también de la original. De allí deriva el carácter limítrofe de la traducción de Karel Čapek, es decir, sus cualidades por una parte estimulantes y, por la otra, transigentes.

Al elegir los autores, Karel Čapek partía de antologías anteriores, publicadas en 1893 y 1902. No obstante, completaba la visión de la poesía francesa que ofrecían aquéllas, sin polemizar con su interpretación traductiva, evitando el trasvase de los poemas ya traducidos: de los primeros 29 autores de su Poesía Francesa, 18 ya habían sido incorporados a la literatura checa en 1902, pero las 49 muestras de la obra de dichos poemas presentadas por Čapek fueron traducidas por primera vez.

Para poder incorporar a Čapek a la evolución de la traducción checa, hace falta contraponer su método traductivo al de sus precursores, como al de los traductores posteriores.

Citemos a guisa de ejemplo una comparación con el estilo translativo de la época: la palabra de Čapek se hace más sustancial, engloba el significado para el cual los traductores del siglo XIX necesitaban varias expresiones: *velmi prostý* [muy simple] – *prostičký* [simplísimo]. Ya aquí, la expresión de Čapek se convierte en precursora del estilo translativo de los poetas y escritores de los años veinte y treinta del siglo XX que se señalaría como expresionista. La expresión de Čapek ostenta a menudo mayor intensidad, es más concreta y sustancial.

Cabe plantearse la última pregunta: si los nuevos medios de versificación son producto de las condiciones evolutivas del verso checo, ante todo del de Čapek mismo, o si se impusieron ante todo los principios prosódicos de los patrones franceses.

Ya en la primera obra poética de Čapek de 1908, escrita generalmente en verso agudo, se patentiza cierta aversión del autor hacia la terminación monosílaba del verso: dos tercios de las rimas son 3:3 y el último tercio es 3:2+1. La cláusula trisílaba y/o bisílaba prevalece también en otros poemas originales de Čapek y, ante todo, a partir de 1912, van apareciendo rimas asonantes esporádicas y rimas fraccionales y coincidencias vocálicas aisladas que rebasan los límites de la palabra. Todos los recursos mencionados tienen carácter casual y vacilante. No siempre resulta claro si se trata de la rima o de una coincidencia casual: las consonancias mencionadas acusan el carácter de rima exclusivamente si aparecen apoyadas en otro principio (por ejemplo, un esquema regular de rimas).

Sin embargo, la búsqueda consciente de los tipos de rimas mencionados no pudo llevarse a cabo antes de que el traductor, que reflexionara sobre temas teóricos, encontrara en la moderna poesía francesa, ante todo en los versos de Apollinaire, las rimas que no pudo definir sino como asonantes (*ancien-matin, haut-journaux*), que muchas veces eran bisílabas (*dactylographes –passent, industrielles –Ternes, cachette –collège, de la Chine –machine, par le jour –à rebours*), se trataba de rimas con

una sílaba omitida (*Christianisme –Pape Pie X, pétille – e la vie*), así como metátesis de rimas (*y gémit –vers midi*). No cabe duda de que la traducción de esta índole llevó a Čapek a crear rimas checas análogas.

Los fenómenos que representaban un relajamiento de la rima en la poesía de Apollinaire y en la de Baudelaire no era sino un enriquecimiento expresivo: por ejemplo, en el poema *Parfum exotique*, las coincidencias de las rimas asonantes se extienden por encima de la extensión habitual, incorporándose en series consecutivas de sonidos: *les cheveux –Je le veux, vieillards –Vie et de l’art, chaud d’automne –monotone, chaleureux –rivages heureux*, etc. En este contexto, las rimas asonantes profundas de Čapek parecen no ser casuales. ¿Encontraría Čapek también modelos para sus rimas en obras de otros autores franceses? Podríamos introducir varios ejemplos, utilizando las dobles rimas asonantes también para sustituir las dobles consonancias de la poesía de Derème. Cabe destacar que en la traducción de 14 poemas, que completaron la antología original en 1936, Čapek utilizó las rimas relajadas precisamente en el trasvase de Derème; parece ser que en la época en que estas rimas ya se habían generalizado en la poesía checa Čapek ya había perdido el interés por este aspecto de su poesía.

Sin embargo, parece que los patrones franceses no son el único apoyo del arte poético de Karel Čapek. Sorprende que la historia de la literatura checa no haya prestado interés a las relaciones existentes entre la antología de la poesía francesa de Karel Čapek y la poesía de otro autor de la época, Viktor Dyk, aunque es Čapek quien menciona la participación de aquél, tal vez crucial, en la preparación de la antología. Las soluciones de Čapek a las rimas correspondían a dos tipos principales: a) las que rebasaban los límites de la palabra (*otře se - dotkne se, nevrátí se - lysé, ukryt je tu - retu*). b) las rimas bisílabas en la última sílaba (*hotova - domova, pochodní - mnoho dni, pokoře - do moře*). Čapek mismo recuerda las reuniones en las que se preparaba la antología, durante las cuales “Viktor Dyk ideaba sus rimas grotescas”⁵⁴. Y es en este punto donde hay que buscar el origen de las rimas de Čapek, basadas en las reflexiones sobre la técnica de los patrones franceses (ante todo, el principio de la rima asonante y la relación entre las vocales de la rima y la eufonía del verso), considerando el ejemplo práctico de Viktor Dyk (ante todo, las rimas “fraccionales”).

Pasemos ahora al principio fundamental del verso de Čapek, a su organización rítmica, o mejor dicho, melódica. La forma de las obras primigenias de Čapek parece difusa, aunque se patentiza que Čapek prescinde de crear un ritmo acentual marcado, orientándose más bien a versos largos, independientes desde el punto de

⁵⁴ K. Čapek, *Sbornik francouzské poezie* [Antología de la poesía francesa], *Lidové noviny* 4-2-1935.

vista sintáctico, terminados con una cadencia que comprende varias sílabas. Y es el verso alejandrino francés el que da forma definitiva al orden rítmico de la poesía de Karel Čapek.

Un verso análogo se encuentra también en otros estilos poéticos caracterizados por el debilitamiento del esquema acentual, pero Karel Čapek fue el primero en utilizarlo para sustituir el alejandrino francés.

En el verso silábico francés, el papel rítmico del acento expirado se ve sustituido parcialmente por la composición silábica, es decir, la distribución de los conjuntos léxicos de cierta extensión silábica, así como la organización sintáctica y la entonación que la acompaña. En el mencionado sistema de recursos prosódicos destacan las vocales, en calidad de operadores de la rima y de la eufonía. Por el contrario, en las prosodias tónicas, por ejemplo, las germánicas, son las consonantes las que soportan las coincidencias sonoras. El verso checo, silabotónico, ofrece una amplia gama de posibilidades prosódicas. La práctica poética checa de la segunda mitad del siglo XIX, sustentada también teóricamente, destacaba ante todo los medios prosódicos relacionados con el papel dominante atribuido al acento, siendo ésta la etapa en que se apoya también la llamada métrica didáctica. Las traducciones de Karel Čapek aparecen en la época en que el canon tónico acentual se ve debilitado, situación justificada en 1923 por Roman Jakobson en su libro *O cheshskom stikhe* [Sobre el verso checo] y permitieron al traductor introducir en la poesía checa varios principios de la prosodia francesa. Y fue el sistema silábico francés el que permitió en la época intentos por la emancipación de una tonalidad uniforme como orden rítmico y que sirvió de apoyo para una de las líneas de la poesía moderna checa. Y es esta índole de enriquecimiento de la literatura doméstica por los principios de una poética extranjera, en un momento dado indispensables para la futura evolución, el fenómeno que representa el máximo objetivo del trabajo del traductor.

CAPÍTULO QUINTO

Aunque el título del estudio incluido en el quinto capítulo suena un tanto provocador al preguntar por la utilidad de la teoría para los traductores practicantes, se relaciona de cierta manera con el capítulo anterior: también en el presente texto, el traductor se encuentra en el centro de atención del autor checo. Además, este estudio, publicado por Levý (1971: 71-157) presenta una concisa síntesis de las líneas generales de la concepción del autor, motivo por el cual cierra esta antología.

¿Servirá la teoría de la traducción a los traductores?

La teoría de la traducción es un tema grato para los autores de ensayos y una fuente de placer intelectual tanto para un crítico que encuentra en ella una oportunidad para hacer lucir su comprensión de la literatura y de los idiomas, como para el lector que se puede divertir leyendo traducciones deficientes, sin tener que leer las deliberaciones del crítico sobre la fidelidad de las traducciones (y de las mujeres rubias). Sin embargo, cabe preguntarse si las producciones críticas, que comprenden toneladas de escritos anuales, se pueden considerar teoría de la traducción en el pleno sentido de la palabra y si representan una ayuda real para el traductor.

