

Panel “Traducción literaria”, *Primeras Jornadas Internacionales de Educación Lingüística*, Facultad de Ciencias de la Administración, Universidad Nacional de Entre Ríos, Concordia, agosto 2004.
[Los pasajes entre corchetes son agregados posteriores.]

Pablo Ingberg
Traducción literaria: de la teoría a la práctica

En estas aproximaciones parciales a una cuestión difícilmente abarcable en toda su complejidad, parto de la base de considerar a la traducción literaria como una suerte de género literario. En otras palabras, desde el punto de vista del hacer, como una forma atenuada de escritura. Y la llamo atenuada porque, evidentemente, antes que el traductor ya el autor ha hecho lo más importante.

Escribir sobre el escribir (de lo cual el traducir sería entonces una subespecie) puede resultar útil como campo de batalla reflexivo en primer lugar para quien está ocupándose en un escrito de tal naturaleza, en los mejores casos, quizá también para quien después lo lea. Pero a éste una lectura así no va a darle una receta sobre cómo escribir él mismo, en tanto él mismo y no en tanto imitador de otro. Para escribir hay que haber leído, pero a escribir como sólo uno mismo puede hacerlo se aprende escribiendo.

En el mismo sentido, las reflexiones en abstracto sobre la traducción pueden servir para reflexionar sobre la traducción en abstracto, pero no necesariamente para traducir en concreto. Por supuesto, es probable que quien haya reflexionado en general pueda haber expandido sus capacidades para resolver casos particulares al momento de traducir. Pero bien podría suceder lo contrario: que crea haber aprendido a traducir sin haberlo intentado jamás, y que entonces, al encarar un trabajo concreto, pretenda adaptar los resultados a principios generales ajenos, antes que a las características particulares del texto original de que se trate y a las aptitudes personales que él tenga para trasladarlas.

No pretendo, ciertamente, negar todo valor a las reflexiones teóricas sobre la traducción, sino reconocerles su justo valor y ubicarlas en el lugar que a mi entender les corresponde.

En última instancia, y no tan última, cada traductor aprende cómo él mismo traduce traduciendo.

Más que la lectura de reflexiones abstractas, juzgo de suma utilidad en ese aprendizaje la comparación con otras traducciones: cómo diversas personas resuelven casos concretos de diferentes maneras, cómo los resolvería uno. Así, al momento de traducir, el traductor de obras ya traducidas antes por otros ha de tener la ilusión de que está superando lo que sus predecesores hicieron, más allá de que después eventuales lectores, o incluso él mismo al releer su trabajo, opinen o no que aquella ilusión tenía fundamentos.

El traductor es, entonces, un escritor, pero un escritor auxiliar. Desempeña un papel esencial para que una obra se conozca en otra lengua, pero ese papel es subsidiario. Muchos han traducido y pueden seguir traduciendo *Hamlet*, pero el único que la escribió es Shakespeare. Quien olvide esa humildad básica, podrá ser un buen escritor de su propia obra, pero difícilmente un buen traductor de la ajena.

Durante el Renacimiento, a partir de la recuperación de los antiguos textos latinos primero, y griegos luego, comenzaron a surgir las traducciones, y junto con ellas las teorías sobre distintos métodos para llevarlas a cabo. Con matices y variantes, desde temprano fue planteándose una distinción entre dos alternativas de traducción, que a grandes rasgos podrían ser llamadas “literal” y “libre”. Un hito en esa senda iba a ser la formulación que en 1813 propusieron, con cuatro meses de

diferencia, Goethe y Schleiermacher, éste último traductor al alemán de diálogos de Platón. Ortega y Gasset, un tanto tajantemente, la resume así:

La versión es un movimiento que puede intentarse en dos direcciones opuestas: o se trae al autor al lenguaje del lector, o se lleva el lector al lenguaje del autor. En el primer caso... hacemos, en rigor, una imitación o una paráfrasis del texto original. Sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción.

