

SOBRE LA TRADUCCIÓN DEL GÉNERO ÉPICO-NARRATIVO¹

ON THE TRANSLATION OF THE EPIC-NARRATIVE GENRE

Iván MARTÍN CEREZO

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Dada la amplitud del objeto de estudio que se aborda, el objetivo de este artículo es exponer las características generales de los textos literarios narrativos a través de un marco teórico y las posibles estrategias de traducción de los mismos priorizando las marcas que los singularizan.

Palabras clave: traducción, géneros literarios, narrativa, hermenéutica, estilística.

Abstract: Because of the extent of the object of study to address, the scope of this article is to set out the main characteristics of the narrative literary texts throughout a theoretic frame, and its possible translation strategies prioritizing the signs that distinguish them.

Key words: translation, literary genres, narrative, hermeneutics, stylistics.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Translatio” (Referencia: PGC2018-093852-B-I00), concedido por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades.

Sobre el género épico-narrativo

El desarrollo de este artículo se centra en la traducción del género literario épico-narrativo. Al ser un campo tan amplio, y dado que lo que se traduce son textos, es necesario tener presente que las estrategias de traducción, aun siguiendo pautas generales, serán diferentes en cada uno de ellos por las características que los individualizan. Por este motivo, se hace necesario presentar un marco teórico sobre este género literario para, a partir de él, determinar qué elementos son más susceptibles de ser tenidos en cuenta en cada caso.

El género épico-narrativo es, junto con el lírico y el dramático, uno de los considerados géneros literarios naturales. Esta fijación tripartita, establecida a partir de la que Platón establece en el Libro III de su *República* como modos de imitación, se correspondería, de manera natural, con el despliegue dialéctico expresivo de una representación: diegética, donde narra una única voz; mimética, donde directamente hablan las voces de los personajes; y mixta, donde la representación se lleva a cabo mezclando ambos procedimientos. Teóricamente, esto es así, pero podemos comprobar cómo muchas veces en la práctica una obra en la que sólo habla el poeta –o el narrador– es una obra narrativa y no lírica, como sucede, por ejemplo, en *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar o *Las ruinas circulares* de Jorge Luis Borges. Siguiendo a Hegel (de hecho, es el primero que habla de géneros literarios), se puede decir que el género épico-narrativo es una síntesis de la reflexión interna-subjetiva, propia de la lírica, y de la observación externa-objetiva, propia de la mimesis representativa dramática. De esta manera, el género narrativo se configura como un género híbrido capaz de unificar en la narración la expresividad de la lírica y su gran carga descriptiva con la parte dialógica propia del drama.

En el texto narrativo, además, nos encontramos con dos elementos caracterizadores que serán incorporados en su referente: el narrador y la historia que cuenta (Rodríguez Pequeño, 2008, 93-95), en la que aparece representada la interacción del ser humano o la de seres con valores humanos (como ocurre en muchos casos en la literatura fantástica) con su medio, donde a partir de acciones individuales se pueden extrapolar ideas universales y en el que esas acciones se desarrollan en un mundo posible concreto, que estará determinado por la serie de instrucciones que rigen su referente, de tal manera que su estructura de conjunto referencial, compuesta por seres, estados, procesos, acciones e ideas, determinarán su mayor o menor cercanía con nuestra realidad objetiva extratextual. Así, podemos establecer tres tipos de mundos posibles textuales (Albaladejo 1992 y 1998):

- el mundo de lo verdadero: sus reglas son las mismas que las de la realidad efectiva, por lo que cualquier elemento que forme parte de su estructura de conjunto referencial formará también parte de esa realidad.
- el mundo de lo ficcional verosímil: sus reglas no son las mismas que las de la realidad efectiva, pero se asemejan a ellas, por lo que algún elemento (o

varios de ellos) de su estructura de conjunto referencial no forma parte de la realidad empírica, pero podría hacerlo.

- el mundo de lo fantástico inverosímil: sus reglas no las mismas que las de la realidad efectiva ni podrían formar parte de ella, por lo que algún elemento de su estructura de conjunto referencial las transgrede, dando como resultado un mundo inverosímil.

Posteriormente, Javier Rodríguez Pequeño, propondrá un desdoblamiento de este último tipo de mundo, obteniendo como resultado un mundo fantástico, pero verosímil y otro inverosímil (Rodríguez Pequeño, 1995, 131-139).

Esa historia que tiene lugar en un mundo posible no tiene que ser externa en todos los casos, ya que a veces puede no hacer referencia directamente al mundo del texto, sino que puede expresar el submundo del personaje o incluso del narrador, como podemos ver, por ejemplo, en el capítulo 7 de *Rayuela* de Julio Cortázar:

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exacta-mente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja.

Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recintos donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio. Entonces mis manos buscan hundirse en tu pelo, acariciar lentamente la profundidad de tu pelo mientras nos besamos como si tuviéramos la boca llena de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura. Y si nos mordemos el dolor es dulce, y si nos ahogamos en un breve y terrible absorber simultáneo del aliento, esa instantánea muerte es bella. Y hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura, y yo te siento temblar contra mí como una luna en el agua.

