

**LA SUSTITUCIÓN INTERLITERARIA O PRÉSTAMO LITERARIO EXTRANJERO
COMO RECURSO TRADUCTOLÓGICO. DE CÓMO EL TRADUCTOR PUEDE
RELACIONAR LA PROSA ESPAÑOLA CON LA POESÍA FRANCESA**

Daniel LÉVÊQUE

CIRHiLL – Université Catholique de l’Ouest, Angers

Una y otra vez se ha repetido –y no cree andar descaminado quien aquí nuevamente se empeña en repetirlo– que la traducción literaria, además de ser el paso de una *lengua* a otra, es el paso de una *cultura* a otra, tomándose el concepto de cultura en su acepción más amplia que abarca todos los componentes de una sociedad dada en un momento dado, sean éstos concretos o abstractos. De ahí las dos líneas convergentes, o mejor dicho, las dos vertientes complementarias que todo traductor que se precie debe escalar paso a paso, palabra tras palabra, hasta lograr el texto “vertido”, hasta alcanzar la cumbre de su arte, pues, definitivamente, la traducción literaria es un arte: encima de todo está el factor estilístico que tanto la caracteriza, la factura original de los textos que la motivan y justifican (cf. Lévêque 2006: 99-107).

Así pues, en la explicación que sigue y apoyándonos en ejemplos precisos, queremos mostrar que si la traducción obedece a unas servidumbres lingüísticas –por tener que acatar, el traductor, las leyes de equivalencias léxicas y sintácticas– lo que hace de ella una *actividad científica*, también (mediante la cultura literaria del traductor y gracias a sus dotes estilísticos) responde a opciones interpretativas personales –intuitivas incluso– que hacen de ella una *actividad artística*. Más aun, poco falta que consideremos de manera terminante –como Edmond Cary– que la traducción literaria no es una operación lingüística pero sí una operación literaria, poética y, por ende, de creador (cf. Navarro Domínguez 2002: 20).

§§§

Es idea establecida y consabida que la interdependencia siempre fue una característica del proceso evolutivo de las civilizaciones y que, desde este punto de vista, la traducción desempeñó y sigue desempeñando un papel relevante por la variedad de sus campos de aplicación. En este aspecto, la cultura literaria del traductor –y no sólo estamos hablando de sus conocimientos (aunque éstos sí son cimientos), sino también de su sensibilidad– esta cultura literaria personal, repetimos, debe constituirse en un instrumento de trabajo ineludible a la hora de operar el cambio decisivo de un signo lingüístico **A** por un signo lingüístico **B** equivalente. Este doble aspecto *cognitivo* e *intuitivo* de la actividad traductora es el que defiende también Miguel Ángel Vega Cernuda cuando escribe que

cuanto más capaz sea el traductor de dar sentido desde una posición intuitivo-cognitiva más rica, tanto más exacta y aproximada a la realidad del texto será su traducción, tanto más completo y adecuado será el texto terminal (Vega Cernuda 2002-2003: 74).

Por lo tanto, en la operación de trasvase lingüístico, las visiones del mundo que son propias del ámbito cultural de salida deben sustituirse por sus correspondientes visiones del mundo que son propias del ámbito cultural de llegada. En el mundo de las letras, la factibilidad de esta empresa depende en gran parte de la herencia literaria de la que pudo beneficiarse el traductor a lo largo de su formación humanística y de la práctica de su actividad, quedando claro que éste tiene tantas más predisposiciones al respecto cuanto que traduce hacia su “lengua / cultura” materna. Esto nos lleva a afirmar que, por ejemplo, la expresión “**no por mucho madrugar amanece más temprano**” empleada por Camilo José Cela, en *La familia de Pascual Duarte* (1976: 40), no puede traducirse por “**se lever tôt n’amène pas le jour**” como lo hizo casi *literalmente* Jean Viet en la hasta ahora única versión francesa del libro, publicada por primera vez en 1948 (1977: 36). En cambio, se le dará a este dicho una correspondencia semánticamente equivalente y –logro supremo– *literariamente* sugestiva en esta forma: “**rien ne sert de courir; il faut partir à point**”. En efecto, esta lexía textual, que también ha llegado a ser un decir, remite a (más bien, le es dictada al traductor por) el incipit –y a la vez moraleja– de la famosísima fábula de Jean de la Fontaine, “Le Lièvre et la Tortue” (considerándose esta composición clásica como una herencia cultural sin par) (1992: 192).

