

NATALIA ARREGUI BARRAGÁN
LOUIS JOLICÉUR

UN FUNÁMBULO ENTRE METÁFORAS.
MANTENER EL EQUILIBRIO EN
TRADUCCIÓN LITERARIA

GRANADA
2013

Este libro se ha editado con la ayuda del Departamento de Filología Francesa
y del Grupo de Investigación HUM -354.

© NATALIA ARREGUI BARRAGÁN Y LOUIS JOLICŒUR.
© UNIVERSIDAD DE GRANADA.
UN FUNÁMBULO ENTRE METÁFORAS. MANTENER EL
EQUILIBRIO EN TRADUCCIÓN LITERARIA
ISBN: . Depósito legal:
Edita: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario
de Cartuja. Granada.
Preimpresión: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S.L. Granada
Portada: José María Medina Alvea.
Imprime:

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos –www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

PRÓLOGO

La traducción literaria es un arte que implica dos grandes tareas. En primer lugar, comprender el texto que tenemos entre manos desde todas sus perspectivas y con todos sus matices y en segundo, traducirlo eligiendo las opciones que más se ajustan tanto al estilo del autor como a la cultura receptora.

En el manual *Aprediendo al leer: Eduardo Mendoza y la traducción literaria (manual para el traductor novel)*¹ presentamos la metodología que se podía seguir para entender un texto en profundidad.

En este ensayo nos centramos más en el segundo punto, la traducción literaria con su ambigüedad y sus metáforas. De hecho, este trabajo tiene como punto de partida una traducción².

El libro que tiene usted en sus manos expone una aproximación a la traducción literaria que quiere ser al mismo tiempo coherente y eficaz, no solamente para el traductor, sino para todos los que se complacen en hacer funambulismo con las dificultades de la traducción literaria.

Dos conceptos encuadran la reflexión de partida: la atracción que ejerce el texto origen y el efecto provocado tanto por el texto origen como por el texto meta.

1. Natalia Arregui, Granada: EUG, 2009.

2. Concretamente la de la obra *La sirène et le pendule: attirance et esthétique en traduction littéraire*, Québec, L'instant même, 1995, de Louis Jolicœur.

La atracción, fruto de la belleza, es considerada en estas páginas el motor de la traducción. Es decir, que el lector-traductor debe sentirse seducido por el texto que va a traducir y debe colmar la ausencia que lo tienta.

En cuanto al efecto, que tenemos que saber localizar si queremos reproducirlo en la traducción, está ligado a la coherencia interna del texto, a la ambigüedad inherente a la estética del texto, así como a las huellas del autor. El traductor debe consagrarse al efecto del texto tras encontrar su rastro y su propia voz.

En este estudio, además de los conceptos atracción y efecto, también hallarán su espacio el texto y su autor, la traducción y el lector-traductor. Hasta tal punto, que tanto en su origen como en sus aspiraciones, este trabajo mana sin equívocos de la lingüística, sirviéndose igualmente de otras disciplinas como la antropología, la comunicación, la filosofía y la literatura, y, aunque puede alimentar la reflexión teórica, su aspiración es permitir que el traductor oriente mejor su trabajo.

Por este motivo incluimos un amplio apartado titulado *La práctica traductora* en el que desgranamos el trabajo de varios traductores, en diferentes lenguas (español, francés, italiano, inglés estadounidense e inglés británico), con la finalidad de escrutar, presentar y enumerar, los diferentes procedimientos de traducción que han utilizado en sus obras para hacernos llegar a los lectores las diferentes figuras, juegos de palabras y pasajes ambiguos de los textos origen.

Encontrará usted en este ensayo un nutrido grupo de imágenes: zeugmas con combinaciones inusuales de sustantivos, metáforas por evocación (mediante el uso de verbos insólitos o la disposición de adjetivos y sustantivos), metáforas sustantivas (con plantas y flores), algunas muy poéticas, otras menos (con vísceras y fluidos corporales), metáforas zoomórficas, comparaciones que incluyen diversas conjunciones, comparaciones oracionales, verbales, en serie, aposiciones metafóricas, juegos de palabras basados en la polisemia de los términos que los componen, etc.

Toda una serie de quitasueños para los traductores y un sueño hecho realidad para quienes le escriben.

ABRIR LA FALLA

Moi, qui n'ai plus de langue mais que tourmentent plusieurs ou qui, parfois, bénéficie de plusieurs, j'ai des sentiments qui varient selon les mots que j'emploie. Il m'arrive d'être désespéré dans une langue et à peine triste dans une autre. Chaque langue nous fait mentir, exclut une partie des faits, de nous-mêmes; mais dans le mensonge, il y a une affirmation, et c'est une façon d'être à un moment donné; plusieurs langues à la fois nous désavouent, nous morcellent, nous éparpillent en nous-mêmes.