Sostengo la opinión de que tiene sentido escribir sobre la traducción sólo si las obras contribuyen a profundizar nuestros conocimientos de los factores que influyen en el trabajo del traductor, en su calidad, si amplía nuestros conocimientos de la medida en que la actuación que ejercen las versiones en el lector depende del método elegido por el traductor. Toda investigación del proceso de trasvase que sea ade-

cuada a las intenciones mencionadas tiene que considerar el hecho de que se trata de un proceso de comunicación. De allí deriva que el traductor debería:

- a) Analizar la relación entre el mensaje original en su totalidad y la estructura del mensaje en su forma indirecta, creando de esta forma una base racional para su evaluación.
- b) Estudiar los factores que actúan en los tres niveles del trabajo del traductor, es decir, en la descodificación, la interpretación y la nueva codificación, creando de esta forma una base para la formación de los traductores y para identificar sus capacidades específicas.

Por lo tanto propongo un análisis racional, opuesto a las impresiones subjetivas, que soluciona los problemas a través de métodos que rebasan la lingüística y la ciencia literaria, que se basa en los principios de la metodología analítica y que incorpora los principios de la psicolingüística, la antropología estructural, la semántica y de todas las disciplinas (e interdisciplinas) que se utilizan hoy día para investigar los procesos de traducción.

Para esbozar modestamente la importancia que puede tener la investigación psicolingüística en el estudio de los problemas translativos, me permitiré hacer alusión a unos experimentos que he realizado con traductores checos; cabe destacar que podrían producirse resultados análogos utilizando cualquier otro idioma. El objetivo era averiguar los motivos por los cuales el lenguaje de una traducción mala o mediocre suele perder el frescor y el placer que caracterizan a la obra original de un buen autor.

Para formarnos una idea correcta sobre las pérdidas que se producen en la traducción, haría falta comparar un mismo texto en un mismo idioma en el momento en que entra en el proceso de trasvase y cuando sale de él. Estas condiciones ideales, indispensables para el experimento, se pueden obtener presentando a grupos de traductores alemanes varias versiones extranjeras, por ejemplo de un libro de Heinrich Böll, pidiéndoles que las retraduzcan al alemán. Los textos resultantes pasan dos veces por el proceso del trasvase, en el que participan diferentes lenguas intermedias y traductores con diferentes estilos individuales; de allí se deriva que los resultados estadísticos de los experimentos mencionados puedan considerarse en gran medida representativos de las desviaciones más frecuentes que atraviesa el estilo literario durante el proceso del trasvase. No quiero entrar aquí en detalles estilísticos, pero los experimentos han demostrado muy claramente al menos dos tipos de empobrecimiento del estilo traductivo; tal vez sea interesante esbozarlos en a continuación.

1º Al elegir varios equivalentes o cuasi-equivalentes de una palabra extranjera, el traductor se orienta a la selección de una denominación más general que la de la palabra extranjera, procedimiento que lleva a la eliminación de varios de sus rasgos semánticos específicos. He aquí dos o tres ejemplos que no aparecieron en las traducciones experimentales, sino en las “normales”: en las versiones de Cartas de Inglaterra de Karel Čapek, el traductor inglés reprodujo correctamente el rico repertorio de las impresiones acústicas, encontradas por el autor en Londres, mientras su traductor al francés se sometió a la tendencia antes mencionada. Donde el traductor inglés dice “a moving staircase, witch *clatters* like a mill”, en la versión francesa encontramos “un escalier roulant *bruyant* comme un moulin”; en lugar de la expresión inglesa “a *grunting* and *rattling* flood” aparece en francés “avalanche *grondante*”, y a “and a *snorting* train flew in” corresponde en francés la expresión general “ou surgit un train dans un *fracas* de tonnerre”. Es decir, las impresiones sonoras ricas en connotaciones (*clattering*, *rattling*, *grunting*, *snorting*) se ven sustituidas por denominaciones generales para un fuerte y desagradable ruido (*bruit*, *fracas*). Al analizar las traducciones experimentales se puede medir el nivel que alcanza dicha tendencia en el estilo de los respectivos traductores y en las diferentes áreas semánticas.

La causa del fenómeno mencionado está clara: en el marco del conjunto de expresiones semánticamente emparentadas, existen diferencias en la frecuencia media de su aparición en la comunicación cotidiana, y por lo tanto acusan diferentes niveles de predictibilidad; las palabras que acusan una mayor frecuencia media son las que llegan primero a la mente del traductor. Lamentablemente, las palabras más frecuentes suelen ser las que abarcan un mayor número de elementos o fenómenos, es decir, aquellos términos que señalan un menor número de cualidades específicas.

2º El segundo fenómeno más destacado, que hemos averiguado y medido durante los experimentos realizados con las traducciones “de segunda mano”, es el siguiente: al construir las frases, el traductor se orienta a explicar las relaciones lógicas entre los pensamientos, que no se expresan en el texto original, a explicitar todos los cambios del pensamiento o de la perspectiva del autor original, a “normalizar” la expresión. Quisiera volver a citar algunos ejemplos de las versiones extranjeras de la novela Hordubal de Karel Čapek.

El primer ejemplo es la correcta reproducción alemana de la frase que representa el monólogo interior de Hafía, la hija de Polana: “Hafía fand ihn im Stalle. Die Kühe waren unruhig und Polana schickte sie, geh, sieh doch nach”. En la versión francesa, el monólogo interno de Hafía desaparece y el lector recibe sólo una información general de la situación: “Hafía le trouva à l'étable ou Polana l'avait envoyé en entendant remuer les vaches”. Y ahora otro ejemplo de la misma novela: “Besoffen hat sich Many in der Nacht, wie ein Vieh hat er sich besoffen; nicht hier

in Krivá, sondern ganz weit in Tolstschemetsch beim Juden; mit den Burschen hat er sich herumgeschlagen, und, so sagt man, auch herumgestochen, wer weiß”. Y la versión francesa: “Manya cette nuit-là se saoula comme une brute, loin du Kriva, chez un Juif de Tolcemes, se battit avec des valets, joua du couteau, à ce que l’on raconta, et rentra à l’aube, enflé et noir de coups”. Esta última versión no es sino un *compte rendu*, que explica todo sin dejar ningún espacio que estimule la imaginación del lector y requiera su colaboración mental; podríamos ofrecer toda una serie de cambios de pensamiento centrando nuestra atención en un solo libro que acabamos de mencionar.

El fenómeno mencionado tiene una simple causa psicológica. El traductor se encuentra bajo la presión de su objetivo primario, el de interpretar un libro extranjero, es decir, hacerlo comprensible para los lectores de su país. Y al interpretar un libro escrito en una lengua extranjera, es lógico que tienda a explicar los fenómenos que son difíciles no por motivos lingüísticos, sino porque el autor ha optado por una expresión debilitada, indirecta, para no expresar plenamente su idea.

Las dos tendencias que hemos mencionado causan cambios estilísticos aparentemente pequeños, cuya acumulación en las versiones mediocres o flojas, tiene como consecuencia el cambio del estilo de la obra literaria en una descripción seca de cosas y actividades, que carece de capacidad para estimular la imaginación del lector.

Para ahorrar tiempo hemos mencionado sólo dos detalles muy claros y sus causas. Sin embargo, los métodos experimentales permiten descubrir varias tendencias menos evidentes y, por lo tanto menos aparentes. El objetivo de una investigación psicolingüística sistemática debería radicar en establecer un sistema dinámico de factores que actúen en el proceso de codificación del texto, que influyan en la calidad del trabajo del traductor. El futuro perfeccionamiento de los métodos de investigación podría llevar a la posibilidad de averiguar si un traductor principiante dispone de un talento necesario y de proponer métodos para lograr una formación de traductores más efectiva.

Sin embargo, el experimento psicolingüístico no representa una piedra filosofal que solucione todos los problemas del trasvase. Acusa ciertas dificultades para enseñar al traductor el método que ayude a superar las dificultades que derivan de la base cultural del autor y la de traductor, a solucionar las diferentes *cruces translatorum* que se desprenden de las diferencias que existen entre el sistema de vida y de pensamiento del autor y del lector del original de las mismas características del traductor y del lector de la traducción, problemas que estudia la antropología estructural.