Esta sucesión de imágenes tan descriptivas y emotivas hace que en ocasiones el texto narrativo se acerque a la poesía al crear nuevas percepciones de la realidad a través del sentimiento que quiere transmitir por medio de las intuiciones que el escritor/narrador plasma en el lenguaje. Así, cuando el texto se subjetiviza, la selección del material, de las imágenes que se adecúen mejor al sentimiento que se quiere transmitir a través de una forma determinada, será una marca de estilo que habrá que tener en cuenta (Amado Alonso, 1940 y 1955). En este sentido, Juan Carlos Gómez Alonso, al analizar los conceptos de sentimiento e intuición en la obra de Amado Alonso, dice que

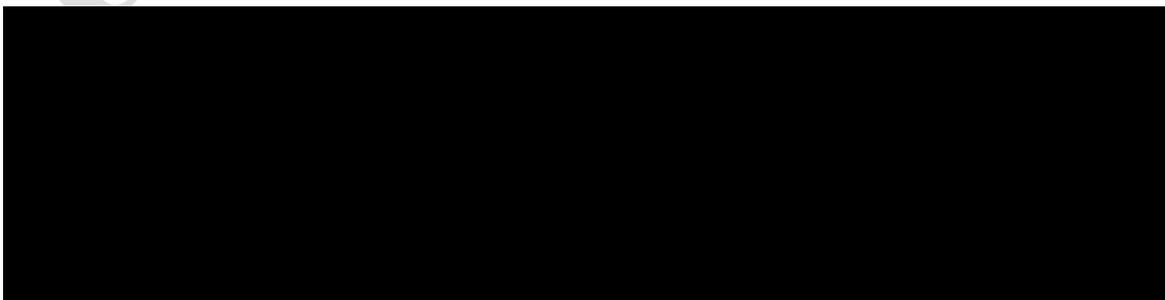
[...] el sentimiento no sólo es vivido y sufrido, sino que también es intuido: es contemplado y elevado a forma por el creador de la obra literaria. Hay, pues, una intuición del sentimiento; pero además la intuición se vuelve hacia las cosas, en busca de la expresión adecuada y del contagio sugestivo del sentimiento. Por lo tanto, la intuición materializa el sentimiento por medio de imágenes, comparaciones, metáforas, etc., como expresión indirecta de la intuición sentimental del autor; la manifestación del sentido poético intuido sentimentalmente se realiza, pues, por medio de esas imágenes, metáforas (representación de objetos materiales en general)... en las que a su vez hay nítidas intuiciones imaginadas, y vagos atisbos del poder sugestivo. (Gómez Alonso, 2002, 189)

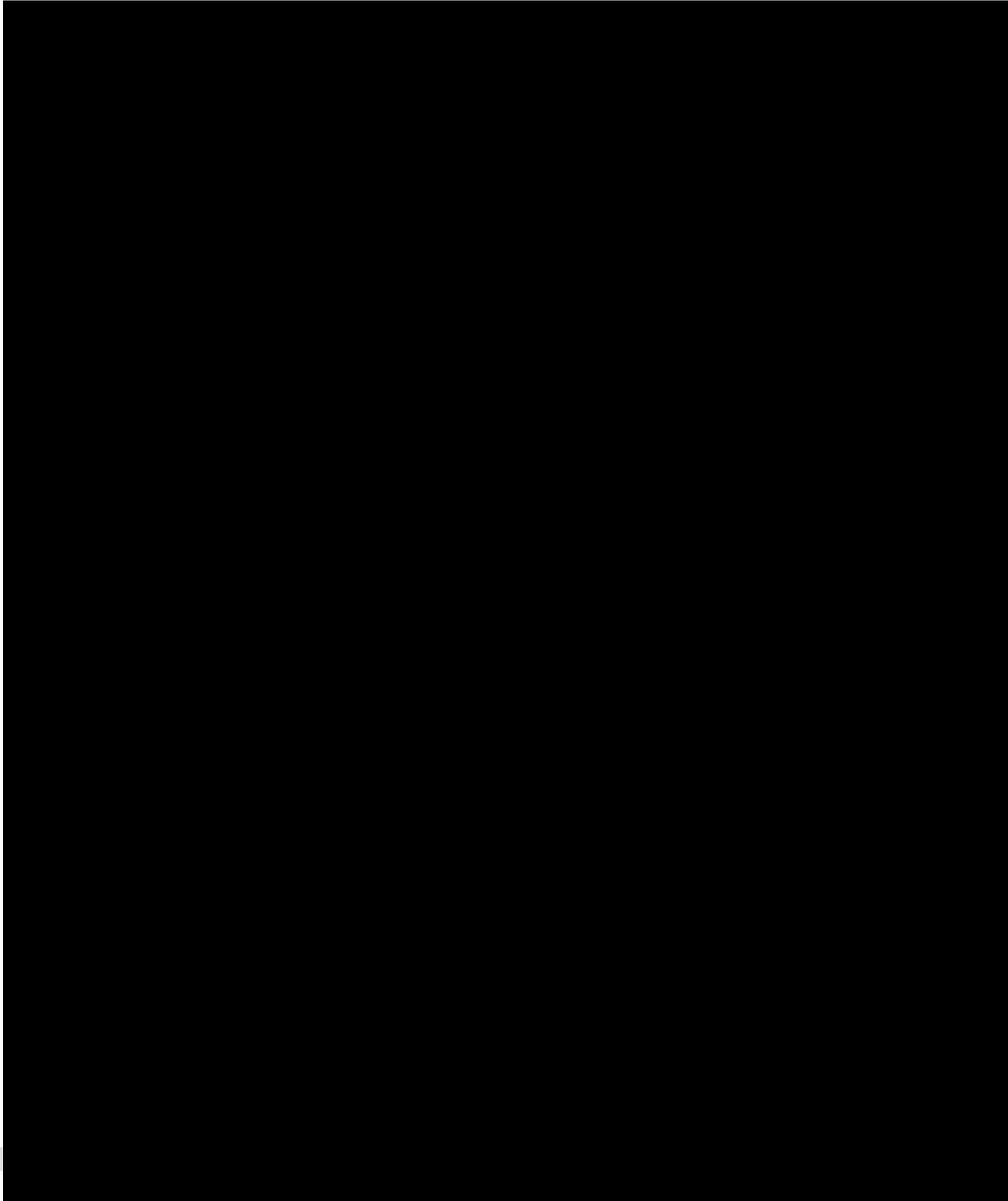
Sobre este hibridismo que se produce en la narrativa del que vengo hablando y por el que necesariamente la Estilística como método cobra una importancia fundamental, son significativas las palabras de Cortázar que Andrés Amorós reproduce en su introducción a *Rayuela*: "Hay un momento en que lo que yo quiero decir no puedo ya decirlo con lenguaje de la prosa. Y, entonces, con la más absoluta naturalidad, paso al poema"; "incluso contando, hay momentos en que lo que quiero decir es una dimensión poética (...). Y dentro de mis novelas hay muchos capítulos que cumplen un movimiento de poema aunque no entren en la categoría ortodoxa de poema. El funcionamiento se hace por analogía; hay un sistema de imágenes y de metáforas y de símbolos y, en definitiva, la estructura de un poema" (48). Este hibridismo también es significativo en los casos en los que aparece la logofagia, término propuesto por Túa Blesa para hacer referencia al resultado de una lectura impuesta (1998, 13) en la que el texto ha sido sustituido por el silencio, de tal manera que en el texto logofágico "lo externo, el silencio, se ha interiorizado, o bien lo interno, el discurso, se ha multiplicado y diseminado, o, diciéndose en un habla que no es la lengua o sin lengua, se ha disuelto" (Blesa, 1998, 16). Así, las logofagias son silencios textualizados, palabras que pudieron estar en el texto, pero que se han disuelto en el mismo, dejando una huella de su presencia (Martín Cerezo, 2007, 477). El silencio, de esta manera, es productor de discurso y fuerza a la participación del receptor, ya sea en literatura o en otras artes, al presentarse la obra como un objeto que está por completarse (Blesa, 1998, 25):