HECTOR BIANCIOTTI
Sans la miséricorde du Christ

¿No es acaso el propio texto traducido una palabra desterrada, *transterrada*? Cuando llevas en ti dos culturas —y todas sus voces— siempre estás traduciendo. ¿Siempre moviéndote de una orilla a otra, cruzando fronteras! No tienes por qué elegir, basta con armonizar las dos: esto se dice pronto, pero puede llegar a convertirse en uno de los trabajos de Hércules. Es a la vez una bendición y una condena.

MALIKA EMBAREK LOPEZ
La palabra transterrada

El lector puede ser considerado el personaje principal de la novela, en igualdad con el autor; sin él, no se hace nada.

ELSA TRIOLET

¿Existen malas traducciones? Sin duda alguna ¿Pero sabemos siempre por qué una traducción parece mala? Y entonces ¿debemos acusar ineludiblemente al traductor?

La reflexión que sugerimos en las siguientes páginas es el fruto de la enseñanza y de la práctica de la traducción literaria, así como de algunas indagaciones en este campo. Pero, desde una perspectiva más anecdótica, proviene de la lectura de la novela *La ausencia* del escritor austríaco Peter Handke¹.

En su momento muy apreciada por la crítica, bien escrita (al menos por lo que la traducción nos permite juzgar), esta novela de estilo sobrio no plantea, a primera vista, mayores dificultades. Sin embargo, una lectura profunda puede llevar al lector a un terreno que la apariencia casi simplista de la historia no le habría hecho ni sospechar. El lector queda abocado a la irritación, a la frustración; sobre todo aquel lector que haya tenido la idea, muy legítima en sí, de buscar entre líneas al autor de esta curiosa novela.

De hecho, por mucho que se lea este libro, por mucha energía que se concentre en su análisis, aunque hagamos esfuerzos de lo más minuciosos por esbozar detalles, referencias, indicios, quizá difíciles de aprehender en un primer intento, buscamos en vano el sello del autor.

El lector, privado de un elemento esencial del proceso de lectura, se siente inmediatamente tentado de acusar al traductor, quien con el objetivo de apropiarse de la historia, ¿quién sabe? bien podría haber decidido borrar al autor. También podría haber juzgado innecesario reproducir un texto así como un autor, aspecto cuya importancia veremos más adelante. Por último, el traductor quizá no ha encontrado, si es que las ha buscado, las huellas de este autor, omitiendo dejar las suyas propias; pero como es cierto que más vale no encontrar huella alguna que las impuestas por un traductor malévolo, nos diremos que, después de todo, no es más que un mal menor. O incluso, más sencillo, concluiremos que el traductor es malo, que ha hecho su trabajo demasiado deprisa, que sus condiciones laborales son deplorables, etc.

1. Peter Handke, *La ausencia*, traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Alianza, 1993.

EL AUTOR

El lector de la novela de Handke puede hacer no obstante otro análisis. En lugar de tomarla con ese trabajador anónimo y solitario que es el traductor, generalmente único juez de su pluma (si el traductor emplea una lengua precisa y correcta, pocos son los lectores que se interesan por cuestiones como la correspondencia semántica, la musicalidad del texto origen, el respeto al sonido y al estilo, por no hablar de la huella del autor), ¿no sería lícito pensar que esa *ausencia* aparente del autor, aunque molesta, puede proceder de la intención del propio autor —intención claramente sugerida por ende en el título de su novela— y no de la torpeza del traductor?

Este *quid pro quo* alrededor de la novela de Handke es interesante, ya que en el contexto de nuestro estudio sobre la intención del autor, no cabe duda de que Handke quiso ausentarse de su novela, lo que el traductor percibió y reprodujo después con maestría. Esto ilustra de maravilla que un traductor literario traduce ante todo a un autor, incluso la ausencia de este autor si así decide manifestarse.

AUSENCIA Y MODERNIDAD

¿Sofisma u ocurrencia? Ni una cosa ni otra. Después de todo, también la ausencia tiene un sentido y no sólo cuando el autor, como en el caso de la novela de Handke, está deliberadamente ausente.

De hecho, cuando el autor de textos literarios prefiere la ficción a la crónica, a veces da la impresión de eclipsarse —de ausentarse— de su texto².