El mundo en que vivimos se compone de objetos y fenómenos que disponen de diferentes formas en las diferentes áreas culturales. Citemos como ejemplo los nombres propios: un centroeuropeo suele tener un nombre de pila y un apellido, ya sea hombre o mujer. En Inglaterra existe (o al menos en ciertas capas sociales existía) la costumbre de que la mujer adopte el nombre de pila de su marido: en la obra de Thackeray, Amelia Sedley pasó a llamarse Mrs. George Osborne después de casarse. En Rusia, una persona hereda el nombre de pila de su padre, el llamado patronímico: el hijo de Maxim Surkov se llamará Ivan Maximovich Surkov, etc. En alemán, no se puede saber si el apellido Neumann pertenece a un hombre o a una mujer, mientras que en checo el hombre se llamaría Novák y la mujer, en la mayoría de los casos, Nováková⁵⁵. Maria Neumann o Marie Nováková puede estar casada o soltera, pero en polaco se puede juzgar que Maria Krajenówna no está casada. Las formas convencionales de la denominación de los individuos no representan sino un componente de la totalidad del sistema de convenciones y relaciones sociales: la información sobre el status social de los individuos y de sus relaciones se puede expresar por ejemplo a través del tratamiento nominal de los personajes, etc. La información que falta en el nombre se puede expresar por medio de palabras *Miss, Mrs., Mr., Fräulein, Frau, Herr, ...*; en situaciones especiales, una gran parte de la información sobre las relaciones mutuas entre las personas puede deducirse del tuteo etc., procedimiento que no puede utilizarse en inglés, etc. Hasta el momento no hemos presentado sino un somero esbozo del sistema social, pero el carácter del mundo material en que vive la gente acusa una diferenciación mucho más marcada: citemos a guisa de ejemplo el concepto de “pan”. Todos sabemos que el pan inglés es diferente de su analogía checa o rusa, y se parece más bien a los panecillos de estos países. Sostengo la opinión de que para el traductor será muy útil considerar no sólo las gramáticas de los dos sistemas lingüísticos, sino también comparar los sistemas antropológicos de dos áreas culturales; por lo tanto, quiero volver a subrayar la importancia de una visión estructural, no atomista, de los fenómenos estudiados.

En el proceso de decisiones de cómo tratar los fenómenos específicos y sus respectivas denominaciones, el traductor se ve obligado a tomar en consideración la semántica, ya que quiere transmitir a sus lectores el significado que tienen los fenómenos mencionados para el autor del original y para su lector.

Sostengo la opinión de que existen tres tipos básicos de traducción desde el punto de vista semántico: 1º la traducción *sensu stricto*, 2º la sustitución, 3º la transcripción. Ya hemos mencionado el problema de los nombres propios, permítasenos

⁵⁵ La situación descrita responde el uso y a las leyes de la época en que se publicó la versión original, en la actualidad ya no es obligatorio y la mujer puede adoptar el apellido del marido de forma intacta.

aplicar en este lugar los tres procedimientos antes mencionados al trasvase de los nombres propios.

La traducción en el sentido estricto se puede aplicar sólo a aquellos nombres propios que tienen carácter y significado de términos o de conceptos generales, característica que acusan los nombres propios en alegorías como la “*commedia dell’arte*” etc.: *Everyman - Quienquiera, Monk - Monje, Dottore - Doctor*.

Si la denominación del personaje adopta forma de nombre propio, acusa la dependencia de la lengua y del sistema social de determinada zona cultural, ya que cada pueblo dispone de un conjunto de formas lingüísticas que pueden usarse como nombres propios: seguramente existen muchas personas que se llaman *Herr Neumann* o *Mr. Newman*, pero sería poco usual encontrarse con un *Herr Neu* o *Mr. New*. Si el traductor adopta la decisión de informar a su lector del significado de los nombres que “hablan por sí solos”, procedimiento que puede ser obligado por ejemplo en comedias, no puede simplemente traducir a una tal *Mrs. Malaprop* o a un tal *Charles Surface, Mr. Ford* o *Mr. Page*, sino que tiene que esforzarse por encontrar nombres equivalentes en su propio repertorio nacional para *sustituir* las formas extranjeras. Y si el nombre carece de significado o si su significado carece de importancia en la obra literaria correspondiente, la traducción y la sustitución llegan a ser imposibles y el traductor se ve obligado a transcribirlo: el nombre de *Mr. Ford* desempeña una función semántica en *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, pero carece de ella en la biografía del productor de coches norteamericanos, donde no puede sino transcribirse.

La aplicación de cualquiera de los tipos de traducción viene determinada por el carácter semántico del medio literario correspondiente hasta en los casos más complicados. Citemos un ejemplo: carece de sentido plantearse el problema de la necesidad de conservar la forma métrica en el trasvase de la poesía en forma general, ya que el quid de la cuestión radica en el papel semántico específico que puede desempeñar la forma métrica respectiva en un poema y en la respuesta de si el mismo ritmo o el mismo tipo de rima ofrece las mismas cualidades semánticas en la lengua del traductor. En la mayoría de los casos, los recursos métricos acusan las implicaciones semánticas universales en la medida en que justifican la regla de la conservación de la forma métrica en la traducción poética, de la transcripción del esquema formal: el alejandrino, cuya construcción simétrica lleva a una diferenciación en cuatro o como mínimo dos segmentos paralelos, tiende en la mayoría de los idiomas a crear una melodía elegíaca que crea una atmósfera melancólica. Sin embargo, hay casos en que las cualidades prosódicas de dos idiomas no son idénticas y exigen cambiar la forma: el verso dactílico inglés tiende a un tempo rápido y es apropiado para traducir la lírica alegre o la poesía dinámica y activa, cualidades que impiden su aplicación en la

traducción de poetas clásicos; la *rime riche* (rima rica) de la poesía francesa (*parti – sorti* etc), es un tipo de rima sonoro y culto; sin embargo el inglés, que dispone de una diferente articulación de las palabras en sílabas, la rima rica de tipo *grow / throw* es hipertrófico, tiende a generar un efecto cómico y por lo tanto es más apropiado para la poesía satírica. En este tipo de casos, el traductor debería recurrir a la sustitución basada en la equivalencia semántica. Permítaseme en este lugar repetir que el sistema de funciones semánticas de la obra literaria tiene que ser considerado en su conjunto.

Historia magistra vitae vale para la teoría de la traducción por una razón sencilla: varios problemas discutidos en la actualidad, o en realidad la mayoría de ellos, se fueron solucionando ya en el pasado de la evolución de los métodos y la estética del arte de traducir. Y no hay otro motivo que la ignorancia de los hechos históricos que nos hace dirigirnos a ellos como si antes no se hubiera dicho nada sobre el tema. Si digo “se fueron solucionando”, no quiero decir que ya se haya encontrado el mejor método para solucionar las específicas *cruces translatorum*, ni que se encuentre algún día; mi objetivo no es sino afirmar que los experimentos parciales han permitido conocer los resultados de simples procedimientos translativos y, por consiguiente, definir cuáles son los más apropiados para solucionar nuestras tareas específicas. De allí deriva la mayor utilidad de la historia: debería enseñarnos a observar las relaciones que existen entre los simples problemas técnicos y la subordinación a cierto sistema estético.

Para ilustrar la situación, ofrecemos una comparación de los métodos translativos clasicistas y los románticos. La estética clasicista sobrestimaba los rasgos generales del arte y subestimaba lo particular; observando sus reglas, los traductores clasicistas del siglo XVIII mantenían minuciosamente los rasgos generales de la forma: el género, la diferencia entre la poesía y la narrativa (traducir el verso por prosa era impensable), etc. Estaban convencidos del valor universal de su norma estética y de sus concepciones éticas y sociales; por lo tanto, adaptaban la obras extranjeras al estilo de su época y de su país: los traductores franceses se caracterizaban por su tendencia a traducir la totalidad de la poesía extranjera por el alejandrino, verso por excelencia de la poesía clasicista francesa; por este mismo motivo, el metro central de los traductores clasicistas ingleses fue la estrofa heroica. Además, se esforzaban por eliminar de las obras extranjeras aquellas ideas, asuntos o detalles que no correspondían a los intereses aristocráticos de sus lectores o espectadores. En la versión francesa de Otelo, realizada por Ducis, Desdémóna hacía caer un “billet doux” en lugar de un vulgar pañuelo y Otelo la apuñalaba, porque la estrangulación no era una muerte digna de una heroína trágica. Estaban convencidos de dotar a las obras “bárbaras” de las literaturas extranjeras de una gracia supranacional y de allí derivaba su

convencimiento de que la traducción podía y tenía que ser mejor que el original. Acabamos de presentar un breve esbozo del sistema estético del trasvase clasicista en la forma en que fue practicado por Dryden, Cowley, Pope, Prévost, Diderot, Lessing y otros; sus procedimientos técnicos, como sustitución, compensación y enmiendas intratextuales, así como los diferentes tipos de adaptaciones, pueden estar justificados exclusivamente en función de todo el sistema y de la filosofía del arte que forman su base.

El individualismo y el subjetivismo llevaron a los traductores de la escuela romántica a esforzarse por conservar las cualidades estilísticas específicas (históricas, locales, individuales) de los textos y a la reivindicación de la “fidelidad” de la traducción. J. G. Herder demostró que la exigencia mencionada se pudo satisfacer de dos maneras: a) una fidelidad absoluta a las cualidades estilísticas y formales del original, que culminó en los intentos de ciertos traductores neorrománticos de conservar hasta la identidad de las vocales de las rimas, b) una absoluta fidelidad a la selección de palabras, la puntuación y el orden de las palabras, que llevaba lógicamente a un trasvase literal de la poesía en narrativa. La consecuencia inevitable del maximalismo translatoivo de los románticos fue la creencia de que una traducción adecuada es totalmente imposible (“La traducción no es la obra, sino el camino hacia la obra” – Ortega y Gasset). Solo partiendo de esta doctrina se pueden comprender los conceptos como la traducción etimológica, los intentos de crear una “lengua traductiva” artificial, la introducción de palabras extranjeras, de formas exóticas etc.