§§§

Pasemos al estudio de tres casos, escogidos en la novelística española moderna, que nos permitirán ver con mayor nitidez en qué medida un préstamo poético sacado de la cultura literaria de llegada puede representar un recurso traductológico de interés; al mismo tiempo nos mostrarán cómo al traductor se le da en ciertas ocasiones la posibilidad de relacionar la prosa española con la poesía francesa, por razones a la vez *éticas* y *estéticas*. La traducción de quien prescinda de ello se quedará en lo más llano y soso, o sea falta de este tono evocador que da vida y vigor a toda creación textual.

Pongamos este primer ejemplo. En tres frases que son las que forman el extracto siguiente de la muy conocida novela decimonónica *Doña Perfecta*, veremos que Benito Pérez Galdós, el autor, pinta un cuadro de dos dimensiones: una dimensión espacial y otra temporal; más exactamente, condensa en una visión única la actualidad geográfica y el pasado histórico de Castilla. He aquí el trozo en cuestión:

El inmenso cielo sin nubes parecía agrandarse más y alejarse de la tierra para verla y en su contemplación recrearse desde más alto. La desolada* tierra sin árboles, pajiza a trechos, a trechos de color gredoso, dividida toda en triángulos y cuadriláteros amarillos o negruzcos, pardos o ligeramente verdegueados, semejaba en cierto modo a la capa del harapiento* que se pone* al sol. Sobre aquella capa* miserable, el cristianismo(*) y el islamismo(*) habían trabado épicas batallas* (Pérez Galdós 1975: 18).

Proponemos una traducción francesa en estos términos:

“Le ciel*, immense et sans nuages, semblait se dilater, s’élever pour mieux voir la terre et ainsi se complaire à la contempler. La terre, désolée* et sans arbres, tantôt couleur paille, tantôt couleur glaise, toute parsemée de triangles et de quadrilatères jaunes ou noirâtres,

bruns ou tirant sur le vert, ressemblait en quelque sorte à **la bure du mendiant*** que l'on étale* au soleil. Sur **cette misérable bure***, le christianisme(*) et l'islam(*) s'étaient livrés d'épiques batailles.”

Dejamos de lado las figuras retóricas como son los paralelismos sintácticos o simetrías estructurales que ritman el pasaje, dándole una cadencia binaria, una tonalidad algo grandilocuente incluso, anunciadora de la alegoría final, y que –dicho sea de paso– por fuerza tendrá que sentirse de igual modo en la versión traducida¹. Centremos más bien nuestra atención en el vocablo “**capa**”; notamos en seguida que esta “**capa**” es *del harapiento*, y que es *miserable*, en fin, que no es ninguna “capa de gala”. Dicha caracterización sobrepasa, pues, el significado objetivo del lexema “**capa**” agregándole la carga de un juicio peyorativo que basta para recordarle al traductor francés otro contexto literario parecido –salvando una diferencia de perspectiva que comentaremos luego– en que Víctor Hugo asocia la noción de ‘indigencia / mendicidad’ a la palabra francesa de connotación medieval “**bure**”, y lo hace además con una naturalidad tal que no dudamos ni un instante en adoptarla aquí como equivalente de “**capa**”. Éste es precisamente el extracto del poema titulado *Le mendiant* del que, como se verá, el traductor puede sacar una inspiración totalmente benéfica:

[...]
Et je lui fis donner une jatte de lait.
Le vieillard grelottait de froid; il me parlait,
Et je lui répondais, pensif et sans l'entendre.
 – *Vos habits sont mouillés, dis-je, il faut les étendre*
Devant la cheminée. – Il s'approcha du feu.
Son manteau, tout mangé des vers, et jadis bleu,*
Étalé largement sur la chaude fournaise,*
Piqué de mille trous par la lueur de braise,
Couvrait l'âtre, et semblait un ciel noir étoilé.*
Et, pendant qu'il séchait ce haillon désolé**
D'où ruisselaient la pluie et l'eau des fondrières,
Je songeais que cet homme était plein de prières(),*
Et je regardais, sourd à ce que nous disions,
Sa bure* où je voyais des constellations.
 (Hugo 1968: 175, v. 13-26)

Además de un entorno comparable, marcado por idénticos toques significativos², constatamos que **la capa del harapiento** motiva la última cadencia –y clímax– del texto galdosiano con la misma intensidad con que **la bure du mendiant** motiva el último verso –y cúspide también– del poema hugoliano; como decíamos antes, si bien es cierto que estas dos creaciones literarias del siglo XIX se corresponden en muchos de sus aspectos fundamentales, difiere el punto de vista del observador: de hecho, cabe recalcar que **la capa del harapiento** se describe **a plena luz** (la alumbra *desde arriba* –desde el cielo de Castilla– el sol radiante), mientras que **la bure du mendiant** se ve **a contraluz** (la

1 Para una mayor claridad, dichas figuras retóricas van subrayadas. En nuestra traducción, sustituimos la estructura reiterada en el texto español [adjetivo + sustantivo + sintagma atributivo] por la estructura reiterada francesa [sustantivo + grupo en aposición (adjetivo + sintagma atributivo)].

2 Los asteriscos añadidos permiten evidenciar las correspondencias semánticas que entre el texto original en español, su traducción al francés y el poema de Víctor Hugo vienen estableciéndose en torno al tema central /*capa*-*bure* (manteau)/ Cf. la expresión *hacer de su capa un sayo* : ‘obrar según el propio albedrío y con libertad’. Las correspondencias flagrantes son: /*cielo*-*ciel*/ /*désolado*-*désolé*/ /*harapiento*-*mendiant*-(*haillon*)/ /*poner*-*étaler*/ y, de algún modo, /*críistianismo* e *islamismo*-*christianisme* et *islam*-(*prières*)/.

alumbra *desde atrás* –desde el hogar de la chimenea– el fuego chispeante). Huelga decir que la divergencia de enfoque respecto al objeto clave de nuestro razonamiento no le resta nada a la validez del cotejo “interliterario” que acabamos de efectuar³.

§§§

Otro cotejo textual es el que va a suscitar esta frase de Juan Ramón Jiménez, sacada de su obra emblemática *Platero y yo*, y que se lee así: *Platero, de vez en cuando, deja de beber y levanta la cabeza como yo, como las mujeres de Millet, a las estrellas, con una blanda nostalgia infinita ...* (Jiménez 1959: 145). Nos detendremos esta vez en el giro poético “**una blanda nostalgia infinita**” cuya fuerza reside, por una parte, en la doble calificación del estado de ánimo general, y, por otra, en el ritmo que provoca la interposición del sustantivo “nostalgia” entre los dos adjetivos calificativos “blanda” e “infinita”. Ya una vez identificada esta lexía compleja como fuente de sensación amplificadora del sentido, y acordándose de que Juan Ramón Jiménez fue un escritor de tendencia modernista, con influencia, pues, del “Parnaso” francés, el traductor podrá, juiciosamente, echar mano de la fórmula que pertenece al inconsciente colectivo francés (tanto literario como histórico), y que fue fraguada en 1866 por quien precisamente se codeaba en aquel entonces con los “Parnasianos”: el poeta Paul Verlaine. Queremos hablar de la expresión lexicalizada “**une langueur monotone**” con que Verlaine acaba la primera estrofa de su celeberrima “Chanson d’automne”, “canción” atormentada como pocas, que resume (y a la vez rezuma) las inquietudes del autor y su añoranza del pasado:

*Les sanglots longs
Des violons
De l’automne
Blessent mon cœur
D’une langueur
Monotone.*
(*Poèmes Saturniens*, 1866: “Chanson d’automne”, 1ª estrofa)

De ahí nuestra traducción:

“De temps en temps, Platero cesse de boire et, comme moi, comme les femmes de Millet, il lève la tête vers les étoiles avec **une langueur monotone...**”.