Por la logofagia la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no le pertenece a nadie, una habla sin lengua, o finalmente, se hace críptica. Por ese gesto, por la logofagia, se textualiza el silencio en unos trazos a través de los cuales se dice el silencio. (Blesa, 1998, 15)

El estudio que hace Túa Blesa sobre la textualización del silencio es muy pertinente a la hora de interpretar los diferentes textos en los que se encuentra, ya que interpretar por qué aparece y su finalidad llevará a una comprensión más amplia del texto y a determinar qué soluciones proponer en los casos en los que vaya a ser traducido. En el que nos ocupa, un texto narrativo muy significativo en este sentido es el de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Laurence Sterne. Por ejemplo, en el capítulo XII del primer volumen, tras la muerte de Yorick se pasa a una página completamente en negro, donde la tinta que una vez servía para relatar los sucesos sirve para ilustrar su muerte y la imagen de una página en negro sustituye cualquier descripción que se hubiera hecho:

Eugenius was convinced from this, that the heart of his friend was broke: he squeezed his hand,—and then walked softly out of the room, weeping as he walked. Yorick followed Eugenius with his eyes to the door,—he then closed them, and never opened them more.





(Sterne, 2002, I.XII)

El negro remite al silencio que queda después de que la muerte le llegue, el lector no puede más que contemplar lo que ya no hay y el resto que queda, un camino que viene marcado además por la poeticidad del párrafo que lo precede. Nos encontramos también con casos en los que el silencio aparece en la propia representación del discurso “LET us go back to the *****——in the last chapter” (Sterne, 2002, II.VII), “That the nursery window had not only * * * * * ;—but that * * * * * ’s also.” (Sterne, 2002, III.LVII), como un recurso muy utilizado a lo largo de los cuatro volúmenes del libro.

En el género narrativo, estas imágenes no vendrán directamente de la voz del escritor, sino que llegan al lector a través del narrador, bien sea narrando las acciones bien contando lo que piensan los personajes a través del estilo indirecto libre, o de los personajes mismos. En este sentido, Aguiar e Silva dice que:

O texto narrativo literário se caracteriza fundamentalmente pelo seu «radical de apresentação» –um narrador, explicitamente individuado ou reduzido a «grao zero» de individuação, funciona em todos os textos narrativos com a ins-tancia enunciativa que conta uma «historia»– e por relatar uma sequência de eventos ficcionais, originados ou sofridos por agentes ficcionais, antropomórfi-cos ou nao, individuais ou coletivos, situando-se tais eventos e tais agentes no espaço de um mundo possível. (Aguiar e Silva, 1988, 599)