La breve observación histórica que acabamos de esbozar tiene un doble objetivo: a) recordar que un buen trabajo translatoivo no es una casual combinación ecléctica de recursos técnicos, sino un sistema creativo con un determinado trasfondo filosófico que puede pasar desapercibido para el traductor, b) advertir que el estudio de la historia de la traducción tiene que ir más allá de una simple acumulación de material y exige a un elevado nivel profesional en la estética y en la historia de la literatura.

Además, suele destacarse la importancia de la traducción como tipo de actividad literaria, que estrecha los contactos entre las culturas y las enriquece. Ésta es otra de las afirmaciones generales que merecen al menos un intento de especificación.

El universalismo de la cultura moderna no se basa en valores espirituales *generales* (allgemeines Kulturgut), sino en el intercambio de valores espirituales, en la creciente comunicación entre diversas áreas culturales. Un libro exitoso se traduce a varios idiomas extranjeros y el número de ejemplares publicado en forma de traducciones suele ser superior, al menos si nos referimos a los libros más exitosos de

nuestra época, al número de ejemplares publicados del original. Es decir, cuanto mayor éxito alcance el libro, tanto menor será la proporción de lectores que lean las palabras realmente escritas por su autor.

Durante la Edad Media, el Renacimiento y el Clasicismo, el traductor no fue sino un portavoz individual: en el mundo angloparlante, A. Pope quería convertirse en un compañero, no anónimo, de Homero. Durante los siglos XIX y XX, el traductor se ha venido convirtiendo en un mediador anónimo entre el autor del original y el lector que carece de acceso a su lengua. Es decir, un escritor que compone el texto traducido va prescindiendo de su propia cara para convertirse en un intérprete impersonal de un autor extranjero, quien, por otra parte, carece de posibilidad de entrar en un contacto directo con el lector extranjero, ya que habla en voz de otra persona y no es el autor de las palabras, leídas por su lector. Dicho de otra forma: en los últimos dos siglos, el trasvase se fue convirtiendo en el medio de comunicación mediadora entre la obra original del autor en su forma auténtica y la mayoría de sus lectores. ¿Cuáles son, pues, las huellas que deja en nuestra cultura literaria esta mediación oculta de la comunicación masiva entre el autor y el lector?

1º Desde el punto de vista de la literatura nacional, la traducción es un factor diversificador, ya que enriquece los estilos y los modos del pensamiento autóctonos por los impulsos derivados, por ejemplo de Hemingway, de Faulkner o de Ionescu, contribuyendo de esta forma a la diferenciación interior de la literatura nacional respectiva. Por otra parte, la actividad de los traductores contribuye a ampliar la serie de estilos narrativos, poéticos o dramáticos dominantes del mundo entero, desarrollando de esta forma su influencia unificadora, estandarizadora. Es una analogía al proceso que se produce entre dos vasos comunicantes que contienen líquidos diferentes: desde el punto de vista de cada vaso, la corriente del líquido lleva a la diferenciación de su contenido homogéneo original, se produce una mezcla y aumenta la entropía en el interior del recipiente. Sin embargo, tomando el sistema de los vasos como un conjunto, la diferenciación primaria se sustituye por la expansión de una mezcla homogénea que lleva al descenso de la entropía. Desde el punto de vista nacional, la traducción representa un factor que aumenta la entropía y, a escala internacional, se trata de un factor que la reduce. Es decir, la traducción es un medio que orienta la evolución literaria hacia la literatura universal en el sentido que definió Goethe; en el lado opuesto se encuentra el desarrollo de la creación literaria individual: hoy día somos testigos de una emancipación de las literaturas nacionales, ya que el surgimiento de nuevas literaturas nacionales es un fenómeno más frecuente que su fusión. Se trata no sólo de nuevas literaturas nacionales de Asia y de África, sino también de numerosos casos de literaturas europeas: citemos no sólo la literatura checoslovaca,

que se dividió en la checa y la eslovaca, sino también Gran Bretaña, donde se manifiestan fuertes tendencias emancipadoras de los autores escoceses, galeses etc.

2º Se sabe que los traductores tienden a privar la obra traducida de varios rasgos individuales característicos del autor y a aportarle determinadas cualidades propias del traductor. Decenas y centenares de análisis detallados han demostrado cuáles son las características estéticas de la obra original que se ven más amenazadas por el trasvase y cuáles de los hábitos estilísticos del traductor son los más agresivos, tema que queda fuera de nuestro interés por el momento. Si eliminamos de nuestros análisis la generalizada visión contrastiva, es decir, el estudio de una traducción aislada partiendo de un original aislado, sin observarlo desde un punto de vista más elevado, cuyo objetivo es contemplar la actuación de este factor de mediación comunicativa en la cultura actual en su extensión, se pone de relieve otro aspecto: el hecho de que un número determinado de excelentes representantes de la literatura se fragmenta en un número más elevado de figuras de traductores, menos importantes y brillantes. Una conclusión simplicista podría llevar a la conclusión de que la actividad translativa no es sino un fuerte factor de uniformidad en la literatura universal. No obstante, la verdad no es tan simple: por una parte se pierden muchos rasgos individuales del autor traducido pero, por el contrario, recibimos varias versiones de la poesía de Hugo y, en menor medida, también determinadas variantes de su narrativa. Es decir, la traducción vuelve a convertirse en una fuerza diferenciadora y unificadora a la vez, porque es preciso considerar no sólo los casos individuales del trasvase, sino también las funciones que desempeña la totalidad del género literario mencionado en el concierto de la cultura actual.

ÍNDICE DE ESCRITORES / TRADUCTORES CHECOS CITADOS EN EL TEXTO

Arbes, Jakub (1840-1914) Periodista, escritor checo. Introdujo en la literatura checa un nuevo género, el *romaneto* (cuento de mayor extensión, con elementos de suspense). Los temas de sus obras lo convierten en uno de los fundadores de ciencia ficción.

Čapek, Karel (1890-1938) Escritor checo, dramaturgo, periodista, traductor (poesía francesa desde Baudelaire hasta Apollinaire). Siete veces fue nominado al Premio Nobel de Literatura, pero nunca lo recibió. Sus obras fueron traducidas a varios idiomas, entre las traducciones al español destacan *Válka s mloky* (La guerra de las salamandras), *Zahradníkův rok* (El año del jardinero, traducido también al gallego), *Apokryfy* (Textos apócrifos), *Továrna na absolutno* (Fábrica del absoluto), *Krakatit* (La cracatita: una fantasía nuclear), *Povětroň* (El meteorito), *Cesta do Španělska* (Viaje a España), entre los dramas las obras *Bílá nemoc* (La peste blanca), *R.U.R.* y *Věc Makropulos* (El caso Makropulos, también al catalán).

Čelakovský, František Ladislav (1799-1852) Poeta, investigador en el área de lenguas, literaturas y folclore eslavos, periodista, crítico de literatura, catedrático de eslavística en Breslavia. Publicó una colección de refranes de los pueblos eslavos (1852).

Dyk, Viktor (1877-1931) Poeta, escritor, dramaturgo, periodista, político nacionalista checo.

Fikar, Ladislav (1920-1975) Poeta checo, crítico de teatro, traductor del ruso, alemán, francés e inglés.

Filípek, Václav (1811-1863) Periodista checo, traductor de alemán y de francés.

Fischer, Otakar (1883-1938) germanista checo, crítico, teórico e historiador de la literatura, traductor de alemán, inglés, francés, flamenco, ruso y español. Los traductores de su “escuela” promovían el carácter “natural” de la traducción, la búsqueda de nuevos medios

expresivos, el principio de compensación. Su método renunciaba a la literalidad de la traducción de las generaciones anteriores, poniendo énfasis en la “clave lingüística”. Destacaba la importancia de la visión integral de la obra y del respeto al lector, proponiendo como meta la equivalencia del efecto que ejerce la versión en el receptor. Consideraba la traducción como una obra condicionada por el tiempo y de duración limitada. Por otra parte, no concebía la obra literaria extranjera desde el punto de vista contemporáneo, sino desde la perspectiva evolutiva. Por lo tanto, los traductores no debían considerar sólo el contenido de la obra, sino también su génesis y su impacto social.

Halm, Friedrich (1806-1871) Poeta austríaco, escritor y dramaturgo.

Hanka, Václav (1791-1861) Poeta, eslavista, lexicógrafo, investigador de ortografía checa. Un personaje controvertido, falsificador de textos checos antiguos.