2. Estas ausencias son frecuentes y podríamos incluso decir que constituyen un rasgo distintivo de determinada literatura. Pensemos en la novela de Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (Barcelona, Bruguera, 1981), en la que es el narrador quien está ausente aposta, su identidad al menos está ausente, sistemáticamente silenciada, en pos del buen funcionamiento del relato. Sin embargo la novela de Handke es más interesante en este contexto ya que es el propio autor, y no algún personaje que lo encarna, quien está ausente. Esto nos conduce mejor hacia lo que queremos desarrollar en estas páginas en lo concerniente a la traducción del autor.

Ahora bien, se trata de una impresión que debe ser percibida, pero que de ninguna manera desaloja al autor, ni disminuye su importancia, sobre todo para el traductor.

Concretamente, según esta visión de las cosas, la ausencia crea el espacio desde el cual el lector puede descubrir la presencia del autor e interpretar el sentido de sus palabras, permitiéndole de este modo intervenir en el proceso de lectura, es decir, de ser un lector *activo*.

Esta intervención del lector debe enlazarse con una labor más global, con una visión más amplia del arte, el de la traducción en este caso. La veremos en el marco de la modernidad, tal como la define el filósofo italiano Stefano Zecchi³, para quien, tanto en el campo lingüístico, como musical o pictórico, el concepto remite al inicio del siglo XX y significa la posibilidad de intervención del que está frente a un objeto (una obra de arte, una expresión lingüística, un símbolo). Así pues, si hay intervención, debe haber forzosamente diálogo. Y para que haya diálogo, hace falta acordar a cada parte un espacio, es decir, que el creador deje al consumidor del objeto creado un lugar en la estructura de ese objeto, un punto a partir del cual pueda introducirse en su interior.

Precisemos que esta apertura, esta falla necesaria, ahí donde el objeto se ofrece a la intervención humana es forzosamente un punto múltiple.

A este respecto, es igualmente interesante anotar lo que dice Michel Foucault en *El pensamiento del afuera* (traducción de Manuel Arranz, Valencia, Pre-textos, 2000, p.13) en lo que atañe a la literatura: «El 'sujeto' de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del 'hablo'. Este espacio neutro es el que caracteriza en nuestros días a la ficción occidental (y esta es la razón por la que ya no es ni una mitología ni una retórica)».

3. Stephano Zecchi, *La Bellezza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990. Este uso del término *modernidad* nos parece menos confuso que otras acepciones corrientes, donde no se precisa en virtud de qué, o con respecto a quién algo puede resultar moderno. Los que hablan de *postmodernismo* no aportan más luz sobre esta cuestión, ya que en las extrañas idas y venidas terminológicas propias al arte y a las ciencias humanas, *postmodernismo* a veces es sinónimo de *modernidad*, a veces lo contrario (entre estas definiciones, a nuestro entender poco útiles, veamos la de Michael Fischer: «*Post-modern* [...] is that moment of modernism that defines itself against an immediate past («post») and that is skeptically inquisitive about all ground of authority, assumptium, or convention («modernism») [Writing Culture, University of California Press, 1986, p.194]).

De hecho, si el arte es democrático, tal y como se oye que debería ser, una expresión lingüística o de otro tipo debe ofrecer varias puertas de entrada, varias claves de acceso. Es lo que deberemos retener cuando sea abordada la cuestión de la ambigüedad de los mensajes, particularmente en el apartado sobre *La Belleza*. Ambigüedad cuyo objetivo no es desorientar deliberadamente ni imponer respuestas, sino más bien sugerir pistas, dar diferentes posibilidades de interacción en lugar de una sola, ya que siempre percibimos únicamente una parte de un objeto, sólo algunos de los numerosos niveles de interpretación del mensaje.

Umberto Eco, cuya opinión sobre la estética será estudiada con más detalle, delimita muy bien la cuestión cuando explica que: «un mensaje con función estética está estructurado de manera ambigua⁴». Un comentario que puede aplicarse sin duda a la traducción, sobre todo si se adopta el concepto *lector activo* ya mencionado y si esta intervención, como lo ilustra la novela de Handke, se articula alrededor de la ausencia.

EL LECTOR ACTIVO

Hay que admitir que la traducción literaria queda a veces relegada a la periferia de la traducción en el entorno académico, sin duda por el temor que suele inspirar al estudiante. Es cierto que, muy a menudo, no le da para vivir a su traductor, lo que contribuye a que no arrastre muchos adeptos. También es indiscutible que su práctica es más exigente ya que los niveles de lectura son forzosamente más numerosos en un texto literario que en uno pragmático. Por esta razón, a la traducción literaria se le debe conceder su irrefutable valor: no es una subdisciplina, sino más bien una excelente preparación para la traducción general.