Este método mencionado en segundo lugar por Ortega, que por economía llamaré “de la traducción literal”, propugnaría traducir tal como el autor, si hubiera conocido la lengua de destino, habría traducido su propia obra, mientras que el método mencionado por él en primer lugar, que por economía llamaré “de la versión libre”, propugnaría traducir tal como el autor habría escrito su obra de haberlo hecho directamente en la lengua de destino. En el primer caso (“literal”), se mantienen las estructuras de la lengua original tanto como, sin caer en el error, lo permita la lengua de destino, y el lector es movido a reconocer, en ese discurrir no del todo natural a su lengua, las características de la lengua original y del estilo del autor. Este método, que Ortega defiende con mucho mayor énfasis que Schleiermacher, no sólo no busca que la traducción suene como algo escrito originariamente en la lengua de destino, sino que busca exactamente lo contrario: que suene como lo que es, una traducción de un texto escrito en otra lengua. En cuanto al otro método (“libre”), Schleiermacher juzga que, aunque excepcionalmente puede producir alguna obra maestra, es en general arrogante e inasequible: puesto que es imposible saber cómo el autor, marcado por su propia lengua materna, se habría expresado en otra, será la imaginación del traductor (arrogante) la que supla ese desconocimiento. Así lo ilustra él: “¿qué se podrá objetar si un traductor le dice al lector: ‘aquí te presento el libro tal como su autor lo habría escrito si lo hubiera escrito en alemán’ (para nosotros sería ‘en castellano’), y el lector le contesta: ‘te estoy tan reconocido como si me hubieras presentado el retrato de ese hombre tal como parecería si su madre lo hubiera engendrado con otro padre?’”

Ahora bien, aunque Schleiermacher prefiere el método que se propone llevar al lector hacia el original, asimilable a la literalidad, y es ése el que practica en sus traducciones, cuando en Platón se enfrenta con un juego de palabras lo recrea en alemán, con lo que en ese punto se desliza hacia el otro método, más “libre”. Su práctica concreta demuestra, pues, en contra de sus escritos teóricos, que los dos caminos no son paralelos que jamás se tocan, sino postulados generales sobre cuestiones demasiado complejas para ser reducidas a dos líneas rectas.

Más cerca en el tiempo, la formulación que propugnaba traducir tal como el autor habría escrito en la lengua de destino (“libre”) se ha reemplazado por la formulación de la “equivalencia dinámica”, según la cual el objetivo sería producir en los lectores de la traducción el mismo efecto que la obra general en sus lectores nativos. Pero, aunque esta nueva noción abstracta es más elástica que la anterior, resulta igualmente vaga cuando se pretende proyectarla sobre la experiencia concreta. ¿Cuál es el efecto en los lectores nativos? ¿Es igual en todos ellos? ¿Quién puede aprehender ese efecto cabalmente, si no es un lector nativo, cosa que el traductor sólo es en rarísimos casos de bilingüismo? ¿Cómo se podría reproducir ese efecto en otra lengua? En fin. Más allá de estos interrogantes generales, me gustaría detenerme en algunas cuestiones más puntuales surgidas de mi propia experiencia, tanto en el trabajo de traducción como en la lectura y el cotejo de traducciones ajenas con los originales respectivos.

Los lectores nativos de Virgilio y Horacio, aquellos que hablaban como lengua cotidiana el latín, dejaron de existir hace unos mil quinientos años. No hay una ubicación temporal exacta, la transformación del latín en lenguas romances no se produjo de un día para otro. Pero lo cierto es que hace muchos siglos que se ha perdido la posibilidad de constatar efectos de lectura de esos autores en