Hodoušek, Eduard (1921-2004) Hispanista checo, traductor de español (Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y otros) francés, portugués y alemán. Autor de estudios teóricos, prólogos y epílogos de traducciones. Su traducción de *La Regenta* (Leopoldo Alas) recibió el Premio Josef Jungmann, otorgado por la Asociación de Traductores Checos.

Hořejší, Jindřich (1886-1941) Poeta checo, traductor de francés (Apollinaire, Rictus, Corbière, Verhaeren, poetas malditos).

Jelínek, Hanuš (1878-1942) Poeta checo, traductor de francés (poesía popular de los siglos XV a XVII).

Jungmann, Josef (1773-1847) Filólogo checo, lexicógrafo, traductor de inglés (Milton), de francés (Chateaubriand) y de alemán (Schiller, Goethe). Sus traducciones contribuyeron al desarrollo de la lengua checa, ya que sus neologismos se basaban en palabras de otras lenguas eslavas.

Kundera, Ludvík (1920-2010) Poeta checo, traductor de alemán (Brecht, Böll, Trakl, Weiss, Morgenstern y otros) y del eslovaco (Karvaš, Novomestský).

Mácha, Karel Hynek (1810-1836) Poeta checo, su poema *Máj* es considerado como obra emblemática del Romanisticismo Checo.

Marek, Antonín (1785-1877) Poeta checo, traductor (Schiller, Shakespeare, Ovidius, varias obras, mayormente etnográficas, del ruso). Lingüista, autor de la nomenclatura filosófica checa.

Mathesius, Vilém (1888-1952) Poeta checo, periodista, rusista, traductor (de ruso, alemán, francés, noruego y latín). Sus paráfrasis de la poesía china influyeron en toda una generación de poetas. Publicó también una antología de poesía japonesa.

Neumann, Stanislav Kostka (1875-1947) Periodista checo, poeta, crítico del arte y de la literatura, traductor de francés y de ruso.

- Olbracht, Ivan (1882-1952)** Escritor checo, periodista, traductor de narrativa alemana.
- Procházka, Arnošt (1869-1925)** Crítico de arte y de literatura, traductor checo de lenguas germánicas y del ruso.
- Puchmajer, Antonín Jaroslav (1769-1820)** Poeta checo, traductor, investigador en el área de la prosodia, ortografía, gramática, lexicografía, jergas. Co-autor (junto con Josef Dobrovský y Václav Hanka) del diccionario alemán-checo (1821).
- Saudek, Erik Adolf (1904-1963)** Traductor checo de inglés (Shakespeare), de alemán (Goethe) y de francés (Molière).
- Sládek, Josef Václav (1845-1912)** Escritor checo, poeta, traductor de inglés (Shakespeare-33 dramas, Burns, Longfellow, Hart, Coleridge y otros), menos importantes resultan sus traducciones de danés, sueco, polaco, húngaro y español.
- Šprincl, Jan (1917-1989)** Filólogo checo, bibliotecario, traductor del griego al checo y del checo al latín.
- Thám, Karel Václav Ignác (1763-1816)** Gramáticas, manuales y apologías de la lengua checa, lexicografía. Traductor de Shakespeare (de la versión alemana) y de Schiller, en los prólogos a sus versiones promovía el apoyo a los dramas checos.
- Uličný, Miloslav (1942)** Traductor checo de español (Cantar de Mío Cid, Juan Ramón Jiménez, romances, teatro, narrativa, subtitulación de películas), de italiano y de inglés. Historiador de traducción, poeta.
- Vrchlický, Jaroslav (1853-1912)** Poeta checo, traductor de francés (Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Maupassant), de italiano (Petrarca, Tasso), de español (Calderón de la Barca), de inglés (Shakespeare, Byron, Shelley, Poe, Whitman), de alemán (Goethe, Schiller), de polaco (Mickiewicz), de húngaro (Petöfi, Arany) y de noruego (Ibsen).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albaladejo Martínez, Juan Antonio. “El préstamo entre transparencia y opacidad: ¿Medio o impedimento en la comunicación cultural?”. Ed. Králová, Jana. *Posibilidades y límites de la comunicación intercultural*. Praha: Karolinum, 2011. 41-50.
- Albaladejo Martínez, Juan Antonio. *La literatura marcada. Problemas de traducción y recepción ejemplificados a través del teatro popular vienés*. Vertere. Monografías de la revista Herméneus. 14, 2012.
- Cuenca Drouhard, Miguel José. “Překládavost y posun: ¿Causa o consecuencia?”. Králová, Jana (ed.). *Posibilidades y límites de la comunicación intercultural*. Praha. Karolinum. 2011. 79-83.
- Černý, Jiří, Holeš, Jan. *Kdo je kdo v dějinách české lingvistiky* [Quién es quién en la historia de la lingüística checa]. Praha. Libri. 2008.
- Havelka, Miloš. “Budování heterogenní jednoty” [Construcción de una unidad heterogénea]. *Svět literatury*. 38 (2008): 5-13.
- Králová, Jana. “El texto traducido es un texto difundido o un quehacer casi olvidado”. *Herméneus*, 12 (2010): 17-21.
- Králová, Jana. “Translation Studies in the First Years of *Slovo a slovenost* (Sas)” *Translatologica Pragensia*, VIII (2011):115-122.
- Králová, Jana & Jettmarová, Zuzana *et ál*, 2008, *Tradition versus modernity. From the classic period of the Prague School to translation studies at the beginning of the 21st century*, Praha: Univerzita Karlova v Praze y TOGGA, 2008.

- Králová, Jana & Jettmarová, Zuzana. “Historia de la traducción: Fuente de inspiración”. *Lengua, traducción, recepción. En honor de J. C. Santoyo Vol. II*. Eds. Lanero Juan José and Chamoza, José Luis. León: Universidad de León. 2010. 373-394.
- Králová, Jana ed., *Posibilidades y límites de la comunicación intercultural*. Praha: Karolinum, 2011.
- Králová, Jana. “Tradición vs. modernidad: del periodo clásico de la Escuela de Praga a la Traductología de las últimas décadas del siglo XX”. *Herméneus*. 8 (2006): 11-24.
- Kubínová, Marie. “Pojem významu ve světle pražské poetiky a estetiky” [El concepto del significado a la luz de la poética y estética praguianas]. *Slovo a slovesnost*. 66, 2 (2005): 98-102.
- Lambert José, 2010, “The Languages of Translation. Keys to the Dynamics of Culture”. Eds. Muñoz-Calvo, Micaela and Buesa Gómez, Carmen., *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-cultural Communication*. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2010. 33-60.
- Levý, Jiří. *České teorie překladu 1, 2 [Teorías checas de la traducción]*, Praha, Ivo Železný. [1957] 1996.
- Levý, Jiří. *Umění překladu* [El arte de la traducción], Praha, Panorama. 1983.
- Levý, Jiří. *Bude literární věda exaktní vědou? [¿Será la ciencia literaria una ciencia exacta?]*, Praha. Československý spisovatel. 1971.
- Mácha, Karel Hynek. Máj 1836/Mayo 2010. Trad. Miloslav Uličný. Praha. Jalta, 2010.
- Mathesius, Vilém. *Cesty k jasnému slohu výkladovému v češtině*. [Vías hacia la claridad expositiva en checo]. *Slovo a slovesnost*. 7, 4. (1941): 197-202.
- Mendez Neckel, Filipe. “Teoria Analítica”. *In-Traduções revista do programa de pós-graduação*, [Online] [Cit. 10.10.2011] En Internet: <http://periodicos.incubadora.ufsc.br>
- Merino-Álvarez, Raquel. “La traducción de Descriptive Translation Studies and Beyond al español: un trasvase académico e intercultural” Ed. Králová, Jana. *Posibilidades y límites de la comunicación intercultural*. Praha: Karolinum, 2011. 61-68.
- Mukařovský J. K novému vydání francouzské poezie Karla Čapka [Acerca de la nueva edición de la poesía francesa de Karel Čapek] . *Slovo a slovesnost*. 1, 2(1936): 253-255.
- Muñoz-Calvo Micaela and Buesa Gómez Carmen, eds. *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-cultural Communication*. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2010.