4. Umberto Eco, *La estructura ausente*, traducción de Francisco Serra Cantarell, Barcelona, Lumen, 1994, p.138. En el mismo orden de ideas, el cineasta español Luis Buñuel decía en un artículo titulado «El cine, instrumento de poesía», en *Litoral: revista de poesía, arte y pensamiento*, nº235: «El misterio, elemento esencial de toda obra de arte».

<http://www.revistas culturales.com/articulos/41/litoral/24/2/el-cine-instrumento-de-poesia.html>

Además, existe una faceta particularmente rica de la traducción literaria que hay que reconocer y desarrollar y que podría ciertamente contribuir a revalorizar esta traducción ante los estudiantes. Esta faceta se presenta mediante la noción *lector activo*.

La propuesta subyacente a este concepto, según la cual el traductor interviene en estrecha dinámica con el autor y debe por consiguiente traducir tanto a este último como a su texto, se enfrenta con la dificultad de distinguir al uno del otro. Lo esencial, sin embargo, no es operar esta distinción, ilusoria en definitiva. El traductor debe comprender que el texto que tiene que traducir le pertenece (a título de lector), pero que expresa a otro autor con el que no puede confundirse; y que la coherencia del texto traducido pertenece a ese texto traducido, pero reproduce otra coherencia.

En el marco de esta formulación, la intervención es considerada una dinámica de diálogo (conveniente, incluso necesaria para la correcta comprensión del texto literario) entre un lector y un objeto —un autor, un texto, la combinación de ambos—. Esta intervención se opone así a la relativa pasividad del lector de una crónica, de un periódico, de un folleto publicitario, de un manual de instrucciones, de una valla electoral o de cualquier otro texto sin pretensión literaria, cuya lectura será ante todo una búsqueda de información. Por consiguiente, una operación más lineal que la que asociamos generalmente a la lectura de un texto literario⁵.

5. Acabamos de proponer considerar la traducción literaria como una preparación para la traducción general, o si se quiere, la traducción general como una simplificación de la traducción literaria. Esto es posible porque la lectura no se hace nunca estrictamente en un único nivel. El lector de un manual de instrucciones de una aspiradora no lee solamente la información que en él encuentra. De hecho puede, en primer lugar, destacar la lengua utilizada, después la calidad y el origen geográfico de esta lengua, o de la traducción, si reconoce que se trata de una traducción; puede igualmente reparar en el estilo utilizado, el tono, la precisión, incluso la puntuación, los caracteres, etc. Todos son diferentes niveles de lectura. Lo que tenemos que tener claro es que el texto de información no tiene como primera característica la pluralidad de los niveles de lectura, que no tiene al menos por qué ser leído en virtud de estos diferentes niveles para ser comprendido en su esencia.

A pesar de la aparente paradoja, la ausencia del autor puede contribuir a exponerlo y a favorecer la intervención del lector. Son dos elementos indispensables para la creación de un diálogo dinámico entre el autor y el lector, y entre el lector y el texto después (buscamos la presencia del autor porque está parcialmente ausente y al estar su texto horadado de ausencias debemos reconstruirlo)⁶.

Este argumento, además de establecer la base del trabajo del traductor en virtud del enfoque que aquí presentamos, postula otro principio esencial: el traductor es en primer lugar un lector, bilingüe más que monolingüe, pero lector sin duda; y el espacio en el que debe residir el lector, espacio que corresponde al texto (pero también al espacio reproducido a partir del espacio del autor, al espacio imaginado, etc.), también es el espacio del traductor. Desde luego, cuando el lector es un traductor, el espacio que ocupa puede ser más vasto, o más restringido que cuando es un simple lector —según el sentimiento de libertad o de límite que le procure el hecho de traducir el texto—. Este es un elemento importante que hay que tener en cuenta pero que no condiciona en absoluto la cuestión: el traductor es un lector.

Puede parecer inusitado considerar la ausencia del autor como un reclamo, como una apertura que permite al lector intervenir en el texto y establecer una relación íntima con éste y por esta vía, con el propio autor. Puede ser también arriesgado considerar ante todo al traductor como un lector. La lectura activa es conveniente y está intrínsecamente ligada con el trabajo de traducción, pero en efecto conlleva un peligro, el del exceso: una lectura demasiado activa puede arrastrar al lector mucho más allá de la intención del autor. Este estudio está enmarcado por una reflexión global que trata sobre las diferentes características del texto y del autor y surtido de advertencias concernientes a los riesgos de malinterpretaciones (puntos sobre los cuales volveremos). De este

6. Es evidente que en este texto que reconstruimos para comprenderlo, poseerlo, traducirlo después, los vacíos nunca pueden coincidir exactamente con los del original. Pero lo esencial no está ahí, lo que importa es que el efecto se corresponda. Podríamos decir que es más importante lograr cierta geometría que localizar el emplazamiento real de esos vacíos y ausencias.

modo, tiene la ventaja de poner el acento sobre el autor, elemento esencial para la comprensión completa de un texto, y de dar al lector este papel dinámico y creador gracias al cual el *efecto* de la traducción se acercará quizás un poco más al del texto origen⁷.