Será el narrador, ente ficcional que suple la voz del autor, quien se encargue de relatar, describir y estructurar las acciones que los personajes llevan a cabo en el tiempo y situarlas en el espacio de un mundo posible, ya sea real, ficcional o fantástico, y quien se encargue además de introducir los diálogos de los personajes. Por lo tanto, será el narrador el responsable del proceso de intensionalización por el que el referente pasa a formar parte del texto (Albaladejo, 1992 y 1998), encargándose así de su organización y exposición, por lo que el grado de objetividad o subjetividad pasará necesariamente por su filtro. Hay que tener en cuenta que también en este punto tanto los juegos con el punto de vista, como los trampantojos, que podemos comprobar en *El club de la lucha* de Chuck Palahniuk, como las alteraciones temporales, son responsabilidad suya. En este sentido y relacionado directamente con el tiempo subjetivo, encontraríamos las técnicas narrativas asociadas al monólogo interior como representación lingüística de la corriente de conciencia. Esta técnica incide en la ruptura y en la total manipulación del tiempo como factor sintáctico, pero también como información semántica. Este procedimiento de expresar los pensamientos íntimos y la ruptura, dilatación y deformación temporales son propios de la narrativa. A su vez, la falta de interlocutor permite, en palabras de Carmen Bobes, “la libre asociación de imágenes y de tiempos, la ruptura de la linealidad, la recurrencia de tiempos, etc., es decir, una manipulación total de la cronología, puesto que las relaciones, establecidas subjetivamente, anulan el imperativo de la realidad”, y “el discurso interior, por ser interior, no necesita un receptor, y está, por tanto, liberado de las exigencias de un orden temporal o causal, del rigor lógico, de las imposiciones del espacio, y hasta de las leyes gramaticales a las que está sujeta toda expresión lingüística” (Bobes Naves, 1993, 194 y 255). Esta técnica narrativa, por tanto, supondrá un factor de ruptura con respecto al tiempo de la diégesis, provocando que la estructura narrativa tenga que abrirse para suplir la ausencia de una espacialidad temporal. Uno de los ejemplos más significativos lo encontramos sin lugar a dudas en el *Ulises* de James Joyce, donde esta técnica no sólo aparece utilizada por parte de los narradores, sino que también se ve reflejada en las intervenciones de los personajes. De esta manera, el capítulo que cierra el libro, que es un completo monólogo interior de Molly Bloom, comienza así:

Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the City Arms hotel when he used to be pre-tending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself in-teresting for that old faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser ever was actually afraid to lay out 4d for her methyated spirit telling me all her ailments she had too much old chat in her about

politics and earthquakes and the end of the world let us have a bit of fun first God help the world if all the women were her sort down on bathing suits and low necks of course nobody wanted her to wear them I suppose she was pious because no man would look at her twice I hope Ill never be like her a wonder she didnt want us to cover our faces...

Como puede verse, a través de esta técnica es posible introducirse en cómo los personajes perciben la realidad referida en la obra, por lo que nos encontramos ante un elemento interno del mundo posible creado en ella, de tal manera que podemos hablar de tiempo subjetivo focalizado. El traductor, al encontrarse con este recurso, tendrá que separar los diferentes pensamientos que aparecen expresados lingüísticamente y que pueden ser totalmente inconexos unos con otros, tal y como he expuesto, para de esta manera volcar el orden caótico que manifiestan:

Sí porque él nunca había hecho tal cosa como pedir el desayuno en la cama con un par de huevos desde el Hotel City Arms cuando solía hacer que estaba malo en voz de enfermo como un rey para hacerse el interesante con esa vieja bruja de la señora Riordan que él se imaginaba que la tenía en el bote y no nos dejó ni un ochavo todo en misas para ella sola y su alma grandísima tacaña como no se ha visto otra con miedo a sacar cuatro peniques para su alcohol metílico contándome todos los achaques tenía demasiado que desembuchar sobre política y terremotos y el fin del mundo vamos a divertirnos primero un poco Dios salve al mundo si todas las mujeres fueran así venga que si trajes de baño y escotes claro que nadie quería que ella se los pusiera imagino que era devota porque ningún hombre la miraría dos veces espero no llegar a ser nunca como ella milagro que no quisiera que nos tapáramos la cara... (1995, 695)

Estas características propias del género narrativo nos sirven para distinguirlo teóricamente de los otros dos géneros naturales, pero hay que tener presente que el género natural sólo existe como una entidad abstracta que necesita realizarse textualmente. Esta construcción textual formal vendrá determinada por el género histórico, que en el caso del género narrativo será la epopeya, el poema histórico, la novela, la novela corta y el cuento (Rodríguez Pequeño, 2008, 108-112). De esta manera, sólo podremos hablar de género épico-narrativo en tanto que hablamos de alguno de ellos, con independencia de que estén escritos en verso o en prosa (a pesar de que en la actualidad tendemos a considerar como textos narrativos sólo los escritos en prosa).

“Suenan paradójico pero mientras no teníamos traductor, Sh’eenaz y yo nos entendíamos mejor”

Como decía al comienzo de este artículo, es necesario tener presente que lo que se traducen son textos completos, no solo palabras, y, por lo tanto, cada uno de ellos exigirá al lector-traductor realizar un análisis del mismo bien previo bien a medida que avanza en su lectura bien ambas cosas para establecer las características generales que presenta y proceder en consecuencia. Si uno se acerca a algún manual de traducción, verá que muchas de las cuestiones que se tratan son comunes a una gran variedad de tipología textual; así, se explican los préstamos, los calcos, la traducción de los nombres propios, de las metáforas, de los dialectos, la equivalencia, la transposición y un largo etcétera, y en todos los casos dando por supuesto que quien llevará a cabo la traducción debe tener la competencia lingüística suficiente de las lenguas original y meta como para hacerlo. Son narrativos tanto el *Quijote* de Miguel de Cervantes como *Misericordia* de Benito Pérez Galdós, *50 sombras de Grey* de E. L. James, *Ulises* o *Dublinenses* de James Joyce, *Oliver Twist* de Charles Dickens, *Ficciones* de Jorge Luis