- Muñoz-Calvo, Micaela and Buesa-Gómez, Carmen. “Ils sont fous ces traducteurs!: La traducción del humor en cómics de Astérix”. Eds. Rabadán, Rosa, Guzmán, Trinidad, Fernández, Marisa. *Lengua, traducción, recepción. En honor de Julio César Santoyo.*, Vol. 1. León. Universidad de León. 2010. 419-476.
- Navarro Domínguez, Fernando. “Jiří Levý: La teoría de la traducción y la lingüística”. Ed. Králová, Jana. *Posibilidades y límites de la comunicación intercultural*. Praha: Karolinum, 2011. 21-30.
- Pulido, Martha. “La traducción de la historia de la traducción en la formación de traductores”. Ed. Králová, Jana. *Posibilidades y límites de la comunicación intercultural*. Praha: Karolinum. 2011. 85-96.
- Pym, Anthony. *Exploring Translation Theories*. London and New York: Routledge, 2010.
- Rabadán Rosa. *Equivalencia y traducción*, León, Universidad de León, 1991.
- Rabadán, Rosa. “Any into Spanish: A Corpus-Based Analysis of a Translation Problem”. *Linguistica Pragensia*. 2 (2011): 57-69.
- Rabadán, Rosa. “Los problemas metalingüísticos en la traducción de obras traductológicas: Descriptive Translations Studies and Beyond de Gideon Toury en español”. Ed. Králová, Jana. *Posibilidades y límites de la comunicación intercultural*. Praha: Karolinum. 2011. 69-78.
- Santoyo, Julio César. *Historia de la Traducción: Viejos y nuevos apuntes*. León. Universidad de León, 2008.
- Scientia Translationis*. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia> (10.11.2012)
- Slovo a slovesnost*, 1, 1 (1936).
- Striedter, Jurij. 2001. “Český strukturalismus a současná diskuse o estetické hodnotě“ [El estructuralismo checo y la discusión actual del valor estético]. Eds. M. Sedmidubský, J. Červenka, I. Vízdalová. *Čtenář jako výzva* [Lector como llamamiento]. Brno: Host. 101-198.
- Šimišová, Paulína, ed. 2010, *Translatologické štúdie. Teória, história a praxe umeleckého prekladu v románskych krajinách (vybrané texty)*[*Estudios traductológicos. Teoría, historia y práctica de la traducción literaria en los países románicos (textos escogidos)*]. Bratislava: AnaPress. 2010.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel, “El caso Levy: Fenomenología de su recepción y valoración de sus aportaciones en el contexto de la traductología de la época”. Ed. Králová, Jana. *Posibilidades y límites de la comunicación intercultural*. Praha: Karolinum. 2011. 11-20.

- Vega Cernuda, Miguel Ángel. *Textos clásicos de la teoría de la traducción*. Madrid. Cátedra. 1994.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel. *Traductores hispanos de la orden franciscana en Hispanoamérica*. Lima. Universidad Ricardo Palma. 2012.
- Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London & New York, Routledge 2000, 148-159.
- Vidal Claramonte, África. “A vueltas con la traducción en el siglo XXI”. *MonTI: monografías de Traducción e Interpretación*, 1 (2009): 49-58.
- Zabalbeascoa, Patrick. “A Map and a Compass for Navigating through Translation”. Eds. Muñoz-Calvo, Micaela and Buesa Gómez, Carmen., *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-cultural Communication*. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2010. 83-106.

NORMAS DE RECEPCIÓN Y PUBLICACIÓN

Hermēneus es una publicación de periodicidad anual de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria (Universidad de Valladolid) de carácter científico, y encaminada a la edición de artículos originales, reseñas de libros y otras actividades complementarias, todo ellas dentro de los campos de actividad e investigación de la traducción, la interpretación y otras áreas lingüísticas, documentales, literarias y humanísticas afines. Los artículos se ajustarán a la estructura lógico-formal y metodología científicas propias de la materia.

Los artículos tendrán una extensión máxima de 30 caras impresas en tamaño DIN-A4, incluidos cuadros, gráficos, notas y bibliografía. Las reseñas se guiarán por las mismas indicaciones pero con una extensión máxima de entre tres y seis caras.

Salvo en contadas ocasiones, el Comité de Redacción de **Hermēneus** seleccionará los libros que crea pertinentes para la redacción de reseñas. Igualmente, se aceptará la recepción de libros que soliciten ser reseñados en la revista. Estos ejemplares podrán ser devueltos si así se solicita. Los autores de reseñas serán seleccionados por el Comité de Redacción de una lista de reserva.

Todos los originales se enviarán por duplicado y acompañados del correspondiente soporte informático, con la correspondiente pegatina en la que figuren el nombre del autor, el título de la colaboración y la denominación del procesador empleado, en alguno de los programas de texto de uso común reconocido, entorno a Windows, a la siguiente dirección: Dirección de la Revista **Hermēneus**. Facultad de Traducción e Interpretación. Campus Universitario Duques de Soria, s/n, 42004 Soria (España). Cualquier cuestión o duda que requiera algún tipo de aclaración directa se atenderá en los siguientes números de teléfono (+34 975 129174 / +34 975 129100), de fax (+34 975 129101) o dirección electrónica: zarandon@lia.uva.es / hermeneus.trad.@uva.es. En cualquier caso, es preferible enviar los textos de forma electrónica y se anima a ello a los autores.

Las lenguas principales de trabajo a las que deberán atenerse los interesados en publicar en **Hermēneus** serán: español, francés, inglés, alemán e italiano. Cualquier otra lengua podrá ser considerada, siempre que esté escrita en caracteres latinos. La única limitación que podrá aducirse a los autores es la imposibilidad de encontrar una persona con la competencia lingüística y conocimientos en la materia adecuados para valorar un artículo en una lengua determinada.

Los artículos deberán ser inéditos y no podrán ser presentados simultáneamente en otras publicaciones. En la primera página de los mismos figurará el título y su traducción al inglés, el nombre del autor o de los autores, la afiliación profesional del mismo o de los mismos, es decir, la institución universitaria o de otra índole a la que se está o se ha estado vinculado, y un resumen de un máximo de ciento cincuenta palabras, con los correspondientes descriptores (palabras-clave), en español y en inglés, que contenga la organización fundamental y principales aportaciones del trabajo. Se recomienda que el cuerpo del texto esté estructurado en epígrafes, numerados en arábico (1., 1.1, 1.2, 2., 2.1 ...). Por razones obvias, las reseñas no incluirán ni resumen ni palabras clave.

La Secretaría de **Hermēneus** acusará recibo de los originales en el plazo de treinta días hábiles desde la recepción y el Comité de Redacción resolverá sobre su publicación en un plazo máximo de seis meses.

Todos los investigadores que deseen publicar en **Hermēneus** deberán aceptar atenerse a las líneas de investigación y normas de publicación de esta revista, así como al dictamen del Comité Científico o de otras personas externas de reconocido prestigio en la materia o campo de investigación dado a las que haya sido necesario consultar. La no aceptación o falta de adecuación hacia los mismos podría derivar en el rechazo directo a la publicación de un original. Una vez establecidas estas premisas, se mantendrá correspondencia con los autores con el fin de informar a los mismos acerca de la aprobación completa (carta de aceptación) o parcial de un original (informe o informes). En este

segundo caso, se aportarán razones de forma detallada acerca de los motivos formales o de contenido que impidan, de momento, su publicación, por si a la persona o personas interesadas les pareciera conveniente abordar su mejora según las indicaciones dadas. Todo este proceso de selección y edición se llevará a cabo con la máxima confidencialidad con el fin de asegurar la objetividad y rigor de los dictámenes. El Comité de Redacción finalmente, respetuoso con la libertad intelectual de los autores, no modificará las opiniones vertidas por ellos, si bien tampoco se solidarizará con las mismas.

Se evitará un número excesivo de citas textuales que, en todo caso, si exceden de dos líneas irán sangradas. Por otra parte, los intercalados del autor en las citas textuales deberán ir entre corchetes para distinguirlos claramente del texto citado. Las citas textuales o parafraseadas irán acompañadas de su correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis. Estos paréntesis incluirán el número de la página o páginas donde pueda localizarse la cita y, si fuera necesario, el primer apellido del autor y el año de publicación de la obra. Si se citasen dos o más obras de un mismo autor publicadas en el mismo año, éstas se distinguirán mediante letras minúsculas junto a las fechas: 1991a, 1991b, etc. Al final de los trabajos se aportará un listado de referencias bibliográficas incluyendo los datos completos y ordenadas alfabéticamente según el primer apellido de los autores citados. En cuanto a estas referencias, se optará por las normas de la *Modern Language Association of America* (MLA). Para más información, consúltese la siguiente obra: Joseph Gibaldi (2003), *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, 6th Edition, Nueva York: Modern Language Association of America, o visítase la página oficial de MLA (<http://www.mls.org>). Asimismo, en la siguiente dirección de la página digital de Hermēneus: www.uva.es/hermeneus, puede consultarse un resumen en español (*Normas de estilo de Hermēneus*) y en inglés (*Hermeneus Style Sheet*).

El texto podrá, asimismo, ir acompañado de notas a pie de página que irán numeradas correlativamente en caracteres árabes y voladas sobre el texto. Estas notas no tendrán como finalidad incluir referencias bibliográficas, sino comentarios o explicaciones complementarias al texto principal.