La importancia que aquí se le da al autor es circunstancial. El objetivo no es contribuir a la polémica sobre la presencia del autor en el texto ni predicar la eventual supremacía de uno respecto a otro. En consecuencia, aunque se plantee el problema en las páginas de este ensayo, no constituye su núcleo. Lo que nos interesa es la traducción. Del mismo modo, el aspecto estrictamente literario de la cuestión será abordado de forma implícita y en la medida de su pertinencia respecto a la traducción —es decir, esencialmente en cuanto a la expresión de lo *bello*—. El planteamiento es más bien de orden práctico, trata de sugerir una forma eficaz de reproducir en otra lengua el efecto de un texto. Además, la meta será demostrar que si, hasta cierto punto, al traductor le pertenece el texto que escribe, en ese texto *ya* se expresa un autor y que es *a este autor* al que el traductor debe traducir⁸.

¿UNA TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA?

Los lingüistas que tratan sobre traducción, los teóricos de la traducción literaria, los semióticos o los especialistas de la hermenéutica, todos, de una forma u otra, corren el riesgo de dejar al lector perplejo. Tanto si asocian la traducción a la lingüística (aplicada, comparativa, descriptiva), como a la comunicación (teoría de la enunciación, de la información), como a la semántica o a la literatura —y los que se interesan por los universales a la psicología, a la lógica o a la filosofía—, muchos auto-

7. Hemos mencionado unas líneas más arriba que el traductor, único mediador del texto, a menudo resulta ser el único juez de su pluma, por lo tanto único juez de este efecto, lo que supone un gran peligro a propósito de la lectura demasiado activa. Esta cuestión así como el concepto *efecto* serán retomados más adelante.

8. En palabras de Malika Embarek López «que el autor se sienta en casa en mi texto traducido», «La palabra transterrada», en *La voz aliada*, Granada, Alhulia, 2012, p.58.

res hablan de teoría, de los elementos que ésta debe tratar, pero pocos son los que trazan un marco preciso alrededor de sus aspiraciones, o los que se aventuran seriamente en la configuración de una verdadera teoría. Además, el análisis desemboca a menudo en la misma pregunta: ¿literalidad o literaridad⁹?

Se habla, por una parte, de fidelidad a la obra, de respeto a la cultura origen, de enriquecimiento de la lengua meta, de audacia, de extrañamiento, de lo ajeno, de importación; por otra parte, de respeto al genio de la lengua meta, de la necesidad de adaptación, de transposición de sentido, de naturalización, de estética. Ahora bien, esta profusión terminológica, alimentada por dos conceptos (literalidad-literaridad) que no hacen sino oscilar como bajo el efecto de un péndulo según las épocas y los traductores, resulta muy estéril y la solución debería proceder, lógicamente, de una postura intermedia, tomando de uno y otro extremo.

Claro está, siempre tenemos la posible opción de la no-traducción pero contribuye poco al análisis.

¿Esta postura intermedia necesita realmente una teoría para imponerse? ¿Es conveniente? En lugar de crear un nuevo fragmento de teoría o de ilustrar apoyando con pruebas que la traducción palabra por palabra es considerada fiel pero poco elegante y que el exceso de licencia es más elegante pero se supone infiel, centrémonos en la dinámica de la traducción literaria y no tanto en su estricta finalidad. Si adoptamos el punto de vista de Steiner, según el cual «*un estudio de la traducción es*

9. Este eterno debate, poco útil en nuestra opinión, entre dos actitudes a menudo irreconciliables, en ocasiones da lugar a propuestas sorprendentes. Michelle Bourjea —que defiende en un artículo a Regina Helena de Oliveira Machado, traductora al francés de la novela *Agua Viva* de la brasileña Clarice Lispector—, bajo el pretexto de fidelidad a la obra, alaba por ejemplo, siguiendo los pasos de autores como Antoine Berman (*La prueba de lo ajeno. Cultura y traducción en la Alemania romántica*, traducción de Rosario García López, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003) traducciones de este tipo: *ah se eu sei que era assim eu não nascia: Ah si je sais que c'est ainsi que je ne naisais pas* (Michelle Bourjea, «*Agua Viva*, au fil des mots», en *Meta*, vol. 31, nº3, 1986, p.266); la ecuación que se hace a veces entre fidelidad y literalidad resulta cuando menos inquietante...