Borges, *Narrenturm* de Andrezej Sapkowski, *Matilda* de Roald Dahl, *Qué difícil es ser Dios* de los hermanos Strugatski, *El diablo en la cruz* de Ngũgĩ wa Thiong'o, *El bebedor de vino de palma* de Amos Tutuola o *La historia de tu vida* de Ted Chiang, por poner varios ejemplos, y cualquiera que haya leído alguna de estas obras, u otras, es plenamente consciente de las diferencias que existen entre ellas no sólo por la historia que se narra, por cómo es narrada o por los caracteres que intervienen en la narración, sino también por el uso que se hace del lenguaje (tanto por parte del narrador como de los personajes).

Peter Newmark, en su libro *Manual de traducción*, cuando se centra en la traducción del cuento y la novela presta especial importancia a dos tipos de lo que llama palabras-clave: las palabras que caracterizan a un personaje o situación (*leitmotivs*) y las que caracterizan al escritor (2010, 231-232). Y termina diciendo que

Sobre la traducción de novelas serias no conviene hacer generalizaciones. Sólo hay que decir que tengan en cuenta los problemas obvios que figuran a continuación y que se han de clarificar en cada texto: la relativa importancia que para el lector encierran la cultura de la LO y la intención moral del autor (sirva como ejemplo la traducción de nombres propios), las convenciones estilísticas de la LO y el idiolecto del autor, la traducción del dialecto, las normas de la LO, la distinción entre el estilo personal y la convención literaria de la época y/o corriente. (Newmark, 2010, 232).

Así, es necesario considerar que en los textos narrativos pueden aparecer variedades lingüísticas que marquen el texto a través del narrador o de los personajes. Estas variaciones lingüísticas pueden aparecer a través de los diferentes registros de una lengua, que vienen determinados por las diferentes situaciones comunicativas que pueden presentarse a través de la relación entre los interlocutores, de jergas, argots utilizados; de los diferentes niveles lingüísticos o variedades socioculturales (sociolectos), que tienen que ver con el conocimiento de la lengua por parte de los hablantes; de los dialectos o variedades geográficas que presenta una lengua; y a través de las variedades históricas o diacrónicas de la lengua.

Al conjunto de estas variedades es necesario añadir el idiolecto, definido por la RAE como el “conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo”, es decir, tendría que ver, en el caso que nos ocupa, con la particular forma de utilizar el lenguaje por parte de los personajes. Así, dice Catford (1970, 144) que esos rasgos idiolectales pueden formar parte del tejido narrativo del texto y ser utilizados, por ejemplo, para que los personajes identifiquen a quien lo utiliza. Así, podemos encontrar muchísimos textos en lo que esto ocurre, como con Holden Caulfield en *El guardián entre el centeno* de Sallinger o con *Las guerras de nuestros antepasados* de Miguel Delibes, en la que la voz de Pacífico Pérez está perfectamente diferenciada de la del médico. Los casos que puedan aparecer en un texto que sean idiolectales no dejan de ser marcas de estilo que caracterizan a su usuario, por lo que, siempre que sea posible, es conveniente que el traductor busque los equivalentes en la lengua de traducción. Además, es necesario tener presente que lo idiolectal no tiene por qué aparecer de manera aislada, sino que puede recoger rasgos del resto de variaciones lingüísticas, de tal manera que “todos los tipos de variación pueden contemplarse como un continuum con rasgos procedentes de las distintas áreas de variación en contante influencia recíproca”, lo que se puede ver ejemplificado en las diferentes

variedades dialectales (geográfica, temporal, social) utilizadas por Mellors en la novela *El amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence (Hatim y Mason, 1995, 61-63). Tanto las variedades geográficas como sociales pueden llevar implícitos rasgos ideológicos, políticos, sociales o culturales, por lo que hay que tener especial cuidado a la hora de traducirlos o no. Un caso, quizá extremo en este sentido, lo podemos encontrar en el personaje de Almudena de la novela *Misericordia* de Benito Pérez Galdós que, según la crítica, simboliza la tolerancia y unión de las tres culturas, razas y religiones que conformaron España: judaísmo, mahometanismo y cristianismo. En su habla artificial se mezclan términos vulgares o arcaicos con palabras árabes o sefardíes más o menos castellanizadas. Así, por ejemplo, encontramos en su habla equívocos con la diptongación (*conociér, gobierno*), errores sintácticos (*ver galán bunitu, jacer tú cariños él*), yeísmos ocasionales (*cabaiero, cameio*), errores pronominales, etc. (García Lorenzo, 1983, 42-43; Lida, 1961). Un ejemplo de una intervención suya lo mostrará mejor: “Casar migo tigo, y dirnos migo con tú a terra mía, terra de Sus. Mi padre Saúl, rico él; mis germanos, ricos ellos; mi madre Rimna, rica bunita ella... quierer ti, dicir hija ti... Verás terra mía: aceita mocha, laranjas mochas... carnieras mochas padre mío... mochas arbolas cabe el río; casa grande... noria d’agua fresca... bunito; ni frío ni calora” (212). Robert Russell dice en la introducción a su traducción de *Misericordia* que todas las características que presenta el habla de Almudena le han “inducido a buscar unos equivalentes que no hacen de él un árabe identificable. El hecho es que no hay Almudenas que hablen inglés” (2005, 9). Es muchos casos la decisión del traductor será la de no traducir ese dialecto o idiolecto en la lengua meta por la artificialidad que podría suponer ese proceso, pero en cualquier caso se debe tener presente que el efecto provocado por ese uso en los lectores del texto en lengua original se pierde de forma irrecuperable.