Observamos que, por un lado, estas dos últimas palabras concentran el contenido semántico de la estructura española⁴, y que, por otro lado, su poder evocador o de sugestión (debido a la connotación cultural que encierran) compensa y restituye la forma estilística española, provocando

3 A título comparativo, citamos esta traducción publicada: “L’immense ciel sans nuages semblait grandir encore et s’éloigner de la terre pour la regarder et prendre de plus haut plaisir à cette contemplation. La terre désolée et sans arbres, couleur de paille ici, là couleur de glaise, toute découpée en triangles et quadrilatères jaunes et noirâtres, gris ou d’un léger ton vert, ressemblait un peu à **la cape en haillons du pauvre étendue au soleil**. Sur **cette cape de misère**, le christianisme et l’Islam s’étaient livré d’épiques batailles.” B. Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, trad. de Robert Marrast (1963) (1963: 24-25).

4 Según los diccionarios de lengua francesa: *langueur* equivale, en una segunda acepción, a “*mélancolie* (‘nostalgia’) *douce* (‘blanda’) et *rêveuse* (‘soñadora’)”, con sus perceptibles acentos baudelairianos; *monotone* abarca, por su parte, los conceptos de uniformidad y de duración, de repetición sin fin (‘infinita’).

una emoción globalmente idéntica en la mente francesa⁵. Con toda evidencia, una traducción literal en este terreno que es el de la *sensación* y ya no sólo el del *sentido* fracasaría rotundamente⁶.

§§§

La tercera estrofa de esta misma “Chanson d’automne” reza así:

*Et je m’en vais
 Au vent mauvais
 Qui m’emporte
 Deçà, delà,
 Pareil à la
 Feuille morte.
 (Op. cit., 3ª estrofa)*

Esta estrofa conclusiva del poema va a proporcionarnos una solución insospechada para traducir la lexía compleja “**mal aire**” que se lee, por ejemplo, bajo la pluma de Camilo José Cela, con ocasión de un diálogo entre Pascual Duarte y su mujer, Lola. Dice Pascual: – *Los niños mueren de resfriado...*, y contesta Lola: – *¡Algún mal aire!* (Cela 1976: 103). Como en el caso anterior, vamos a trascender la mera relación lingüística o formal para proponer esta equivalencia que incluye una sugestión cultural vinculada a una connotación literaria. Por lo tanto, valiéndonos de un préstamo poético (del mismo modo que en otras circunstancias se recurre a préstamos lingüísticos), nuestra traducción es la siguiente: [Pascual] “–Les enfants meurent d’un coup de froid...” / [Lola] “–D’un coup de **vent mauvais!**” En ningún caso el “**mal aire**” será el “**mauvais courant d’air**” de la versión francesa ya citada, a cargo de Jean Viet⁷.

Es interesante notar, como nos fue dado hacerlo hace poco, que en la obra de teatro lorquiana *Yerma*, y en un contexto escénico algo parecido, encontramos esta réplica que Yerma, la protagonista femenina, dirige a Juan, su marido: *Yo no sé por qué empiezan los malos aires que revuelcan al trigo y ¡mira tú si el trigo es bueno!* (García Lorca, acto 3^{er}, cuadro 1^{er}, 1981:100). Más interesante todavía es consultar la traducción francesa producida por Marcelle Auclair quien intuyó cabalmente la expresión verlainiana evocada más arriba, pues ahí se lee en efecto: “Je ne sais d’où viennent **les vents mauvais** qui versent les blés, et tu sais pourtant que le blé est bon.” (1968: 220). Lo cual no sólo corrobora nuestra propia propuesta de traducción –que de limitarse a esto sería poca cosa–, sino que refuerza nuestra convicción de que el inconsciente cultural colectivo es realmente eficiente, y fehaciente, en esta labor.