Los cuadros, gráficos y mapas incluidos en el trabajo deberán ir numerados correlativamente con caracteres árabes. Cada cuadro, gráfico o mapa deberá tener un breve título que lo identifique y se deberá indicar la fuente. En caso de ser necesario o parecer conveniente la publicación de láminas, fotografías u otro tipo de ilustraciones, los autores deberán ponerse en contacto con la Secretaría de la Revista con el objeto de analizar la posibilidad y mejor manera de abordar su inclusión.

Hermēneus se compromete al envío de pruebas de los originales a los colaboradores para que éstos procedan, también de forma obligatoria, a su corrección pormenorizada en un plazo de quince días, contados desde la entrega de las mismas. Los autores recibirán una sola prueba de imprenta. El Comité Organizador ruega que durante la corrección de pruebas no se introduzcan variaciones importantes al texto original, pues ello puede repercutir en los costes de edición. Por otra parte, cada artículo publicado se entregará de forma gratuita dos ejemplares de la revista a cada uno de los autores y la posibilidad de descuentos en la adquisición de otros ejemplares de la misma. Es también obligación de los mismos la entrega en la Secretaría de la revista Hermēneus de una dirección completa a la cual enviar toda la correspondencia, siendo aconsejable aportar la dirección y el número de teléfono particulares.

Hermēneus no da derecho a la percepción de haberes. Los derechos de edición corresponden a la Revista, y es necesario el permiso del Comité Organizador para su reproducción parcial o total. En todo caso será necesario indicar la procedencia.

Hermēneus podrá publicar en algunos de sus números traducciones literarias de extensión breve que hayan sido enviadas a la Secretaría de su Comité de Organización de forma voluntaria por aquellos colaboradores interesados y que acepten atenerse a requisitos equivalentes a los establecidos para la recepción de artículos y reseñas. Por otra parte, Hermēneus publicará los premios y los premios accésit de traducción literaria y traducción científico-técnica organizados y patrocinados por la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria y la Excelentísima Diputación Provincial de Soria.

Podrá consultarse información completa sobre la revista en la siguiente página web de Internet: <http://www.uva.es/hermeneus>. Además de la edición impresa, Hermēneus se difundirá en una edición electrónica.

NORMAS DE RECEPCIÓN Y PUBLICACIÓN

Hermĕneus, revista de investigación en traducción e interpretación, publicará, como actividad complementaria a su labor de edición periódica de artículos, reseñas y traducciones breves, un volumen anejo, de carácter anual, bajo la denominación genérica de «Vertere. Monográficos de la Revista *Hermĕneus*».

La entidad bajo cuyo patrocinio recaerá este proyecto será la Excelentísima Diputación Provincial de Soria, en colaboración con la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid (Campus de Soria).

Las áreas de investigación serán las mismas que figuran detalladas en las normas de publicación de la revista *Hermĕneus*, es decir, todas aquellas enmarcadas dentro de los campos de actividad de la traducción, la interpretación y otras áreas lingüísticas, documentales, literarias y humanísticas afines.

Para que un trabajo pueda ser considerado publicable en esta colección, será necesario hacer llegar a la dirección de la revista *Hermĕneus* la siguiente documentación:

Carta de solicitud con fecha de envío

Un currículum breve que incluya los datos completos del autor o autores

Descripción somera del trabajo propuesto ya realizado para su publicación o proyecto del mismo

El trabajo completo si se trata ya de la versión definitiva (en papel y soporte informático).

La extensión de los textos no será menor de cien páginas presentadas a doble espacio ni mayor de doscientas. En caso de no poderse cumplimentar estos requisitos, los autores deberán ponerse en contacto previamente con la dirección de *Hermĕneus*, donde se analizará el caso y se intentará alcanzar, si fuera posible, una solución acordada que satisfaga a ambas partes.

Toda la correspondencia deberá dirigirse a la siguiente dirección:

Juan Miguel Zarandona Fernández (Director de la Revista *Hermĕneus*)

Facultad de Traducción e Interpretación

Campus Universitario Duques de Soria, s/n

42004 Soria (España)

Tel: + 34 975 129174 / +34 975 129100 Fax: + 34 975 129101

E-mail: zarandon@lia.uva.es / hermeneus.trad.@uva.es

El anonimato está garantizado en todo momento y transcurrido un tiempo prudencial, los posibles colaboradores recibirán una respuesta que podrá ser de aceptación plena, aceptación con reservas o rechazo definitivo.

Las lenguas prioritarias en que deberán estar escritas las colaboraciones serán el español, el inglés, el francés, el alemán y el italiano (lenguas fundamentales de trabajo de nuestra Facultad), si bien se aceptarán otros trabajos escritos en otros idiomas, siempre que tengan como objetivo de investigación la traducción e interpretación al y del español u otras lenguas peninsulares.

Los trabajos deberán ser inéditos y no podrán ser presentados, de forma simultánea, para su publicación en cualquier otra institución, organismo o editorial.

Para mantener la coherencia necesaria de las actividades de este proyecto de publicaciones, cualquier otro requisito de la revista *Hermĕneus* se aplicará a estos monográficos como añadidura complementaria.

NORMAS DE RECEPCIÓN Y PUBLICACIÓN

Hermĕneus, revista de investigación en traducción e interpretación, publicará, como actividad complementaria a su labor de edición periódica de artículos, reseñas y traducciones breves, una colección de traducciones, bajo la denominación genérica de «Disabelia. Colección Hermĕneus de Traducciones Ignotas»

En principio, las traducciones de esta serie tendrán un carácter literario en cualquier género en el que las obras originales estén escritas. Tratados u obras de otros temas de carácter humanístico o cultural podrán también ser tenidos en cuenta para su publicación.

Las lenguas de partida podrán ser todas las lenguas del mundo, del presente o del pasado. La lengua prioritaria de llegada será el español. Las otras lenguas de enseñanza de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria, es decir, francés, inglés, alemán e italiano, podrán también ser lenguas de llegada, si se considerara interesante que ello fuera así.

Por ignotas debe entenderse que este proyecto se plantea ante todo la traducción desde lenguas minoritarias, exóticas, muertas o artificiales que resulten desconocidas o muy poco conocidas, que no hayan sido traducidas o lo hayan sido en muy escasa medida. También se buscará la traducción de autores que no hayan sido tampoco traducidos o apenas lo hayan sido, aunque hayan escrito en una lengua mayoritaria o de cultura dominante.

El propósito confeso de esta colección es complementar o suplir un amplio terreno de autores, obras y lenguas de gran interés cultural y lingüístico, pero no comercial para una editorial con exigencias de mercado puramente empresariales. Correr un cierto riesgo, llegar a donde otros no pueden, tal vez, hacerlo, no olvidarnos de la elevada misión de la traducción, y poner en contacto y dar a conocer culturas y grupos humanos muy separados entre sí por la división de las lenguas. Para nosotros, cuanto más alejados o desconocidos sean éstos, mayor será su interés.

Disabelia apela al mito de la torre de Babel, tan asociado al surgimiento práctico de la necesidad de la traducción y la interpretación, pero en un sentido contrario. No creemos que la división de las lenguas sea una maldición, sino un patrimonio irrenunciable de la humanidad que debe ser cuidado con esmero.

La entidad bajo cuyo patrocinio recaerá este proyecto será el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, en colaboración con la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria de esta misma Universidad.

La periodicidad de esta serie será semestral, o lo que es lo mismo, dos volúmenes anuales, con independencia de que se pueda considerar la posibilidad de publicar algún número extraordinario en caso de que unas determinadas circunstancias así lo aconsejen o animen a ello.

Las personas interesadas en publicar una traducción en esta colección deberán presentar la siguiente documentación:

- ⊗ Un proyecto inicial resumen en el que se incluya una descripción del trabajo final, incluyendo puntos como su extensión, género, etc. y se expresen claramente los motivos de interés para su publicación en una colección de las características y fines de *Disabelia*. Igualmente, si fuera necesario, una cierta información sobre el autor, la lengua y la cultura de partida.
- ⊗ Un currículum breve en el que se enfatice, en su caso, la experiencia personal en el campo de la traducción o el estudio filológico, lingüístico o literario.

Toda la correspondencia deberá dirigirse a la siguiente dirección:

Juan Miguel Zarandona Fernández

Director de la Revista *Hermēneus*

Campus Universitario Duques de Soria, s/n

42004 Soria (España)

Tel: +34 975 129174 / +34 975 129100

Fax: +34 975 129101

E-mail: zarandon@lia.uva.es / hermeneus.trad.@uva.es

Las traducciones deberán presentar una muy alta calidad literaria. La revisión por parte de uno o varios correctores será imprescindible.

El anonimato quedará absolutamente garantizado durante todo el proceso de recepción del proyecto, estudio y corrección de la traducción, hasta el momento en el que se confirme la admisión definitiva de un trabajo para su publicación en *Disbabela*. Este hecho se comunicará por escrito a los interesados.