Como vengo diciendo, no todos los textos presentan las mismas características, por lo que habrá que identificar aquellas marcas que los individualizan para que en el paso a otra lengua no se pierdan. Así, se deberá prestar especial atención a si los personajes utilizan muletillas, si hablan en una lengua estándar o en alguno de sus dialectos, a los juegos lingüísticos que puedan aparecer, al humor, etc. En otras palabras, si queremos que los textos de un autor se lean en otra lengua, y que esos lectores puedan disfrutarlo como los lectores del texto en lengua original, es necesario trasladar las marcas estilísticas que el texto presenta en la medida de lo posible.

El traductor, mediante su competencia lingüística y literaria, procederá a realizar su labor no como mero lector, sino en un ejercicio que lo acerca al crítico literario, pero cuyos resultados son diferentes al ser diferentes los objetivos perseguidos por uno y otro: el crítico lo que hará será un texto sobre otro ya escrito con la intención de explicarlo, valorarlo y situarlo contextualmente; el traductor intentará construir un texto equivalente en otra lengua en función de la interpretación que haga del mismo, en un proceso que Emilio Betti sitúa en lo que llama interpretación en función reproductiva o representativa, que se caracteriza

[...] por la presencia de un intermediario que, interponiéndose entre la manifestación del pensamiento de un autor y un público interesado en entenderla, asume el oficio de sustituir a una forma representativa equivalente, dotada de una eficacia comunicativa idónea a hacer entender su sentido. Verdaderamente, también es función puramente reconocitiva, como hecho espiritual del sujeto llamado a entender, consiste

en un reproducir interno, en un revivir por dentro, que lleva a repensar la concepción, a volver a evocar la intuición, expresa o implícita en la forma interpretada. (Betti, 1975, 50-51)

Esta intuición inicial del autor que plasma en el texto es la que debe buscar el lector-traductor a través de la estructura de conjunto referencial del mismo, no sólo por el goce estético que puede provocar llegar desde la obra al autor y entender el proceso creativo que ha tenido lugar, sino también para la perfecta comprensión de la obra. Como he dicho anteriormente y aunando las ideas de Amado Alonso y Tomás Albaladejo, se puede concretar que cada texto refleja la visión del mundo de su creador a través de un mundo posible, que vendrá determinado por su estructura de conjunto referencial, en un proceso que no puede ser otra cosa que una creación de base estética y que en el caso de la traducción debe ser reconstruido. Así, el lector-traductor deberá recorrer en sentido inverso el camino seguido por el autor, del texto a las ideas, en un proceso que no puede dejar de ser intuitivo e intelectual, mediante el cual busca la estrategia poiética utilizada para plasmar la intuición inicial que lo generó para volverlo a crear en otra lengua. El traductor literario, para realizar su labor, debe comprender el texto que traduce en su totalidad, encontrar el sentido profundo del mismo para poder verterlo así a su propia lengua. Gadamer lo explica de la siguiente manera al relacionar la traducción y la interpretación con la hermenéutica:

El título «hermenéutica», como ocurre a menudo con las palabras derivadas del griego y adoptadas en nuestro lenguaje científico, cubre muy diversos niveles de reflexión. La hermenéutica designa ante todo una praxis artificial. Esto sugiere como palabra complementaria la *tejne*. El arte del que aquí se trata es el del anuncio, la traducción, la explicación y la interpretación, e incluye obviamente el arte de la comprensión que subyace en él y que se requiere cuando no está claro e inequívoco el sentido de algo. Ya en el uso más antiguo de la palabra se detecta una cierta ambigüedad. Hermes era el enviado divino que llevaba los mensajes de los dioses a los hombres; en los pasajes homéricos suele ejecutar verbalmente el mensaje que se le ha confiado. Pero es frecuente, sobre todo en el uso profano, que el cometido del *hermeneus* consista en traducir lo manifestado de modo extraño o ininteligible al lenguaje inteligible por todos. Por eso la tarea de la traducción goza siempre de una cierta «libertad». Presupone la plena comprensión de la lengua extranjera, pero aún más la comprensión del sentido auténtico de lo manifestado. El que quiera hacerse entender como intérprete debe traducir el sentido expresado. La labor de la «hermenéutica» es siempre esa transferencia desde un mundo a otro, desde el mundo de los dioses al de los humanos, desde el mundo de una lengua extraña al mundo de la lengua propia. (Gadamer, 2000, 95)

El traductor no solo debe tener una gran competencia de la lengua original del texto, sino también de la suya propia para poder seleccionar las formas lingüísticas que se adecuen más al sentido expresado en el original. Esta selección de las potenciales soluciones lingüísticas implica además conocer y comprender los recursos de la lengua propia, por lo que la interpretación estará presente en toda traducción (Gadamer, 2000, 330) y la creación literaria (y en consecuencia la traducción o recreación del producto creado) presupone la comprensión que subyace en el proceso (Cuesta Abad, 1991, 11; García Yebra, 1989, 127). Es por esta razón por la que, como se puede ver, creo acertado recuperar la concepción estilística de considerar el texto no únicamente como producto creado, sino también como creación poética y aplicarla en los estudios de traducción. El traductor procederá entonces a partir de lo expresado (del mensaje creado, de la expresión lingüística a las ideas, del texto), lo interpretará (buscará el sentido de lo expresado) y, finalmente, traducirá o llevará el mensaje expresándolo nuevamente con otras palabras diferentes, pero que contengan el sentido interpretado y

que sea equivalente al primero, creando de esta manera un nuevo texto. Así, la traducción siempre sigue un proceso con dos fases claramente diferenciadas:

- La primera fase donde se produce la comprensión del texto original, de carácter semasiológico, en la que el traductor busca el sentido del mismo. Esta primera fase cobra una gran importancia porque será en la que el traductor deberá identificar la estrategia poética seguida por el autor, a partir de la cual puede explicitar los recursos literarios utilizados, estableciendo así la conexión entre el autor, el traductor y el receptor del texto traducido (Albaladejo, 1998; Albaladejo y Chico-Rico, 2018, 118-119).
- La segunda fase sería la de la expresión, de carácter onomasiológico, en la que el traductor buscará en la lengua terminal las potenciales palabras o expresiones que transmitan mejor el sentido hallado en la fase anterior (García Yebra, 1997, 32; Albaladejo, 1998, 41-42; Albaladejo, 1992, 179-200).

Un ejemplo de este procedimiento lo encontramos en el cuento del escritor polaco Andrzej Sapkowski titulado *Un pequeño sacrificio*, en el que tiene lugar una discusión entre un príncipe y una sirena acerca de cuál de los dos tiene que metamorfosear alguna parte de su cuerpo para poder vivir juntos, y en medio de la cual encontramos al protagonista de esta saga fantástica, Geralt de Rivia, haciendo interpretación consecutiva:

—¿Estoy harta! —aulló melodiosamente Sh'eenaz—. ¡Tengo hambre! En fin, peloblanco, que decida él, que decida ahora mismo. Repítele una cosa más: no pienso seguir siendo motivo de burla ni pienso quedar con él si sigue teniendo el aspecto de una estrella de mar de cuatro patas. Repítele que para los jueguecitos que él me propone en los acantilados, tengo yo unas amigas que lo hacen mucho mejor. Pero eso son diversiones de adolescentes, buenas para niños que todavía no han cambiado las escamas. Yo soy una sirena normal y sana...

—Sh'eenaz...

—¡No me interrumpas! ¡Todavía no he terminado! Estoy sana, normal y madura para el desove, y si él me desea de verdad, ha de tener cola, aleta y todo como un tritón normal. ¡De otro modo no quiero saber nada de él!

Geralt tradujo con rapidez, intentando no ser vulgar. No lo consiguió. El príncipe enrojeció, lanzó unas feas maldiciones.

—¡Puta indecorosa! —gritó—. ¡Sardina frígida! ¡Que se busque un bacalao!

—¿Qué ha dicho? —se interesó Sh'eenaz, nadando más cerca.

—¡Que no quiere tener cola!

—¡Pues dile... dile que se seque!

—¿Qué ha dicho?

—Ha dicho —tradujo el brujo— que te ahogues. (Sapkowski, 2002, 485)

Esa transferencia lingüística de un mundo a otro puede observarse en la última intervención de la sirena, donde desea al príncipe la peor muerte posible (para una sirena), sin tener en cuenta que el hecho de secarse carece de sentido como tal para un ser humano. Geralt interpreta el sentido de sus palabras y busca el equivalente natural más próximo que transmita lo mismo en el mundo de la lengua

del príncipe y, ahora sí, el deseo de que se ahogue sí que transmite la intención que perseguía la sirena. Como se puede ver, la mayor fidelidad al texto original consiste en traicionarlo, en hacer pequeños sacrificios para que el resultado sea acorde al original. Este hecho implica que el traductor siempre tenga cierta libertad a la hora de llevar a cabo su labor, que estará siempre delimitada por el texto original y la interpretación que de éste se haga. Traducir, entonces, es llevar un mundo completo de una lengua a otra, de un sistema cultural a otro, con las consecuencias que ello tiene, y el texto puede llegar a ser aceptado, rechazado, modificado, etc. en función de las normas que regulan ese sistema (véanse, por ejemplo, los trabajos de Even-Zohar a propósito de la teoría de los polisistemas). Traducir (literatura) es comprender otras formas de ver el mundo y acercarlas a otras culturas, materializándolas, pueden constituir la base sobre la que se creen nuevos textos en la lengua de traducción y llegar incluso a convertirse en mecanismos de transformación social (Cheveleva Dergacheva, 2018). Sh'eenaz y el príncipe se entendían “mejor” antes de que hubiera un intérprete porque proyectaban sobre el otro su propia visión de la realidad, pero en el momento en el que conocen el sentido de lo que expresan con sus palabras es cuando surgen los problemas porque tienen que aceptar que hay otras formas de ver la realidad y de relacionarse con ella. Y de que para aceptarlas hay que hacer algunos sacrificios y estar abiertos al cambio.

Hablar de una traducción definitiva, de la traducción perfecta, tal y como decía Borges en “Las versiones homéricas”, sólo puede responder al dogma o al cansancio y, en consecuencia, no es descabellado pensar que la traducción perfecta de un texto sería equivalente al conjunto de traducciones que se han hecho y se harán del mismo a lo largo del tiempo, estableciéndose así un diálogo constante entre el texto en lengua original (y sus lectores) y las diferentes traducciones del mismo (y sus lectores) a diferentes lenguas a lo largo del tiempo. Así, estamos de acuerdo con Benjamin en que “la vida del original alcanza en ellas [las traducciones] su expansión póstuma más vasta y siempre renovada» (1994, 287). Es por este motivo por el que, siguiendo a García Yebra (1989, 139-140), es posible establecer que la mejor solución quizá sea no dar ninguna y que sea el traductor el que determine lo que sea mejor para cada caso en función del texto en sí, de la proximidad o lejanía de las dos lenguas y culturas implicadas en el proceso, de la finalidad de la traducción o de los destinatarios a los que va dirigida.

Referencias bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de (1977). *Competência lingüística e competência literária*. Coimbra: Almedina.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de (1988). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- ALBALADEJO, Tomás (1992a). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- ALBALADEJO, Tomás (1992b). «Aspectos pragmáticos y semánticos de la traducción del texto literario», *Koiné. Quaderni di Ricerca e Didattica sulla Traduzione e l'Interpretazione*, II, 1-2: 179-200.

- ALBALADEJO, Tomás (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ALBALADEJO, Tomás (1998). «Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria», en Estanislao RAMÓN TRIVES y Herminia PROVENCIO GARRIGÓS (eds.). *Estudios de lingüística textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés* (pp. 31-46). Murcia: Universidad de Murcia.
- ALBALADEJO, Tomás y CHICO RICO, Francisco (2018). «Translation, style and poetics», en Sue-Ann HARDING y Ovidi CARBONELL CORTÉS (eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Culture* (pp. 115-133). New York: Routledge.
- ALONSO, Amado (1940). «Sentimiento e intuición en la lírica», *Nac.* 03/03/1940.
- ALONSO, Amado (1986). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, Amado (1997). *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (1974). *Poética*. (Edición trilingüe de Valentín García Yebra). Madrid: Gredos.
- BAJTÍN, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAKER, Mona (ed.) (2009). *Translation Studies. Critical Concepts in Linguistics*. Londres: Routledge, 4 vols.
- BAKER, Mona (ed.) (2010). *Critical Readings in Translation Studies*. Londres: Routledge.
- BENJAMIN, Walter (1994). «La tarea del traductor», (traducción de Murena, H. P.) en Miguel Ángel VEGA (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción* (pp. 285-296). Madrid: Cátedra.
- BETTI, Emilio (1975). *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*. (Traducción de José Luis de los Mozos). Madrid: Editorial Revista de Derecho Privado-Editoriales de Derecho Reunidas.
- BLESA, Túa (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Anexos de Tropelías.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1993). *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*. Madrid: Gredos.
- BORGES, Jorge Luis (1998). «Las versiones homéricas», en Jorge Luis BORGES, *Discusión*, en *Obras completas I* (pp. 239-243). Barcelona: Emecé.
- CATFORD, John Cunnison (1970). *Una teoría lingüística de la traducción*. Venezuela: Universidad Central de Venezuela.
- CHEVELEVA DERGACHEVA, Alexandra (2018). *Traducción literaria y cambio social: la poesía rusa de la Edad de Plata*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- CORTÁZAR, Julio (1997). *Rayuela*. (Edición de Andrés Amorós). Madrid: Cátedra.
- CUESTA ABAD, José Manuel (1991). *Teoría hermenéutica y literatura*. Madrid: Visor.
- ECO, Umberto (2008). *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Lumen.
- GADAMER, Hans-Georg (1999). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- GADAMER, Hans-Georg (2000). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1989). *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1997). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos. 2 vols.

- GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos (2002). *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- HATIM, Basil y MASON, Ian (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- HEGEL, G. W. F. (1947). *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- HEGEL, G. W. F. (1986). *Estética*. (Edición de A. Llanos). Buenos Aires: Siglo XX. 8 vols.
- HERMANS, Theo (2010). «The translator's voice in translated narrative», en Mona BAKER (ed.), *Critical Readings in Translation Studies*. Londres: Routledge.
- JOYCE, James (1995). *Ulises*. (Traducción de José María Valverde). Barcelona: RBA.
- LATHEY, Gillian (2010). *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*. Londres: Routledge.
- LIDA, Nenah (1961). «De Almudena y su lenguaje», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV: 297-308.
- MARTÍN CEREZO, Iván (2007). «Breves apuntes para una interpretación del silencio», en María Victoria UTRERA TORREMOCHA y Manuel ROMERO LUQUE, *Estudios literarios in honorem Esteban Torre* (pp. 471-482). Sevilla: Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- MOYA, Virgilio (2007). *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra.
- NEWMARK, Peter (2010). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- NIDA, Eugene A. y TABER, Carles R. (1964). *Toward a science of translating with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: Brill.
- NIDA, Eugene A. y TABER, Carles R. (1982). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1983). *Misericordia*. (Edición de Luciano García Lorenzo). Madrid: Cátedra.
- PLATÓN (1981). *La República*. (Edición bilingüe de J. M. Pabón y M. Fernández Galiano). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (1995). *Ficción y géneros literarios (los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- SAPKOWSKI, Andrzej (2002). *Un pequeño sacrificio*, en *El último deseo. La espada del destino*. (Traducción de José María Faraldo). Barcelona: Círculo de Lectores.
- STERNE, Laurence (2020). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Project Gutenberg. Recuperado de <<https://www.gutenberg.org/files/1079/1079-h/1079-h.htm>> [24/08/2020].
- TORRE, Esteban (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.