*un estudio del lenguaje*¹⁰», podríamos aprehender la traducción literaria utilizando los mismos conceptos que sirven de base para la lengua, el pensamiento, incluso la cultura en su sentido más amplio.

Es cierto que esta postura nos conduce en primer lugar hacia la lingüística, pero también forzosamente hacia la antropología, la comunicación, la filosofía, la literatura. Resumiendo, nos dirigimos hacia lo esencial del ser humano: la necesidad de comunicar. ¿Por qué, cómo, qué decir? Este es el propósito global de toda reflexión que versa sobre la lengua y por lo tanto, de cualquier análisis sobre traducción literaria. Es indudable que estas cuestiones podrían hacernos entrar en un debate muy alejado del objetivo de este ensayo, pero como desembocan en un concepto clave del análisis que presentamos —*el efecto* creado por todo acto de comunicación que intentaremos utilizar como medida de eficacia de una traducción literaria—, no pueden dejarse de lado.

Veremos a continuación los lazos que unen la traducción literaria con la lingüística y las demás disciplinas que acabamos de mencionar unas líneas más arriba, e intentaremos desarrollar los conceptos básicos del enfoque señalado. Pero destaquemos en primer lugar estas nociones de forma esquemática, tal y como se presentan en el proceso de traducción.

EL PROCESO DE TRADUCCIÓN

Escritura del texto origen

Un autor, reflejo de una cultura, de una época y de una lengua, escribe un texto que es el producto de un impulso creativo, de un deseo de expresión. El texto le pertenece y mantiene con él una relación íntima y privilegiada. En este texto, si se trata de un texto de ficción, se encuentran entremezcladas tanto la historia contada por el autor como la huella del propio autor, huella que habrá dejado más o menos deliberadamente. Desde luego todos los lectores no ven la misma hue-

10. Georges Steiner, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, traducción de Adolfo Castañón, México, FCE, 1995, p.69.

lla, incluso en parte la crean, pero esto forma parte de la ambigüedad inherente a toda estética.

Publicación del texto origen

Una vez publicado el texto (hecho público) ya no pertenece a su autor sino al lector. Ahora bien, antes de ponerse a leer, el lector ha empezado sin duda a hacerse una idea, a tener una impresión sobre lo que va a leer. Puede que ya haya leído a este autor, que le hayan hablado de él, que haya hojeado una entrevista, una crítica sobre una de sus obras, incluso sobre la que se dispone a leer. Hasta puede que sólo se haya sentido atraído por el título o la encuadernación. Sea como fuere, es muy probable que tenga expectativas, que empiece a guiar su lectura incluso antes de comenzarla. El texto que va a leer le pertenece, pero sabe que en ese texto ya se expresa otro.

Lectura del texto origen

Aunque al autor ya no le pertenece su texto, se expresa a través de él y en principio, se le debe reconocer en él. Para ello habrá dejado lo que acabamos de denominar su huella: pistas, referencias, incluso tics —estilísticos, temáticos, culturales, geográficos, cronológicos, etc.—. Por consiguiente, aunque la obra debe estar *abierta*, como lo sugiere Umberto Eco¹¹ para que el lector pueda entrar en ella e interactuar con el autor, también debe limitarse esta apertura; límite necesario para reconocer al autor.

El lector entenderá el texto, le gustará más o menos, se involucrará, se identificará hasta cierto punto. En última instancia, podrá reproducirlo —releerlo, hablar de él, hacer que alguien lo lea, traducirlo—. Si el lector quiere reproducir el texto es porque le ha conmovido, seducido, *atraído* y quiere explorar lo que presiente leyéndolo. Ocupa un lugar en el texto, un

11. Umberto Eco, *Obra Abierta*, traducción de Roser Berdagué, Barcelona, Planeta Agostini, 1992.

lugar que el autor le ha reservado (también más o menos deliberadamente) sembrando su relato de ausencias, de fallas, de vacíos que hay que llenar. El autor ignora cómo ocupará el lector este lugar, puesto que sólo tiene su propia experiencia, también como lector —y no necesariamente el mejor— de su texto. Así pues, el lector reconstruye el texto a su manera y según sus necesidades, pudiéndose definir la calidad estética del texto mediante la delicada dosis de ambigüedad que permitirá al texto expresar a un autor y al mismo tiempo, prestarse al deseo de un lector.