Ante la muy probable presencia de diferencias culturales que pueden dificultar en gran medida la comprensión de los textos traducidos, se anima a los traductores a añadir cuantas notas explicativas consideren necesarias, así como introducciones generales a la obra en su conjunto, al autor y su trayectoria artística, y a la cultura de partida.

Disbabela se plantea desde su nacimiento una colaboración muy estrecha con todos los departamentos de Filología de la Universidad de Valladolid.

Asimismo, se recabará la colaboración y se buscará la coedición con organismos que puedan estar interesados en este proyecto tales como Embajadas, Ministerios, Consejerías, Fundaciones, Institutos Culturales, Empresas, etc.

PROYECTO HERMĒNEUS: VOLÚMENES PUBLICADOS

HERMĒNEUS Revista de traducción e interpretación

Núm. 1

Año 1999

20 €

Núm. 4

Año 2002

20 €

Núm. 7

Año 2005

20 €

Núm. 10

Año 2008

20 €

Núm. 2

Año 2000

20 €

Núm. 5

Año 2003

20 €

Núm. 8

Año 2006

20 €

Núm. 11

Año 2009

20 €

Núm. 3

Año 2001

20 €

Núm. 6

Año 2004

20 €

Núm. 9

Año 2007

20 €

Núm. 12

Año 2010

20 €

Núm. 13

Año 2011

20 €

Núm. 14

Año 2012

20 €

Núm. 1

Año 1999

22 €

Roberto Mayoral.

La traducción de la variación lingüística.

Núm. 2

Año 2000

22 €

Antonio Bueno.

Publicidad y traducción.

Núm. 3

Año 2001

26 €

Mariano García-Landa.

Teoría de la traducción.

Núm. 4

Año 2002

22 €

Liborio Hernández y Beatriz Antón.

Disertación sobre las monedas y medallas antiguas.

Núm. 5

Año 2003

22 €

Miguel Ibáñez Rodríguez.

“Los versos de la muerte” de Hélinand de Froidmont. La traducción de textos literarios medievales franceses al español.

Núm. 6

Año 2004

22 €

Ingrid Cáceres Würsig.

Historia de la traducción en la Administración y en las relaciones internacionales en España (s. XVI-XIX).

Núm. 7

Año 2005

22 €

Carlos Castilho Pais.

Apuntes de historia de la traducción portuguesa.

Núm. 8

Año 2006

22 €

Kris Buysel.

¿Cómo traducir clíticos? Modelo general y estrategias específicas a partir del caso de la traducción española de los clíticos franceses EN e Y.

Núm. 9

Año 2007

22 €

Roxana Recio (ed).

Traducción y Humanismo: Panorama de un desarrollo cultural.

Núm. 10

Año 2008

22 €

Antonio Raúl de Toro Santos y Pablo Cancelo López.

Teoría y práctica de la traducción en la prensa periódica española (1900-1965).

Núm. 11

Año 2009

30 €

Joaquín García-Medall.

Vocabularios Hispano-Asiáticos: traducción y contacto intercultural.

Núm. 12

Año 2010

30 €

Heberto H. Fernández U.

Dictionaries in Spanish and English from 1554 to 1740: Their Structure and Development.

Núm. 13

Año 2011

30 €

Vicente López Folgado, Ángeles García Calderón, Miguel A. García Peinado y J. de D. Tortalbo Caballero.

Poesía inglesa femenina del siglo XVIII. Estudio y traducción (antología bilingüe).

Núm. 14

Año 2012

30 €

Juan Antonio Albaladejo Martínez.

La literatura marcada: problemas de traducción y recepción ejemplificados a través del teatro popular vienés.

Núm. 1

Año 2000

10,40 €

Anónimo (siglo XIII).

Daurel y Betón.

Traducción, introducción y notas: Jesús D. Rodríguez Velasco.

Núm. 2

Año 2000

10,82 €

Suleiman Cassamo. *El regreso del muerto.* Autor mozambiqueño. Cuentos. Traducción, introducción y notas de Joaquín García-Medall.

Núm. 3

Año 2001

18,03 €

Canciones populares neogriegas. Antología de Nikolaos Politis. Poesía en griego moderno. Traducción, introducción y notas de Román Bermejo López-Muñiz.

Núm. 4

Año 2002

10,58 €

Cuentos populares búlgaros. Anónimo. Traducción, introducción y notas de Denitza Bogomílova.

Núm. 5

Año 2002

10,58 €

Escritos desconocidos. Ambrose G. Bierce. Traducción, introducción y notas de Sonia Santos Vila.

Núm. 6

Año 2002

11,06 €

Verano. C. M. van den Heever. Clásico sudafricano en la lengua afrikáans. Traducción, introducción y notas de Santiago Martín y Juan Miguel Zarandona.

Núm. 7

Año 2003

12,02 €

La leyenda de los tres Reyes Magos y Gregorio el de la Roca. Johannes de Hildesheim y anónimo. Recuperados por Karl Simrock. Traducción, introducción y notas de María Teresa Sánchez.

Núm. 8

Año 2004

15,86 €

Es más fácil poner una pica en Flandes. Barbara Noack. Traducción, introducción y notas de Carmen Gierden y Dirk Hofmann.

Núm. 9

Año 2004

12,99 €

De silfos y humanos. El conde de Gabalis de Montfaucon de Villars y *El Silfo* de Claude Crébillon. Traducción, introducción y notas de M^a Teresa Ramos Gómez.

Núm. 10

Año 2004

12,24 €

Erec, de Hartmann von Aue. Introducción de Marta E. Montero. Traducción y notas de Eva Parra Membrives.

Núm. 11

Año 2007

11,87 €

Libro del Rey Arturo. Según la parte artúrica del *Roman de Brut* de Wace. Traducción, introducción y notas de Mario Botero García.

Núm. 12

Año 2007

20,67 €

Lírica medieval alemana con voz femenina (siglos XII-XIII). Varios autores. Traducción, introducción y notas de María Paz Muñoz-Saavedra y Juan Carlos Búa Carballo.

Núm. 13

Año 2007

11,87 €

Los adioses de Arras. Varios autores. Traducción, introducción y notas de Antonia Martínez Pérez.

Núm. 14

Año 2007

11,88 €

Sonetos de Crimea/Farys. Adam Mickiewicz. Estudio preliminar, notas y traducción de Antonio Benítez Burraco.

Núm. 15

Año 2009

15,60 €

Oswald de Múnich. Estudio preliminar, notas y traducción de Eva Parra Membrives y Miguel Ayerbe Linares.

Núm. 16

Año 2010

14,20 €

Historia de Campo Florido. Introducción, notas y traducción del islandés antiguo de Mariano González Campo.

Núm. 17

Año 2011

14,60 €

Defensa de la rima. Samuel Daniel. Edición, traducción y estudio de Juan Fran.

Núm. 18

Año 2011

14,60 €

Memorias de un estudiante inglés en la Guerra de la Independencia. Robert Brindle. Edición bilingüe y notas de Pilar Garcés Gacía. Introducción histórica y notas de Luis Álvarez Castro.



La reproducción de la portada de la versión checa de Don Quijote de la Mancha de 1866, realizada por Josef Bojstav Pichl, es cortesía del Museo Nacional de Praga.

Las fotografías de Jiří Levý son cortesía de su hijo Jiří Levý jr.



Jana Králová. Catedrática de Filología Románica (Lengua Española), Instituto de Traductología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Carolina de Praga, República Checa. Subdirectora del Instituto. Responsable de la sección del español. Líneas de Investigación: Lingüística contrastiva (español-checo), Teoría y metodología de la traducción, Historia de la traductología, con especial énfasis en la Escuela de Praga y en las concepciones hispánicas. Miembro del Comité Científico de la serie *Hermē-*

neus, editora de *Translatologica Pragensia*, miembro de consejo de redacción de *Linguistica Praguensia*, *Lingua viva* y del comité lector de *Écho des Études Romanes*, directora del proyecto de investigación Posibilidades y límites de la comunicación intercultural (2009-2011). Autora de estudios y artículos publicados en la República Checa, Eslovaquia, Alemania, Austria, Brasil, Cuba, España y México. Autora y coautora de varios métodos de español para los alumnos checos.



Miguel José Cuenca Drouhard. Licenciado de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada (1994). Especialidad interpretación. Lenguas extranjeras de trabajo y de estudio: francés, inglés y checo. Traductor autónomo desde 1996. Alumno de doctorado en el Instituto de Traductología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Carolina de Praga. Línea de estudio: historia de la traducción. Título de la tesis: "Influencia del polisistema receptor español en la traducción de la

literatura checa en el período 1939-2000. Desde 2007, profesor de traducción e interpretación checo-español en la institución mencionada. Participante en el proyecto de investigación Posibilidades y límites de la comunicación intercultural, destinado a la presentación de la obra del traductólogo checo Jiří Levý al público hispanohablante. Autor de artículos y estudios publicados en la República Checa, Eslovaquia y España.