5 Consideramos aquí la “connotación cultural” en lo que tiene de más amplio, pues la frase poética en cuestión no sólo remite al contexto literario indicado, sino que recuerda también un periodo de la historia francesa contemporánea. En efecto, es conocido que fue precisamente con esta estrofa convenida con la que, en junio de 1944 y desde Londres, se avisó a la Resistencia francesa de la inminencia del desembarco de las tropas aliadas en las playas de Normandía.

6 Como en el caso anterior, citamos aquí una traducción publicada, igualmente válida: “Et Platero, de temps en temps, cessant de boire, lève la tête vers les étoiles, comme moi, ou comme les femmes de Millet, avec **une nostalgie douce et infinie...**” J.R. Jiménez, *Platero et moi*, “Les canards”, trad. de **Claude Couffon** (1952) (2000: 209).

7 Cf. C.J. Cela, *La famille de Pascal Duarte*, trad. de **Jean Viet** (1948) (1977: 103): [Pascal] “– Les enfants meurent d’un refroidissement...” / [Lola] “– D’un **mauvais courant d’air...**”

§§§

A guisa de conclusión, podemos recordar que toda unidad léxica colocada en un enunciado que la actualiza sufre una variación de su significado inicial. Al traductor le toca evaluar entonces la distancia que media entre el valor semántico “absoluto” y el valor semántico “relativo” de los términos o giros usados por los escritores, con mayor razón aún cuando éstos son poetas. A una situación contextual dada debe el traductor asociar otra situación contextual comparable, agarrándose de la red tejida por las connotaciones culturales (entre ellas, las de tipo literario, como las contempladas en este artículo), teniendo presente que contexto y connotación se nutren mutuamente. Así pues, muchas veces las literaturas de lenguas diferentes convergen en puntos que al traductor literario –que también por fuerza y oficio es un literato– le compete identificar para un mayor provecho en su tarea de “convertidor” de palabras, imágenes e impresiones.

Finalmente, bien vemos, a raíz de los ejemplos estudiados, que la traducción tiene como función restituir **la sustancia del contenido** (con una fuerte dosis emocional en dichos ejemplos) haciendo variar en mayor o menor grado **la circunstancia de la expresión**. Evidentemente, nada de esto se hace sin un agudo sentido de *fidelidad* al texto de salida, o sea sin acatar las tres exigencias de toda traducción, tal y como Valentín García Yebra las erige en “regla de oro”, a saber: [primero] *decir todo lo que dice el original*, [segundo] *no decir nada que el original no diga*, y [tercero] *decirlo todo con la corrección y naturalidad que permite la lengua a la que se traduce* (García Yebra 1994: 430). Concretamente, si el logro de la *naturalidad* de expresión en el texto de llegada depende *accidentalmente* de la habilidad que tiene el traductor para manejar el instrumento lingüístico (en una óptica *científica*), dicho logro depende *esencialmente* de la facultad que tiene este mismo traductor de operar “sustituciones interliterarias” recurriendo a préstamos extranjeros memorizados (esta vez en una óptica resueltamente *artística*).