lectores nativos. Hagamos sin embargo de cuenta no existe tal problema, o que es solucionable mediante la especulación, que será principalmente la especulación del traductor. Pues bien, producir en los lectores castellanos actuales el mismo efecto que el original en los lectores romanos de hace dos milenios, si semejante propósito fuera asequible, ¿significaría que Horacio debiera sonarnos como un poeta argentino contemporáneo nuestro? Es claro que las inmensas diferencias entre la cultura en que vivió el autor y esta en la que vive el traductor, explícitas e implícitas en las lenguas de origen y destino, lo hacen imposible: aunque un poeta argentino de hoy bien podría mencionar en sus versos a la diosa Venus, por ejemplo, las implicaciones serían completamente distintas de las que tenía para Horacio y sus contemporáneos romanos la mención de la misma diosa. Pero incluso si como lectores pudiésemos obviar, o al menos pasar a segundo plano, semejantes diferencias culturales, ¿debería Horacio, que vivió hace veinte siglos, sonarnos más contemporáneo que, por ejemplo, el español Jorge Manrique, que vivió hace apenas algo más de cinco siglos? Obviamente un traductor castellano de hoy no puede traducir poemas de Horacio a, por así llamarla, la lengua de Manrique, porque el castellano de Manrique diverge no poco del castellano en que ese traductor creció y se educó, de modo que semejante empeño lo obligaría a un esfuerzo excesivamente artificioso, que muy probablemente resultaría fallido. Pero eso no implica que, virando hacia el extremo opuesto, Horacio tenga que sonarnos tan familiar como un Juan L. Ortiz o un Francisco Madariaga, ni mucho menos como un actual estudioso argentino del latín que escribiera poesía, si cualquiera de ellos hubiera escrito sobre los mismos temas, por así decirlo.

Voy a dar a este respecto sólo un ejemplo doble. En *Bucólicas*, V.69, Virgilio escribe:

et multo in primis hilarans conuiuia Baccho
(escandido: *ét-mul/ tén-pri/ mís--bi-la/ ráns-con/ úi-úí-a/ Bác-cho*)

Traduzco ahora tan de cerca como el castellano y mi capacidad me lo permiten:

Y ante todo alegrando con mucho Baco fiestas

Aquí “Baco”, dios entre otras cosas del vino, es precisamente metonimia por “vino”, como creo que advertirá, directamente o por el contexto, la mayoría de quienes vayan a leer las *Bucólicas* de Virgilio; para los restantes, puede aclararse en nota. Sin embargo, Tomás de la Ascención Recio García, que tradujo (en prosa) esta obra para la Editorial Gredos, no tuvo esa confianza en los lectores, cuando vertió:

y regocijando ante todo los banquetes con abundante vino

Destruyó así no sólo por completo la metonimia, explicándola en lugar de traducirla, sino también el hipérbaton, acaso en la idea de que los lectores actuales necesitan que se les facilite el trabajo, aunque eso vaya en desmedro de la riqueza estilística del autor. Ahora bien, si ese mismo lector castellano actual fuese a leer la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, se encontraría con estos dos versos:

Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece,
copa es de Baco, huerto de Pomona.

Allí “Baco” es metonimia por “vino”, y “Pomona”, ninfa romana de los frutos, metonimia por “frutos”. Si “tradujésemos” a Góngora al modo de Recio García (y de la inmensa mayoría de los

traductores actuales de poesía antigua), esto es, abandonando el hipérbaton múltiple y figuras retóricas como la metonimia, los dos versos de Góngora quedarían reducidos a esta prosa:

Sicilia es copa de vino en cuanto oculta, huerto de frutas en cuanto ofrece.

A ningún editor actual de Góngora se le ocurriría “traducirlo” de esa manera. Personalmente, yo no veo por qué haya que infligirle algo similar a Virgilio. Que sus versos suenen algo antiguos no es en absoluto un efecto indeseable. Góngora no nos suena hoy como un contemporáneo, y sigue siendo un grandísimo poeta.

Una situación similar, pero más compleja aún, se presenta en casos como el de Shakespeare. En su lengua, contemporánea de la de Góngora y Lope de Vega, continúa hablándose y escribiéndose, no sin importantes modificaciones debido a los siglos transcurridos desde entonces. ¿Cuál sería el lector nativo a tener en mente al momento de traducir hoy: el contemporáneo del autor o el contemporáneo nuestro? Porque la diferencia entre las recepciones de una obra de Shakespeare por parte de uno y otro es tanta como la que puede experimentar en sí mismo un argentino que lea hoy, por ejemplo, la última obra de Roberto Cosa y una de Lope de Vega. Al margen de las disparidades estéticas y culturales del caso, la lengua hablada en una obra de Roberto Cosa es para mí tan familiar como la hablada en una obra de Shakespeare para un inglés de la época isabelina, mientras que la obra hablada en una obra de Lope de Vega me resulta tan distante como la hablada en una obra de Shakespeare a un anglófono de hoy. Voy a ejemplificar esto concretamente.

La palabra inglesa *dinner* significa “la comida más importante del día”. Hasta que la Revolución Industrial tuvo a los trabajadores fuera de su casa el día entero [hipótesis mía, tal vez errónea], esa comida era el almuerzo; luego, pasó a ser la cena. No es infrecuente que traductores actuales de Shakespeare, por desconocimiento de tales detalles filológicos [o no buscar en herramientas que suplan ese desconocimiento], traduzcan *dinner* como “cena”, muy a menudo sin advertir, por lo demás, que la acción está transcurriendo al mediodía. Semejante error filológico, empero, no lo es tanto si se tiene en mente a un lector nativo actual, quien, cuando oye *dinner* con el sentido de “almuerzo”, oye sin embargo una palabra con que él se refiere habitualmente a la “cena”.

Otro ejemplo. En muchas obras de Shakespeare aparece el vocablo *scruple*, “escrúpulo”, antigua unidad de peso farmacéutica equivalente a 24 granos, o sea 1,198 gramos, según lo registra el *Diccionario de la Real Academia Española* (6ª acepción de “escrúpulo”). Que ese sentido era suficientemente habitual en tiempos de Shakespeare es claro por la recurrencia con que él emplea *scruple* en tal acepción. Con todo, el sentido hoy habitual ya existía, pues está atestiguado con anterioridad, según lo registra el *Oxford English Dictionary*. [Y el propio Shakespeare emplea esta palabra con ese sentido por ejemplo en *Hamlet*, IV.v.:

..... Ahora, ya sea
 Un olvido bestial o algún cobarde **escrúpulo**
 Por pensar demasiado qué pueda resultar
 –Pensar que, en cuatro partes, tiene una de sensato
 Y siempre de cobarde tres partes–, no sé yo
 Por qué estoy vivo aún para decir esto hay que hacer,
 Puesto que tengo causa, voluntad, fuerza y medios
 De hacerlo.

(Nótese, dicho sea de paso, que en “cuatro partes... tres partes” resuena como doble sentido el de medida farmacéutica de peso, aunque el primero sea el hoy habitual en inglés como en castellano.)]

De manera que el espectador originario de aquellas obras se encontraba frente a un término que tenía más de una acepción, y que estaba empleado en una que a él le era familiar. Un lector o espectador anglófono de hoy, por el contrario, se halla a este respecto en una situación similar a la de su contemporáneo hispanohablante: un vocablo ampliamente conocido aparece con un sentido desusado. En general, el contexto suele facilitar la comprensión. Cito a título ilustrativo un parlamento de Porcia, disfrazada de abogado, en la escena del juicio de *El mercader de Venecia*:

Entonces preparaos para cortar la carne.
 Nada de sangre viertas, ni cortes más ni menos
 Sino una libra justa de carne. Más o menos
 Que cortes que una libra justa, por más que sea
 Lo que en sustancia la haga más liviana o pesada,
 O incluso la vigésima parte en que se divida
 Un solo pobre **escrúpulo**, que el platillo se incline
 Tan sólo en la medida del grosor de un cabello,
 Y mueres tú y tus bienes se te confiscan todos.

Una traducción que busque un efecto similar al del original sobre sus lectores nativos de aquel entonces podría verter *scruple* como “gramo”, unidad de medida hoy habitual y cuya diferencia en peso respecto al escrúpulo es insignificante. Si en cambio se toma como referencia al lector nativo actual, “escrúpulo” sería la elección más apropiada. De optarse por traducir literalmente “escrúpulo”, una traducción para ser publicada cuenta con la posibilidad de hacer la respectiva aclaración en nota, a fin de ahorrarles a muchos lectores el trabajo de acudir a un buen diccionario castellano. Una traducción para ser representada no ofrece la misma posibilidad, y, si se corre el riesgo de que a muchos espectadores se les escape algún detalle relevante del sentido, tal vez convenga optar, en el ejemplo aquí tratado, por “gramo”.

Lo que acabo de plantear abre dos nuevos frentes de debate. Uno es el de las notas, que dejo para después. El otro es específico de las traducciones de piezas dramáticas. El ideal es sin duda que la traducción para edición y la traducción para representación sean la misma. Pero un ejemplo como el recién referido, que es menos que la punta del iceberg de una cuestión de inmensas proporciones, demuestra que en la práctica ambas no necesariamente tienen que coincidir. Un lector puede remitirse a una nota o detenerse a releer; un espectador, no. Si identificamos a ambos entre sí, seguramente empobreceremos la lectura del primero y lo alejaremos un poco más del original. Personalmente, prefiero evitar semejante identificación: que la traducción para publicación acerque al lector hacia el original (y no al original hacia el lector), y que la traducción para representación analice puntualmente en qué medida eso puede imponer una distancia insalvable para la mayoría de los espectadores.

En cuanto a las notas, creo que hay un prejuicio demasiado generalizado, que se origina en un género de notas que yo igualmente detesto: aquellas en que, por holgazanería o incapacidad, el traductor aduce y arguye la supuesta intraducibilidad de un pasaje o palabra. Nada es intraducible: sencillamente puede ser mejor o peor traducido. Y el que se escuda en la intraducibilidad seguramente escoge lo peor. De todas maneras, existen muchas otras clases de notas. Si uno observa una buena edición inglesa de una obra de Shakespeare, hallará casi tanto espacio dedicado a las notas como al texto en sí. Ellas le suministrarán materiales tan diversos como útiles: referencias a hechos históricos relacionados, a las fuentes donde abrevó el autor, a aspectos vinculados con la puesta en escena (de gran interés para eventuales puestistas), etc. Y, por supuesto, hallará también notas dedicadas a expresiones o palabras que presentan alguna dificultad al lector nativo de hoy, como

sucede con *scruple*, “escrúpulo”. La correspondiente nota castellana, por ende, no hace más que equiparar al lector actual en nuestra lengua con su congénere de lengua inglesa.

En casos de juegos de palabras, en los que Shakespeare fue particularmente prolífico, a mi entender las traducciones para edición y para representación tienden a convergir. Según demostró el propio Schleiermacher al traducir Platón, en tales casos convergen incluso los dos métodos que él describiría luego en un ensayo como opuestos, pues no se establecerá una verdadera relación entre el lector o espectador y el texto original, en ninguna de las dos direcciones por él postuladas, si los juegos de palabras no son imitados en la traducción. La única otra alternativa consistiría en la completa pérdida del juego de palabras: traducir algo así como una aproximación a uno solo de los sentidos involucrados, y tal vez explicar el resto en una nota que aduzca la intraducibilidad. De resolverlo así, la nota acaso mueva al lector hacia el original o lo inverso, pero la traducción ciertamente no lo hace. Se pretenda llevar al lector hacia el original o lo inverso, se apunte a la edición o a la representación, los juegos de palabras han de ser recreados, con mayor o menor fortuna según las capacidades del traductor y las características tanto del pasaje en cuestión como de las lenguas de origen y destino. Si el resultado va a publicarse, una nota puede brindar al lector la posibilidad de conocer en la misma página, o al menos en el mismo libro, en qué consisten aproximadamente las diferencias entre el juego de palabras del autor y su recreación por parte del traductor. Aunque el ideal es, evidentemente, que esas diferencias sean inexistentes o ínfimas, lo cierto es que generalmente no sucede tan así.

Voy a ilustrar este tópico con un pasaje extraído de *Mucho ruido y pocas nueces* (título que, por razones que sería largo de explicar aquí, sería más apropiado traducir *Mucho ruido por nada*). En la cuarta escena del acto tercero, en medio de un filoso intercambio de ingeniosidades repleto de juegos de palabras con doble sentido sexual, Beatriz le espeta a Margarita:

... si vuestro marido tiene establos suficientes, ya veréis que no le faltarán graneros.

Pero *barns*, “graneros”, se pronuncia de forma idéntica que *bairns*, “hijos”, palabra aún usual en Escocia. El doble sentido implicado es, por lo tanto:

... si vuestro marido tiene establos suficientes, ya veréis que no le faltarán hijos.

Luis Astrana Marín traduce “establos” y “graneros”, y explica el doble sentido perdido, “hijos”, en una nota. Pero traducir uno solo de los dos sentidos implicados, ¿es traducir? En mi opinión, no. En principio, si de los dos sentidos hubiera que elegir uno solo, el más importante en estos casos es sin duda el sugerido. De allí que, en el ejemplo que acabo de citar, hasta me parecería preferible traducir “hijos” antes que “graneros”. Pero en lugar de achatar el texto de cualquiera de esas dos maneras, creo que el traductor, más que en ningún otro caso, debería en éstos apelar menos a la traducción que a la imitación, esto es, a imitar el juego de palabras inglés con otro castellano que apunte aproximadamente en la misma dirección. La solución que a mí se me ocurrió en este pasaje fue trocar “establos” por “plantas” y “graneros/hijos” por “retoños”, de modo que el texto quedara así:

... si vuestro marido tiene plantas suficientes, ya veréis que no le faltarán retoños.

Evidentemente cambié en algo el sentido, pero ¿no lo cambió más Astrana? A mi juicio, él sólo retiene lo menos relevante del original. La única relevancia que tienen en el texto de Shakespeare esos “establos” es que son lugares donde se puede yacer para producir hijos, y lo mismo puede hacerse entre las “plantas”; y la única relevancia de los “graneros”, además de su conexión semántica con “establos”, es que suena a “hijos”, así como “retoños” se conecta semánticamente con “plantas” y

significa también figuradamente “hijos”. Otro traductor podrá encontrar alguna solución mejor, según su propia experiencia y capacidad. Pero soluciones como la de Astrana, creo yo, no responden a ningún modelo de traducción salvo al que hace indeseables las notas al pie.

Aspectos puntuales como los antes expuestos mediante ejemplos demuestran que la práctica concreta resulta siempre mucho más compleja que las definiciones abstractas. También, algo aquí apenas sugerido, que las abstracciones pueden ser interpretadas y aplicadas de muy diversas formas por distintos individuos en los mismos casos concretos, o por el mismo individuo en distintos casos.

Los principios rectores pueden ser aconsejables para no variar de criterio en cada párrafo. Pero han de ser tan flexibles como para que podamos variarlos o adaptarlos, con uniformidad dentro de una misma obra, siempre que la práctica concreta nos lleve a concluir que resulta necesario o conveniente.

Sospecho que la mejor traducción imaginable sería aquella en que no pudiera discernirse cuál de dos métodos opuestos se ha aplicado, porque pareciera responder a ambos simultáneamente. En una dicotomía como la antes planteada, eso únicamente podría lograrse partiendo de la literalidad y alejándose de ella sólo en cuanto resultara imprescindible (de lo cual un ejemplo extremo sería los juegos de palabras). Porque si por regla se parte de la imitación, la paráfrasis o la versión libre, cualquier retorno puntual a una traducción más ceñida al original pasará inadvertido.

Quizá mi principio rector esencial sea que el autor es el escritor, y el traductor es su escritor auxiliar. En consecuencia, por humildad elemental y respetuosa, el traductor, a su leal saber y entender, ha de intentar mantener su traducción tan cerca del original como la lengua de destino se lo permita, y siempre tener confianza en el lector. Quien desconfía del lector, se pone muy por encima de él y corre el riesgo de caer desde más alto.