Recapitulando: el autor produce un texto que deja de pertenecerle desde el momento en que se hace público, pasando a pertenecer al lector y a sus fines propios, entre los que se encuentra el placer de reconocer al autor, incluso si este reconocimiento puede ser en parte resultado de una invención.

Escritura del texto meta

Si el lector decide reproducir el texto, si se convierte en lector-traductor, es porque, en el caso ideal, se ha sentido *atraído*, quiere conocer más y compartir no sólo una historia, sino también un autor. De este modo, en primer lugar, su motor es el placer de conocer y de conectar con un texto en el que se expresa un autor por medio de unas ausencias que son reclamos para el lector y después el deseo de proponer un placer parecido a unos lectores que sin traducción se verían privados de él.

El traductor debe traducir la ambigüedad inherente a toda estética puesto que a menudo el autor se revela en ella y por ella se crea la *atracción* lector/texto (lector/autor). De este modo la ambigüedad se inscribe en el núcleo del proceso de decodificación del mensaje y de la intervención del lector en el texto. Pero no es suficiente decir que hay que traducir la ambigüedad, puesto que si existe una que podríamos llamar *estructural*, sobre la que se apoya la trama narrativa de la obra de ficción y se desarrolla su estética, también existe otra —llamémosla *inmediata*—, más cercana al propio autor. Esta última a veces se confunde con la anterior y entonces no hay necesidad de intentar distinguirla; otras veces, lejos de los artificios de la narración, esta ambigüedad inmediata es la expresión de un autor y la debemos reconocer en la

traducción (temática, juegos de palabras, metáforas, asociación de ideas, desplazamientos calificativos¹², etc.).

El traductor, en vez de buscar su lugar exacto en la escala literalidad-literaridad, debe hacer que su traducción sea intrínsecamente coherente y eficaz y después, que esta coherencia y esta eficacia sean lo más parecidas posible a las del texto origen. Esto sólo se obtendrá en la medida en que sea reproducido el *efecto*, es decir: la elección léxica, el equilibrio de las frases, la musicalidad, el ritmo, el tono, la poesía, el ambiente de lugares y épocas, los niveles de lectura. Además, con la finalidad de balizar la correspondencia deseada, los elementos que constituyen el *efecto* del texto deben estar relacionados con el autor: el contexto socio-histórico y la cultura en los que éste se sitúa, la corriente a la que pertenece, las razones por las que escribe, su estilo y sus costumbres literarias.

El traductor a su vez, también produce un texto que le pertenece, mantiene con él una relación íntima y privilegiada y, si se trata de un texto de ficción, en él se encuentran entremezclados una historia que no ha inventado (lo que lo libera de la obligación de crearla y lo deja solo con el acto de escribir, o, si se quiere, sólo con el acto de escribir) y la huella de un autor que no es él. Es cierto que la huella del autor se añadirá hasta cierto punto a la suya propia, pero por consideración hacia ese autor, así como hacia el lector que generalmente se ha creado unas expectativas alrededor de este autor, el traductor debe intentar diferenciar, en la medida de lo posible, tanto por él como por su lector, las huellas de uno y de otro.

12. Carlos Bousoño utiliza la expresión *desplazamiento calificativo* (*Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952) para denominar la figura de estilo en la que un autor utiliza un adjetivo que califica a un sujeto que no es el que le precede o le sigue inmediatamente (el sujeto puede incluso estar sobreentendido). El adjetivo está así desplazado con respecto a su sujeto, a menudo con un propósito de eufonía, de desdoblamiento de sentido o de ambigüedad deliberada. Por ejemplo: *La dolorosa y húmeda eco* (Cervantes); *A malignant and turbaned Turk* (Shakespeare); *No era nada más que pómulos, la dureza de la sonrisa, el brillo de los ojos, activo e infantil* (Juan Carlos Onetti). Este último ejemplo ilustra un caso representativo de desplazamiento calificativo con desdoblamiento de sentido, en el que los adjetivos *activo e infantil* se relacionan al mismo tiempo y de manera deliberada a *brillo* y al sujeto de la frase, el hombre, de ahí la importancia de traducir correctamente la figura. (Ver el análisis de este ejemplo en la página 117).

El texto creado será el resultado de la *atracción* que ha sentido, del deleite que le ha producido leer, traducir e imaginar el placer de su lector, y por último del arte con el que ha reconocido y reproducido después *el efecto* del texto, incluyendo la huella del autor.