Hasta donde puede, la transposición favorece la fidelidad, esto afirma Albert Bensoussan en su último “Essai libre sur la traduction” recién publicado en Francia⁸. Y así es, efectivamente, porque la *transposición* es una garantía de *naturalidad* (*a fortiori*, de corrección). De hecho, al igual que la escritura de un texto literario en la lengua materna del autor nunca es forzada, sino que es *natural* siempre (además de correcta, cabe suponerlo), por *transposición*, tiene que ser *natural* (además de correcta, cabe suponerlo también) la traducción de dicho texto a una lengua extranjera, máxime cuando esta lengua es la lengua materna del traductor. La *naturalidad* de la expresión – que, como la soltura o la elegancia, conlleva la corrección– es madre e hija de la *fidelidad* al texto original. La una engendra a la otra, y viceversa. El abolengo cultural es precisamente uno de los medios (o remedios) indispensables de que debe disponer el traductor para aliviarse (¿ahorrarse?) los dolores de este incesante parto intelectual. Quien traduce hacia una lengua extranjera (y más todavía si lo hace hacia su propia lengua) debe explorar y explotar la *tradición* literaria del ámbito cultural de llegada, acechando, para apropiársela, la adecuada forma expresiva de sustitución. En todo lo que va de *traducción*, tiene que haber algo de *tradición*... contra el espectro de la *traición*, el atavismo ese del traductor.

8 Nuestra traducción de « La transposition sert au mieux la fidélité. » (Bensoussan, 2005: 183).

BIBLIOGRAFÍA

- Bensoussan, Albert. *J'avoue que j'ai trahi - Essai libre sur la traduction*. París: L'Harmattan, 2005.
- Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte* [1ª ed. 1942]. Barcelona: Destino, 1976.
- Cela, Camilo José. *La famille de Pascal Duarte*. Trad. de Jean Viet (1948). París: Seuil, col. Méditerranée, reedición de 1977.
- De La Fontaine, Jean. *Fables de La Fontaine avec 320 illustrations de Gustave Doré* (texte intégral), Libro VI, fábula 10, Ars Mundi, 1992.
- García Lorca, Federico. *Yerma* (poema trágico) [1934]. Madrid: ed. de Mario Hernández, Alianza Editorial, 1981.
- García Lorca, Federico. *Yerma* (trois actes) [1934]. Trad. de Marcelle Auclair (en colaboración con Jean Prévost, Michel Prévost y Paul Lorenz) (1968), en "Théâtre II". París: Gallimard, 1968.
- García Yebra, Valentín. *Traducción: Historia y Teoría*. Madrid: Gredos, 1994.
- Hugo, Víctor. *Les contemplations*, "Le mendiant" (V, 9) [1854]. París: Bordas, S.L.B, 1968.
- Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*, LXXX "Pasan los patos" [1ª ed. 1916]. Madrid: Taurus, col. Ser y tiempo (Temas de España), 1959.
- Jiménez, Juan Ramón. *Platero et moi*, "Les canards". Trad. de Claude Couffon (1952). París: Seghers-Robert Laffont, col. 10/18, 2000.
- Lévêque, Daniel. "Pour une traduction littéraire respectueuse des "actes délibérés" et des "actes manqués" de l'auteur: deux partitions à interpréter". *La traduction-de la théorie à la pratique et retour*. Dir. Jean Peeters. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, col. Rivages linguistiques, 2006. 99-107.
- Navarro Domínguez, Fernando. "La teoría de la traducción: la aportación de los teóricos francófonos". *Introducción a la teoría y práctica de la traducción (ámbito hispanofrancés)*. Ed. Fernando Navarro Domínguez, 2ª ed. Barcelona: PPU, 2002. 17-47.
- Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta* [1ª ed. 1876]. Madrid: Hernando, 1975.
- Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta*. Trad. de Robert Marrast (1963). París: Les éditeurs français réunis, 1963.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel. "Una mirada retrospectiva y escéptica a la teoría de la traducción". *Hieronimus Complutensis-El mundo de la traducción* (Revista del Instituto

Universitario de Lenguas Modernas y Traductores). nº 9-10, 2002-2003. Madrid:
Universidad Complutense de Madrid: 63-76.

Verlaine, Paul. *Poèmes Saturniens*, “Chanson d’automne” [1866]. Messein éditeur.

Artículo recibido: noviembre de 2007