Publicación del texto meta

Una vez publicada (hecha pública) la traducción, ésta también deja de pertenecer a su autor, que, aunque se trate de un hecho relativamente abstracto para muchos lectores, en este caso es un traductor. El matiz tiene sin duda su importancia aunque sólo sea bajo el prisma, más bien pragmático, de los derechos de autor. Pero lo esencial es subrayar que la relación con el texto (ese vínculo íntimo y estrecho entre el que escribe y lo que está escrito y será leído), es en ambos casos casi la misma —excepto en el momento, a veces desgarrador, es cierto, en el que el traductor escribe el nombre de otro en la portada—.

El lector del texto meta, en lo sucesivo el único titular del texto (como el lector del texto origen y su texto) tendrá muy probablemente, antes de comenzar su lectura, las mismas expectativas que el lector del texto origen. Puede resultar decepcionado pero sería lamentable que fuera por la traducción.

Lectura del texto meta

El lector del texto meta también tiene que poder interpretar el texto a su manera y encontrar en él la huella de su autor. Al igual que el lector del texto origen, si quiere, debe poder reproducirlo, releerlo, hablar de él, hacer que alguien lo lea, incluso volver a traducirlo, por qué no, a la lengua origen, si el ejercicio le atrae, ya que lo importante no es obtener una identidad formal, sino, una vez más, una correspondencia en el *efecto*. Además el lector debe poder sentirse conmovido, seducido, *atraído* y ocupar así un lugar en el texto, un lugar que el autor (el del texto meta, es decir, el traductor) le ha preparado sembrando también su relato de ausencias, fallas, vacíos que hay que llenar, que no tienen

por qué corresponderse estrictamente con los del original, pero cuya geometría, como se ha apuntado anteriormente, debe ser del mismo tipo.

LA DINÁMICA DE LA TRADUCCIÓN

El proceso de traducción que proponemos se parece mucho al proceso de lectura, lo cual no es ninguna casualidad: ya hemos visto que concebimos al traductor ante todo como un lector, activo por elección pero también por obligación, ya que la lectura activa está en el núcleo de lo que podría denominarse la dinámica de la traducción. Además, si el lector es *activo*, si se aventura en esta dinámica de la traducción, es, en el caso ideal, porque un texto lo atrae, gracias a los diferentes componentes que configuran la belleza de ese texto, entre los que podemos citar los vacíos y ausencias que incitan al lector-traductor a dialogar con el autor y a reproducir después dicho texto.

En esta relación de dinamismo entre autor y traductor deben considerarse dos nociones básicas. En primer lugar la *atracción* —fruto de la belleza—, motor e indicador de calidad de la traducción, definida a partir de los preceptos esbozados anteriormente y que serán desarrollados con posterioridad; en segundo el *efecto*, tanto el experimentado por el lector de la lengua origen como por el de la lengua meta, que esperamos sean equivalentes¹³. Por lo tanto, son conceptos que nos permitirán ver cómo y en qué medida se pueden reproducir tanto una forma como un contenido, un texto como un autor.

13. Huelga decir que el término equivalencia es polisémico. Entendemos la equivalencia en función del efecto creado. Juzgamos una traducción equivalente en la medida en la que el efecto combinado del sentido, del estilo, del tono, de la musicalidad, etc. se encuentra lo menos alterado posible en la traducción.

Es cierto que no es fácil medir esta equivalencia; además, el efecto que produce un texto varía de una persona a otra, incluso en la misma persona dependiendo del contexto. Evidentemente, estamos hablando de una aproximación (o de una media establecida a partir de un consenso más o menos tácito impuesto por el uso), alrededor del lenguaje y del efecto de éste sobre los seres hablantes y alrededor de una lengua y de su efecto (procedente tanto de las palabras que la componen como de los discursos que de ellas derivan), sobre los locutores de esa lengua.

LA BELLEZA

Prestar oídos a la voz argentina de las sirenas, volverse hacia el rostro prohibido que hurta la mirada, no es únicamente saltarse la ley para afrontar la muerte, como tampoco abandonar el mundo ni el olvido de la apariencia, es sentir de repente crecer en uno mismo un desierto, al otro extremo del cual (aunque esta distancia sin medida es tan delgada como una línea) espejea un lenguaje sin sujeto asignable, una ley sin dios, un pronombre personal sin persona, un rostro sin expresión y sin ojos, otro que es el mismo.

MICHEL FOUCAULT
El pensamiento del afuera

Los ideales que han iluminado mi camino y una y otra vez me han infundido valor para enfrentarme a la vida. Han sido la bondad, la belleza y la verdad.

ALBERT EINSTEIN

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ?

ROLAND BARTHES
Le Plaisir du texte

Lo bello es aquello que es inteligible sin reflexión.

ANDRÉ MAUROIS

El espectáculo de lo bello, en cualquier forma que se presente, levanta la mente a nobles aspiraciones.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER