



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**TRADUCCIÓN COMENTADA DE *DER ENGLÄNDER*
DE JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ**

**TRADUCCIÓN COMENTADA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS ALEMANAS)**

**PRESENTA:
LUIS MANUEL CANO SÁNCHEZ**

ASESORA: DRA. UTE ILSE SEYDEL BUTENSCHÖN



MÉXICO, D. F., ENERO 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción.....	3
Capítulo I. Elementos teóricos de la traducción literaria..	11
1.1 Traducción y cultura.....	18
1.2 Planteamientos teóricos contemporáneos.....	22
Capítulo II. Traducir teatro.....	32
2.1 El teatro como variante literaria.....	36
Capítulo III. Comentario a la traducción de <i>Der Engländer</i>	45
3.1 Propósito de la traducción	49
3.2 Las formas de expresión en la obra.....	52
3.3 Recursos artísticos y de estilo	55
3.4 Otros problemas de traducción ..	61
Traducción de la obra <i>Der Engländer</i>	64
Bibliografía.....	91

Introducción

La elaboración de una traducción tiene como uno de sus principales objetivos difundir la expresión escrita de un autor entre un público que habla un idioma diferente al de éste. La traducción ya concluida e impresa no se puede considerar un “producto acabado”, sino uno, entre varios tipos de texto en lengua meta que tiene un propósito concreto y particular. Por lo tanto, establecer una definición de su *esencia* requiere de un análisis de los distintos factores que conformaron su elaboración y el objetivo del autor, dado que el texto fuente refleja la ideología e intencionalidad del autor y se ve marcado en el estilo y léxico de éste. Además de considerar que, si bien el proceso de traducción sigue normas y técnicas que son comunes y de uso frecuente entre los traductores, cada texto a traducir requiere de un tratamiento especial, ya que éste contiene un tema específico. Es decir, hay que dedicarle un tiempo breve necesario de observación previa para situarlo en un determinado contexto como sucede con los textos o notas informativas que se elaboran en unos cuantos minutos, puesto que en general, los temas a difundir son dirigidos a grupos determinados de lectores y son tan variados como las actividades humanas. Así, el camino a seguir, consiste en trazar una metodología particular para, primero, localizar los posibles elementos que conformaron el propósito del texto fuente, con todo lo que esto implica, y después iniciar con el proceso de traducción mediante las herramientas que da el bagaje cultural, lingüístico y teórico del traductor respecto de lo expresado por el autor.

Ante la diversidad de conceptos y análisis a favor y en contra de determinada teoría o estrategia a seguir, el traductor promedio se encuentra ante la disyuntiva de optar por tal o cual alternativa para alcanzar el término, expresión, o frase adecuada para transmitir lo que el autor en la lengua fuente pretendió expresar. Para un sector de

traductores que labora cotidianamente en las grandes editoriales, la *praxis* garantiza, con el paso del tiempo y la destreza que de ésta resulta, trabajos cada vez más fieles respecto del texto original. Sin duda esta práctica implica en sí un desarrollo constante y en consecuencia traducciones de muy buena factura; pero el dominio del idioma a traducir, o el bilingüismo por parte del traductor, como explicaré más adelante, no siempre garantizan un trabajo libre de elementos subjetivos y remanentes culturales por parte del traductor.

En el presente comentario describiré algunos recursos teóricos y técnicos de los que me serví para realizar una traducción de la obra de teatro *Der Engländer* de Jakob Michael Reinhold Lenz, traducción en la que pretendo separarme del “regionalismo lingüístico” en el cual me encuentro (como hablante de español mexicano), para presentar un texto accesible a cualquier lector del idioma español, además de proponer al lector interesado en la literatura alemana, una pieza teatral de finales del siglo XVIII que tiene como objetivo vincular la “atmósfera cultural” de la época en que fue elaborada, con la recepción teatral contemporánea.

Comienzo por mencionar que, entre las traducciones de literatura del alemán al español, el teatro ocupa un lugar poco privilegiado —con excepción de las obras consideradas clásicas—, si comparamos a éste con la novela y la poesía, ya que dichas traducciones no circulan habitualmente en libros impresos, sino que en manuscrito sirven a los directores para las puestas en escena de los dramaturgos alemanes, como podemos constatarlo con el trabajo de Luis de Tavira y Juan José Gurrola. Sin duda, la novela es el género literario preferido por el público en general de la época contemporánea, pero hay que considerar que la producción teatral se ha mantenido constante en Alemania y en el mundo, hecho que demuestra su valor artístico y vigencia

como alternativa al desarrollo de la prosa y la poesía durante los siglos XIX y XX. Así, el teatro tiene una función determinada, su espacio propio, en el que se ha movido a lo largo del tiempo, a la par de las otras manifestaciones literarias:

Queda claro el modo como la naturaleza misma (paradójica) del signo teatral (T+R), en su totalidad, condiciona el estatuto del teatro y su carácter de actividad práctica indefinidamente renovable [...] Se comprende así cómo y por qué el teatro (incluido el teatro pintoresco y psicológico) es una práctica ideológica e incluso, con gran frecuencia, una práctica política.¹

En consecuencia, mi decisión por traducir y comentar una obra de teatro, en especial *Der Engländer* de Lenz, parte del hecho que no ha sido traducida al español hasta el momento, además del deseo por rescatar este texto como un registro literario trascendente (su rasgo de modernidad llamó mi atención) y poco difundido por parte de la crítica de habla hispana, y que es representativo del movimiento literario del *Sturm und Drang* en el cual participó su autor muy activamente. La referencia habitual a la producción teatral de Lenz se remite a *Die Soldaten* y *Der Hofmeister*, obras que son mencionadas de manera recurrente y que ya han sido traducidas, pero en *Der Engländer* también hay elementos de análisis que proyectan de manera, tal vez más evidente —a veces grotesca—, algunos rasgos representativos del *Sturm und Drang*. Para Rita Gnutzmann, Lenz puede ser considerado como el ideólogo del *Sturm und Drang* en lo que se refiere al teatro:

Ofrece en la práctica la mejor muestra del teatro anti-aristotélico de la época: la fábula, construida sobre la casualidad, evoluciona mediante el rápido cambio de escenas extremadamente cortas y a menudo sin terminar (que lógicamente no mantienen unidades); el dramaturgo pone énfasis en los gestos y la escenificación y en un lenguaje sociológicamente diferenciado; el final del drama queda abierto.²

¹ Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 28.

² Gnutzmann, Rita, *Teoría de la literatura comparada*, Madrid, Síntesis, s./f., p. 66.

En este punto, es preciso señalar que un rasgo distintivo de Lenz, es la importancia que él da, en especial en esta obra, a los elementos ideológicos del texto por encima de un propósito estético. *Der Engländer* es un producto teatral, quizás radical y lleno de crudeza, pero que logra una difusión de los fundamentos del *Sturm und Drang*; el énfasis por representar los rasgos viscerales de los personajes de esta obra —su comportamiento socialmente criticable—, opacan y a veces, eclipsan el sentido artístico tradicional de la época en las obras de teatro. La exactitud en las formas y el buen gusto pasan a segundo plano ante la espontaneidad del desarrollo de las escenas en su contexto. El camino para propiciar una “variante catártica” marca un rumbo diferente al habitual; es decir, que no hay una “ruta” definida para alcanzarla y en el público y su “circunstancia” (su capacidad para apreciar el teatro desde una nueva perspectiva), recae la responsabilidad de reaccionar ante lo expuesto por lo actores.

Así, en mi opinión, la traducción y difusión de esta obra contribuye a enriquecer el estudio literario de la conformación del teatro alemán que da inicio con la propuesta teatral de Gotthold Ephraim Lessing, emblemática para la Ilustración, y que fue el prelude de movimientos posteriores, entre ellos el del *Sturm und Drang* (como una resistencia más radical a las normas clásicas) que refleja ya plenamente la postura literaria y social del hombre de finales del siglo XVIII ante la imposición política e ideológica por parte de los grupos en el poder y representa una auténtica contracorriente. Además considero que, si bien *Der Engländer* no ocupó muchas páginas en la crítica literaria de la época, esta obra aporta, aún desde su propuesta extravagante —dada la estructura literaria de la obra que expone los planteamientos artístico-ideológicos de Lenz en su fase estética más “simple” y espontánea—, a la conformación de las propuestas literarias, que junto con el romanticismo, derivaron en

lo que los críticos contemporáneos de arte consideran una de las mejores épocas literarias y artísticas de Alemania.

En consecuencia, el propósito de comentar esta obra es analizar los aspectos teóricos y metodológicos que rodean su traducción e interpretación; que van desde considerarla como el rediseño de una obra de arte en la lengua meta (las consideraciones en el plano teórico y estético), hasta la interpretación del texto en su calidad de acto de comunicación con sus particularidades pragmáticas en un plano lingüístico y cultural, esto para alcanzar el objetivo trazado por traducir la obra también desde un contexto con diversas “variables” y no sólo desde una perspectiva artística.

En la primera parte de este comentario expongo la forma en que los planteamientos teóricos de la tradición alemana en torno a la traducción me permiten sustentar y justificar el método que seguí en la elaboración de mi trabajo para ofrecer una traducción dirigida al público contemporáneo de habla hispana. Inicio mi exposición tomando como punto de partida la vigencia de la dicotomía que menciona Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher referente a la función de la traducción vista desde dos planteamientos (la dimensión literaria y la social), y concluyo esta sección al mencionar el desarrollo de estas teorías hacia la segunda mitad del siglo XX, donde se mezclan los pensamientos filosóficos y literarios con el estudio científico de la lengua y literatura que propuso George Steiner a partir de algunos postulados del formalismo ruso en la primera mitad del siglo XX.

En el segundo capítulo comento la tendencia a considerar la obra de teatro como una expresión artística en la que el texto escrito es sólo una de las dos partes principales que la constituyen. Subrayo la pertinencia de llevar a cabo un análisis del *sentido* de la

obra como recurso para resolver la problemática del doble aspecto de dicha expresión artística: como literatura y como representación oral en escena; expongo la disyuntiva acerca de considerar al texto dramático como el resultado de la postura personal o ideológica del autor —que muchas veces permanece oculta entre líneas—, o la posibilidad de analizar la obra como un “objeto” lingüístico, resultado de otros textos tal como lo postula la semiótica teatral. También expongo la necesidad de abordar una visión más actual de la traducción literaria en general al considerar que lo escrito en teatro, más que mostrar el lenguaje particular de su contenido, proyecta al mismo tiempo el acto de comunicación de una cultura determinada. Es decir, que al traducir no se interpreta solamente lo escrito, sino que el traductor busca también analizar la intencionalidad comunicativa del autor de un texto a través del uso de medios justamente lingüísticos para resolver los problemas de la traducción que, a veces, pasan inadvertidos. Esto es particularmente importante si consideramos reconocer el rol que juega actualmente, ya de manera más preponderante, el lector o el público espectador de una obra de teatro como receptor. Esta última propuesta (tomar en cuenta al receptor del texto) se encuentra aún en una fase de desarrollo entre los trabajos de investigación de la semiótica teatral, pero aporta elementos importantes en cuanto a la manera de traducir un texto desde una perspectiva distinta; es decir, la comprensión cabal, no sólo del idioma de origen, sino de la posible repercusión —comprensión total y adecuada del texto— en el lector en lengua meta. Es decir, que los factores externos a la traducción formal (el texto solo) en sí; actores y público, y la manera en que se comunican y relacionan —vistos desde un enfoque comunicativo más que teórico—, pueden ser considerados y manejados con mayor precisión para lograr un trabajo más adecuado con el texto a traducir, aunque para alguien más siempre puede haber, una mejor frase o definición.

En este comentario también pretendo exponer que, ante la pregunta ¿Cómo alcanzar una traducción *fiel* al original?, se suele hablar de una solución ideal y “utópica”, que parte del hecho que se tendría que realizar una traducción bajo dos perspectivas y siguiendo metodologías paralelas en un mismo texto, una de éstas, casi artesanal, apegada fielmente al idioma original, considerando la mayor cantidad posible de particularidades culturales e ideológicas, y otra más fluida en la lengua meta, en la que el texto adquiere rasgos “universales” al ser “ajustado”, por parte del traductor a una cultura distinta, como lo planteó George Steiner en su libro *Después de Babel*. Sin embargo, y a pesar de lo irrealizable que pareciera esta “traducción utópica” propuesta por Steiner en los setentas, es tal vez menos remota, o por lo menos hasta cierto punto viable para el traductor de nuestros días, no mediante una “reunificación del lenguaje” que Steiner plantea al final de su libro, sino mediante la *praxis* lingüística y comunicacional para alcanzar un acercamiento entre culturas al traducir, actividad que se ve favorecida por el “acercamiento” cotidiano entre lenguas (países) que se está dando de manera gradual en estos días debido al fenómeno de la globalización económica —la homogeneización de las necesidades alimenticias, sociales y culturales y de productos de consumo, especialmente los medios de comunicación digitales. Además de considerar la convergencia de las teorías lingüístico-filosóficas que se da con el desarrollo de la lingüística en sus diferentes ramificaciones —incluida la pragmática y su factor de cooperación entre el emisor y receptor.

Así, con el enfoque contemporáneo del estudio de la traducción, que culmina con los trabajos de Steiner; es decir, la traducción ya analizada como un objeto de estudio individual (mediante la inclusión de algunos elementos de la llamada Traductología que implica una visión interdisciplinaria de la traducción), y los factores

de globalización e intercambio cultural, se favorece la actividad de traducir textos mediante la perspectiva de la “aproximación gradual” entre lenguas, al considerar que éstas, como variantes de un acto expresivo común para la comunidad global con una intención implícita, están en un proceso de unificación en lo que respecta a la manera de ver el mundo mediante elementos aparentemente superficiales: la multiplicación y el desarrollo de los medios masivos de comunicación, las redes sociales electrónicas y la industria del entretenimiento que recurre constantemente a casi todas las formas de comunicación entre seres humanos para alcanzar sus fines —imagen, palabra y signos de todo tipo—, avances impensables para los teóricos del siglo XVIII y hecho relevante a considerar.

A partir de lo expuesto anteriormente, en el capítulo tercero expongo el criterio que seguí en la traducción de *Der Engländer* tomando como base un enfoque interdisciplinario en el que mi objeto de análisis y traducción (el texto) puede ser analizado desde distintas perspectivas al mismo tiempo (literaria, lingüística, semiótica y pragmática), y no sólo desde un campo de estudio aislado. Criterio que describo al mencionar mi proceder respecto de los problemas de traducción que fui encontrando a lo largo del texto en lengua origen; que van desde el tipo de texto en lengua meta que propongo ofrecer a los lectores de habla hispana, las distintas formas de expresar lo que se quiere decir en una y otra lengua, los recursos artísticos y de estilo literario del autor, hasta la estrategia de solución a cuestiones de orden gramatical que surgen en todo momento al traducir.

Capítulo I

Elementos teóricos de la traducción literaria

En el momento que llega a nuestras manos un texto a traducir, nuestra primera reacción es reconocer el origen del documento. Sin establecer un orden respecto a qué hacer primero y qué después, indagamos acerca del, o los posibles autores, la fecha de publicación, el tipo de texto y de la función que éste cumplirá en el momento de ser publicado; es decir, a quién va dirigido de manera directa y a través de qué medio llegará a manos del lector objetivo. Esto contribuye a que hagamos una planeación de estrategias de trabajo, tiempos de entrega y medios para superar posibles problemas de traducción.

Si hacemos una comparación de lo mencionado anteriormente con las estrategias que sigue un traductor oral de la lengua extranjera (intérprete) ante la problemática que podría surgir en su actividad y cómo encuentra soluciones, observamos que éste está obligado a trasladar, en cuestión de segundos, ideas, comentarios, emociones e incluso giros del lenguaje de una lengua a otra. Por lo tanto, el intérprete hace uso de su bagaje cultural y capacidad intelectual, que le ayudan a transmitir, de una lengua a otra, expresiones que salen de las “normas” preestablecidas del lenguaje y que rigen lo que se considera claro y comprensible al hablar; es decir, ante el surgimiento de frases idiomáticas, giros, contracciones e incluso metáforas, el encargado de traducir interpreta, mediante la vinculación de lo dicho por uno, lo que es compatible en la lengua del otro. El intérprete además, tiene ante sí el acto vivo de la comunicación entre dos o más personas, él también permite que el lenguaje corporal de los interlocutores fluya y consolide el entendimiento mutuo de lo que se expresa en el momento. No obstruye el campo visual entre los que están hablando e imita, a menudo, los gestos y

movimientos corporales de uno y otro, para enfatizar lo que requiere ser expresado necesariamente por dos vías de manera simultánea; como cuando surgen la ironía y el tabú en la conversación (lo que en la cultura de un hablante determinado no se puede decir en público), por mencionar sólo un ejemplo, que requieren de un complemento expresivo extra para hacerlos presentes y no así tan evidentes (lenguaje gestual y corporal que denota lo que es censurable para ciertas culturas; supersticiones, muerte, condición sexual, etcétera). Así también, el intérprete repite e improvisa gestos y movimientos para sumar información que considera incompleta por parte del emisor; es decir, evita posibles malas interpretaciones de lo que se ha expresado; detecta distracciones, incomodidad, agitación, nerviosismo, cansancio, o la falta de disposición para comunicarse que pudiera experimentar alguno de los interlocutores. Favorece, en la medida de sus posibilidades, la conclusión adecuada de un acto de expresión recíproca en dos lenguas. En consecuencia, podemos concluir que el intérprete realiza su labor en la inmediatez y a través de dos medios de expresión a la vez, que conforman su actividad de traducir e interpretar de manera oral lo expresado en dos lenguas distintas. Así, lleva a cabo una estrategia de “balance” para un acto de expresión que no es unívoco; es decir, éste suma o resta importancia a un elemento u otro, dependiendo de qué merece ser enfatizado y qué no, según lo requiera la necesidad comunicacional entre los interlocutores considerando que el discurso de éstos no se manifiesta de manera lineal, sino que surge y se desarrolla a través de “paquetes lingüísticos” (conjunto de signos con un objetivo puntual), que varían en extensión e intensidad y dependen de factores emocionales y de disponibilidad al diálogo de los participantes, además del léxico y estilo al hablar propio de cada persona.

Por otra parte, el traductor de textos, al traducir un escrito que ha sido redactado en el pasado mediato o inmediato en otra lengua, se encuentra ante el registro gráfico de lo expresado por una o más personas cuya intención concreta, no tiene oportunidad de percibir de manera completa, como ocurre con el intérprete. Sin embargo, tal registro gráfico conlleva una intencionalidad que puede ser localizada a través de la comprensión —sustentada— del estilo y léxico personal del, o los autores en cuestión, y la conformación lingüístico-cultural del público al que estuvo dirigido en un momento determinado.

Es en este punto, que nos encontramos ante las preguntas que trascienden la primera revisión del texto. Por lo tanto, si consideramos los planteamientos de la teoría de la recepción en cuanto a observar las variaciones de apreciación de un texto, en especial si éste es literario, es necesario ubicarlo en su “circunstancia” y determinar qué es lo que hace distinto o similar a otros, también conviene ubicarlo en el tiempo; indagar, o por lo menos enterarse, de los factores de origen, artístico, social, a veces incluso político, que tuvieron vigencia en la época en que se escribió el texto con el que se va a trabajar. Considerar desde lo ocurrido hace unas cuantas horas, hasta lo que sucedió en un pasado remoto, como nos lo hace saber Cesare Segre en su artículo *La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento*:

La función estética puede depender del gusto, y éste se modifica con el tiempo. Una norma estética debe ser estudiada como un hecho histórico. El mensaje artístico se ha producido dentro del marco de un sistema de normas, y es percibido dentro del marco de un sistema de códigos diferentes.[...] se puede sustentar que el tiempo amplía incesantemente los confines de la realidad, y por lo tanto de la realidad literaria.³

³ Segre, Cesare, “La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Universidad de Pavia, núm. 8, 2001, p. 11., en: <http://revistas.ucm.es/fil/11339527/articulos/CFIT0101120011A.PDF>

Aunado a esto, podemos agregar que en el ámbito de la literatura, la actividad en la traducción no siempre se rige o está determinada por los preceptos del estudio y análisis estético; para los fines del traductor, se rompe con la percepción, por lo menos en la crítica literaria, que indica que no hay que relacionar directamente la biografía de un autor con su producción escrita en un periodo de su vida o en otro.

Así, cuando se está frente a un texto a traducir, especialmente una obra literaria, el primer paso es ubicarlo en el tiempo y contexto en que éste fue redactado; el traductor procede a formarse una perspectiva general de la época de su redacción dado el carácter particular de la obra—si fue escrito en una lengua muerta, corriente literaria a la que pertenece, género, etcétera. A diferencia de los textos técnicos o científicos, el texto literario es rico en elementos lingüísticos e idiosincráticos, que tienden a perder validez con el paso del tiempo, más no su valor intrínseco de expresión, éste requiere atención especial por parte del traductor.

Para formarnos una perspectiva que nos ayudará a “ubicar mejor” el texto literario a traducir y lograr su adecuada comprensión entre el público en lengua meta, es necesario realizar una revisión de las teorías de la traducción y su desarrollo a través de los años. La utilidad de esta acción no es menor, dado que la recepción literaria y traducción están relacionadas y se han ido modificando con el tiempo. Una relectura de dichas teorías permite una aproximación, por parte del traductor, al texto en su *circunstancia*. Empezar la labor de traducción sin dicha perspectiva implicaría, por parte del traductor, apoyarse sólo en su conocimiento cultural y gramatical de la lengua origen, que si bien puede ser muy extenso, no está exento de apreciaciones y conclusiones subjetivas. Hay ejemplos de trabajos de traducción bien logrados sólo mediante la *praxis* a lo largo de la historia, pero también hay un buen número de ellos

que, aunque adecuados en cuanto a la forma, reflejan, en parte, el entorno social y político de la época, factores que influyeron en los realizadores de esas traducciones:

Tal vez la manera más efectiva de confrontar este desafío es habilitar una perspectiva histórica. “Un traductor sin una conciencia histórica, escribió Antoine Berman, el traductor y teórico de la traducción, permanece como un prisionero de sus propias ideas, y hacia aquellas que conducen «el discurso social»”.⁴

Por lo tanto, un marco teórico que abarque estas consideraciones contribuye a delinear una traducción menos cargada de elementos subjetivos —ideológicos o culturales— por parte del traductor: el conocimiento previo de lo que ha sido reflexionado a profundidad por alguien más acerca del tema, sea polémico o aceptado por la mayoría de los críticos, amplifica nuestro criterio respecto de la mejor opción para solucionar un texto determinado.

Después de considerar lo anteriormente expresado, la tarea es seleccionar las propuestas útiles para la traducción en turno, y prescindir de los conceptos de autores de teorías de traducción que simplemente no contribuyen con elementos relevantes para guiar y resolver problemas del texto específico en el que se está trabajando. Todo esto no en un afán por clasificar y evaluar las teorías que son “buenas” y las que no, sino de tomar los aportes más útiles de éstas y dejar pasar lo que no es trascendente para los fines puntuales que nos ocupan en el momento, ya que la actividad del traductor no es necesariamente la de interpretar de una manera esquemática lo escrito por otro en lengua extranjera, sino considerar los múltiples matices que surgen en todo momento a lo largo de un texto literario.

⁴ Venuti, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2nd ed., New York, Routledge, 2002, p. 2.

En consecuencia, para analizar y traducir la obra de Lenz, no me fue imprescindible recurrir a los clásicos (anteriores en el tiempo a la obra de Lenz) desde el punto de vista teórico, como Cicerón, San Jerónimo o Lutero, para conformar un marco referencial en el cual apoyar los argumentos aquí expuestos, ya que estos pensadores, si bien son de una importancia reconocida y objeto de consulta frecuente, considero que tocan de manera marginal (en cuanto a los problemas de traducción de este comentario) el trabajo literario de Lenz, debido a que esta obra fue redactada y publicada en un momento de cambio de perspectiva respecto de la literatura y traducción en lengua alemana, justo en el momento en que se dio una doble ruptura entre la forma considerada clásica y formal de hacer teatro —representada por los cánones aristotélicos—, y el teatro proyectado desde una nueva perspectiva, que derivó en la conformación del concepto de teatro y literatura propiamente alemanes.

Un ejemplo de este hecho, es la producción teatral de Lessing, que nos permite analizar la primera ruptura entre las formas antiguas de hacer arte al desprender a éste de su carácter unívoco —considerar que este tenía un solo sentido y, por ende, un solo significado— y del culto que se le rendía, y redireccionarlo hacia la apreciación del teatro visto como representación cotidiana de mente y cuerpo que se da en cada actividad humana, sea ésta considerada positiva, o negativa —la bondad y maldad. Lessing propicia un cambio sustancial de la forma de hacer teatro, pero los partidarios del *Sturm und Drang* van más allá y proponen un cambio más, que ellos consideran de fondo y no sólo de forma. Deciden dar más importancia a la dinámica de la mente en su carácter de “motor” y alimento único del arte, propiciando así una segunda ruptura en un periodo breve de tiempo, si se toma en cuenta el tiempo que llevó pasar de una etapa de apreciación estética a otra desde un punto de análisis en retrospectiva.

Sumado a esto, es importante hacer notar que, para localizar el perfil de la obra de Lenz, no se requiere de una disertación histórico-artística exhaustiva. La mayor parte de su estructura conceptual está marcada por el tono radical, principalmente en el teatro. En sus obras dramáticas parece no haber espacio para la reflexión que caracteriza el acto catártico aristotélico; el transcurrir de la “acción” no permite detenerse para sentirse conmovido, parece no haber lugar para el sentimentalismo o para generar una catarsis tradicional, ya que la razón (en su época la razón “ilustrada”) es un lastre que ha oprimido al ser humano a lo largo ya de mucho tiempo y para Lenz es tiempo de cambiar sin dar concesiones. Sus personajes se fusionan e integran “la obra de teatro en su conjunto”, y prevalecen por encima de la sociedad —el público no se identifica con alguno de ellos—, no importando los juicios (prejuicios) de ésta:

En sus dramas, Lenz nunca concibió «titanes»; al contrario, crea unos pobres tipos, destruidos por la maquinaria social, como el preceptor [...] no se sabe si por ironía o por masoquismo, pone en escena este abismo que media entre él mismo y sus personajes y Goethe y los suyos: Goethe-Apolo sube a paso ligero la cumbre del Parnaso, la mirada siempre dirigida al cielo, mientras que el propio Lenz rept a cuatro patas sin levantar la vista del abismo.⁵

Ante el particular punto de vista de Lenz respecto de la conformación y representación de la obra teatral, encuentro justificado prescindir de algunos de los planteamientos teóricos de los autores clásicos mencionados anteriormente, ya que éstos consideraban, al igual que los estetas de su época, a la obra literaria, y por ende, también su traducción, como una obra de arte alterna en la que había que reproducir de manera exacta la “esencia pura” de la misma. Por lo tanto, considero que el trabajo simultáneo entre la gramática y el seguimiento puntual de los cánones estéticos, contribuyen en poco a resolver problemas de traducción que surgen, en particular, en *Der Engländer*.

⁵ Gnutzmann, Rita, *op. cit.*, p. 66.

1.1 Traducción y cultura

Para comprender mejor un texto a traducir que pertenece al *Sturm und Drang*, es necesario, además de ubicarlo en la etapa del movimiento y de la producción literaria de su autor, indagar qué “movimientos” de pensamiento entre los teóricos se estaban gestando en el ámbito de la traducción en el momento histórico al que se ha hecho referencia, ya que, como he mencionado, literatura y traducción han seguido una misma vía de generación de nuevas ideas y perspectivas. Como punto de partida, hago mención de la teoría de Schleiermacher y los escritos de Wilhelm von Humboldt, no sólo por la convergencia histórica de éstos con respecto a Lenz, sino por la repercusión de sus reflexiones en las teorías posteriores. Los teóricos contemporáneos consideran a Schleiermacher como el fundador de un nuevo tipo de análisis de la traducción; sus reflexiones en cuanto a la función de la traducción incluyen el elemento de *impacto social*: su planteamiento principal se centra en la disyuntiva del traductor entre dar prioridad al análisis y traducción de la “creación” de la obra del autor, o bien brindar mayor atención a la correcta recepción del texto por parte del lector. Para este teórico el problema radica en si se debe hacer el texto más “cercano” al público; es decir, realizar una traducción contextualizada y adaptada lingüísticamente a la vida diaria y cultura propias del lector de la lengua meta o si, por el contrario, se resalta en la traducción el pensamiento individual y la idiosincrasia del autor del texto origen (introducir elementos propios de la lengua origen), con las probables dificultades que el traductor encontrará al llevar lo particular y propio de la lengua origen —a veces intraducible en esos términos—, a la lengua meta:

Y contesta (Schleiermacher) con la fórmula ya entonces bien conocida, divulgada más tarde entre nosotros por Ortega; “A mi juicio sólo hay dos. O bien se deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su

encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor.”⁶

A lo largo de su ensayo *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Schleiermacher insiste en las ventajas de decidirse por la segunda opción, dado que para él, la inclusión de elementos “extraños” o ajenos en la lengua meta enriquecerán la cultura receptora y, con esto, se contribuirá al crecimiento intelectual del lector. Por lo tanto, la consecuencia directa, sería la creación de una sociedad de hombres de gusto refinado en cuanto al arte y más conscientes de su identidad política y cultural. En el ensayo de Wilhelm von Humboldt *De la introducción a la traducción métrica del Agamenón de Esquilo* se pueden apreciar claramente los alcances de tal discusión:

Tal como se extiende el sentido de la lengua, en efecto, así se extiende también el sentido de la nación. Para citar sólo este ejemplo: ¡cuánto ha ganado la lengua alemana desde que imita los metros silábicos del griego!; y cuántas cosas no se han divulgado y desarrollado en esta nación, y no exclusivamente entre sus gentes más cultas, sino entre las masas y hasta en las mujeres y los niños, por el hecho que los griegos se han convertido de verdad, de forma genuina y directa, ¡en lectura nacional!⁷

Planteamiento que se entiende en su contexto, dado que surge de la visión de futuro por parte de una sociedad (alemana) que se encontraba en proceso de formación como nación, donde la influencia externa —Francia y los países con mayor desarrollo en Europa—, regía las normas en cuanto a la apreciación estética (el buen gusto), y el comportamiento en sociedad.

Estas disertaciones, que se consideran propias de la discusión o tradición alemana, no sólo influyeron en la conformación de un nuevo concepto de traducción en

⁶ García Yebra, Valentín, “Traducción y comentarios”, en Schleiermacher, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Madrid, Gredos, 2000, p. 124.

⁷ Humboldt, Wilhelm von, “De la introducción a la traducción de la métrica del Agamenón de Esquilo”, en López García, Dámaso (comp.), *Teorías de la traducción: antología de textos*, Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 160.

los países de habla alemana, sino que agregaron elementos nuevos de estudio en cuanto a la teoría de la época en general, ya que los conceptos de los siglos anteriores que predominaban en el ámbito de la traducción estaban regidos por el enfoque en la literalidad y la atención especial a la palabra aislada y su función determinante en el texto; es decir, se buscaba la interpretación de la “palabra” para allanar el camino al sentido oculto y la posible *revelación* que se encuentra contenida en el texto y, que permanece inaccesible para el lector con poco conocimiento previo del texto. Es en este punto que la teoría de Schleiermacher incluye el elemento cultural — los lectores y su entorno inmediato— en la discusión teórica que se encontraba inmersa en reflexiones filosóficas, a veces tan profundas y con un nivel de abstracción tal, que éstas propiciaban una desvinculación cada vez más patente entre los conceptos y su objeto de estudio. Con el nuevo elemento aportado por Schleiermacher se dio un cambio de enfoque: un alejamiento de la argumentación, a veces casi dogmática, y una apertura a la discusión de distintas formas de aproximarse al texto a traducir que, aunque contradictorias, contribuyeron a clarificar muchos puntos oscuros —la traducción vista como un acto de interpretación casi místico— del estudio y desarrollo de la actividad traductora. Aunque este autor y sus contemporáneos optaron por priorizar al autor sobre los intereses y necesidades inmediatas del lector, el hecho de otorgar mayor validez en la argumentación teórica al “trabajo y circunstancia” del autor como parte activa y determinante en el proceso de traducción, define un nuevo rumbo en la manera de ver la actividad de la traducción.

A partir de lo expuesto, refiero que los planteamientos de Schleiermacher me sirvieron de guía inicial para traducir *Der Engländer* de Lenz; no sólo por lo anteriormente argumentado, sino también porque encuentro una compatibilidad entre los planteamientos de este autor (su postura crítica e innovadora), y su forma de hacer

teatro, con la perspectiva de estudio de Schleiermacher, puesto que ambos estimaron el concepto de literatura en un sentido más amplio. No pretendo con esta argumentación extrapolar los elementos e impacto del trabajo literario a la teoría de la traducción o viceversa, sino resaltar la coincidencia de que ambos plantearon, cada uno desde su perspectiva (autor y teórico), el papel social como un elemento al cual prestar mayor atención, y así lo llevaron a un primer plano. Cada uno desde su ámbito de influencia, nos hace volver la mirada hacia lo social y cultural desde una nueva perspectiva, hecho que me fue de gran utilidad para elaborar una traducción más adecuada a mi propósito de tomar en consideración al futuro lector y su circunstancia, y no sólo las formas tradicionales de comprender el arte y la traducción que se enfocan en el autor y su recepción entre los críticos literarios.

1.2 Planteamientos teóricos contemporáneos

Con los argumentos expuestos anteriormente, y ante mi decisión por revisar los planteamientos de algunos autores más para, así complementar un marco teórico más amplio, y justificar un método adecuado para llevar a cabo la traducción de este texto en particular inscrito en el ámbito del teatro —con sus características únicas en cuanto a su conformación artística y literaria—, me encontré ante conceptos de diversa índole. A continuación expongo los que considero relevantes y que me sirvieron como orientación para realizar esta traducción.

Si bien durante el siglo XX los teóricos y pensadores, en especial los que podemos considerar miembros o simpatizantes de la tradición alemana de la traducción, han asimilado e incluido en su conceptualización el surgimiento y rápido desarrollo de los planteamientos lingüísticos en la traducción, parecen seguir una misma tendencia en cuanto al establecimiento de sus hipótesis; esto, al dar prioridad a un proceso de interpretación tradicional vista desde la perspectiva de una decodificación de signos de diversa índole tomando como base la lengua origen desde un punto de vista ontológico; es decir, la lengua “en sí” en el momento de pasar del borrador al trabajo final. A través de la revisión de autores considerados representativos de la “visión” alemana contemporánea de la traducción que a continuación citaré, encontré puntos de vista y posturas teóricas, que van desde la propuesta de tomar como punto de partida una mezcla entre la teoría de la traducción y crítica literaria para sugerir mejores métodos de traducción literaria, hasta escritos con rigor y profundidad que revelan elementos adicionales a considerar, antes, durante y después de traducir un texto.

Un ejemplo representativo de la primera postura señalada, que parte de la subjetividad y la reflexión dirigida hacia el desarrollo de mejores resultados al trasponer

un texto de una lengua a otra, podemos constatarlo al consultar los escritos de Jorge Luis Borges, sobre todo en su ensayo a *Los traductores de las mil y una noches*:

Doce primorosos volúmenes aparecieron de 1701 a 1717, doce volúmenes innumerablemente leídos y que pasaron a diversos idiomas, incluso al hindustaní y el árabe. Nosotros, meros lectores anacrónicos del siglo veinte, percibimos en ellos el sabor dulzarrón del siglo dieciocho y no el desvanecido aroma oriental, que hace doscientos años determinó su innovación y su gloria.⁸

En este ensayo podemos observar cómo el escritor, si bien plantea de manera certera lo que para él es una “distorsión” evidente e inevitable que se ha dado del texto de la lengua origen —que con el paso de los siglos y a través de traducciones subsecuentes por parte de los traductores que dieron prioridad al público del texto meta y su circunstancia histórica—, lo hace mediante recursos literarios y con un objetivo justamente estético y no profundiza, de manera formal, en la problemática del tema y sus posibles vías de solución, cosa que para nuestros fines como traductores, resultaría muy útil. Por otra parte, las posturas teóricas que aportan elementos valiosos para entender lo que es la actividad de la traducción, y el concepto moderno de hermenéutica dirigido hacia un sector más amplio de personas ya no accesible exclusivamente a las “grandes mentes”, como ocurrió en el pasado, las podemos encontrar en los planteamientos de estudiosos del tema (considerados individualmente y de alguna manera separados ya del ámbito literario) que surgen en la primera y segunda mitades del siglo XX.

Walter Benjamin es representativo de este proceso de cambio en su primera fase. Este autor establece una serie de conceptos para conformar una propuesta que considera el enfoque lingüístico y la reflexión como recursos en el análisis y solución de problemas de la traducción. Su discurso se debate entre la modernidad y las “viejas

⁸ *Ibidem*, p. 9.

formas”: en su ensayo *La tarea del traductor*, establece una redefinición (con un sentido moderno) del trabajo de traducción como una actividad separada de la creación literaria “pues así como la traducción es una forma independiente, asimismo puede concebirse la tarea del traductor como independiente y diferenciarse de la del poeta”;⁹ es decir, desarticula y separa los elementos del concepto anterior de traducción —el arte y el acto lingüístico de su creador (autor)— y plantea analizarlos por separado, para, a la manera de los estructuralistas, alcanzar una definición más confiable de lo que es la “labor” de traducción. Mientras que, por otra parte, retoma la idea antigua de la interpretación del texto mediante la práctica de la hermenéutica (que no considera la pragmática contemporánea) en su definición clásica, al retomar el concepto que otorga un origen casi místico (oculto) a la lengua, y por ende, a la labor de traducir al mencionar que “la tarea del traductor consiste en liberar en la propia aquella lengua pura que está retenida en la ajena”.¹⁰

Benjamin es un “eslabón” entre la propuesta científica del análisis literario y la actividad de la traducción, y la consideración casi “mística” del texto a traducir. No obstante, su trabajo acerca de la problemática de la traducción nos abre el camino para la discusión puntual de la traducción en el siglo XXI. Benjamin retoma la disyuntiva que enfrenta el traductor en cuanto a la literalidad y la adaptación —en términos de fidelidad y libertad—, para trasladarla al plano lingüístico actual. Después de un análisis de los aspectos mencionados, este pensador concluye con la formulación de que el texto en su conjunto está subordinado al valor intrínseco de la palabra individual que marca el rumbo a seguir para lograr la traducción óptima:

⁹ *Ibidem*, p. 341.

¹⁰ *Ibidem*, p. 345.

Esto es, sobre todo, lo que puede conseguir la fidelidad literal en la transmisión de la sintaxis, y es precisamente ésta la que evidencia la palabra, y no la oración, como el elemento primordial del traductor.¹¹

Si bien Benjamin a veces permanece cercano a la tradición clásica conceptual de la traducción, también profundiza en el concepto contemporáneo de la interpretación del texto en lengua nativa y extranjera; propone un análisis flexible que considera las distintas *estructuras* que conforman el texto. Aunque su comentario es categórico en cuanto a la “evidencia” de la palabra que permanece semioculta, abre el camino a una especie de “deconstrucción” del texto a traducir; es decir, sugiere tal vez no abiertamente y con la fidelidad que guarda por el concepto clásico de hermenéutica, el desmontaje del concepto tradicional del texto en sus partes, para llevarlo al plano de la ciencia lingüística: desmenuzar la oración en sub-partes (más allá del sentido gramatical o morfológico), para analizar las probables relaciones lingüísticas entre la lengua origen y meta, y las posibles formas de hacerlas compatibles o unificarlas.

Como último elemento para conformar este marco referencial, en cuanto a las herramientas exclusivamente teórico-literarias que me sirvieron de apoyo y punto de partida para resolver los problemas de traducción de *Der Engländer* de Lenz, está el trabajo de George Steiner, quien, junto con Benjamin, representa la transición del paso entre la anterior perspectiva y la contemporánea de hacer traducción. La evolución de más de doscientos años de “tradición alemana” de traducir se puede constatar en el trabajo de George Steiner. Aún cuando éste sigue apoyándose en la idea de interpretar el texto con un interés prioritariamente hermenéutico tradicional, analiza y llega a fondo en el terreno lingüístico contemporáneo para incluirlo en sus conclusiones. A diferencia de Benjamin, quien planteó la necesidad de optar o bien por la *fidelidad*, o por la

¹¹*Ibidem*, p. 344.

libertad al traducir, y deja abiertas al debate las contradicciones que surgen entre ambos conceptos, Steiner propone la “coexistencia” de dos o más “elementos” que pudieran adquirir relevancia durante el proceso de análisis de la actividad de la traducción. En sus planteamientos incluye y da mayor importancia a elementos lingüísticos que Benjamin refutó de alguna manera; Steiner se aleja de la reflexión como método exclusivo al traducir, para plantear un sistema formal de análisis que va más allá de la abstracción filosófica:

Todo está en saber cómo ¿Cómo alcanzar este ideal de mediación y, de ser posible, cómo sistematizarlo? Dónde hallar los procedimientos de un arte que permita al traductor instaurar ese delicado equilibrio suspenso, en el cual, para decirlo con la fórmula de Wolfgang Schadewalt, “su expresión todavía es inconfundiblemente griega sin dejar de ser auténticamente alemana.”¹²

Para reforzar su planteamiento, en su libro *Después de Babel* este autor lleva a cabo un análisis y crítica del formalismo ruso, en especial de los planteamientos de Jakobson mediante un ejercicio ecléctico destacado, hasta que se encuentra con los puntos que él considera “débiles” de la lingüística en lo que se refiere al análisis y resolución de problemas que implica traducir la obra poética. En ese punto retoma el concepto hermenéutico de la traducción y replantea el ideal del *punto medio* expresado por algunos teóricos de los siglos XVI y XVII, aunque sin desestimar el valor de la lingüística moderna en todas sus variantes para solucionar inconvenientes que representan para él un de menor grado de complejidad al momento de traducir:

La lingüística se encuentra aún en la etapa de las hipótesis rudimentarias en lo que concierne a las cuestiones esenciales en relación con una comprensión razonada de la naturaleza de la traducción. Se han reunido algunas dimensiones y medidas detalladas, algunos trucos deslumbrantes de virtuosos y profesionales

¹² Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y traducción*, México, F C E, 1980, p. 341.

y un cierto número de pronósticos a muy largo plazo. Pero faltan los elementos euclidianos...¹³

Esta postura es sensata por parte de Steiner, aunque muy poco alentadora para el traductor promedio que busca herramientas que apoyen el desarrollo de su actividad. Sin embargo, en el capítulo IV “Las ambiciones de la teoría”, de *Después de Babel*, Steiner diserta respecto de las funciones neurológicas del ser humano en cuanto al lenguaje, toca, aunque de manera tangencial, uno de los temas actuales de estudio por parte de la lingüística; la neurolingüística. Desafortunadamente para nuestros fines, su planteamiento —ya en un plano científico—, de las funciones específicas del lenguaje humano y la explicación de cómo hacerlo un elemento relevante a considerar en la actividad de la traducción, es desestimado por él mismo en el momento que limita el alcance de su análisis a sólo una parte del cerebro, de manera aislada, sin ir más allá del aspecto patológico del tema:

La traducción interviene; restringe el perpetuo instinto hacia la dispersión [...] Prácticamente casi todo lo que sabemos sobre la organización de las funciones del lenguaje en el cerebro humano, proviene del examen de casos patológicos [...] la imagen que nos hacemos de las regiones lingüísticas del cerebro es, por así decirlo, una extrapolación hecha a partir de los desórdenes del lenguaje que ha sido posible seguir.¹⁴

Steiner concluye afirmando que la traducción tiene dos aspectos; el funcional (el mensaje), y el más profundo e importante, que trasciende el mero acto del habla, pues “Para Steiner el lenguaje no es instrumental en cuanto a comunicación y significado, sino constitutivo en su constitución”.¹⁵ De esa manera, si bien la función comunicativa en la traducción es ya un referente válido —el mensaje del texto original y su transmisión a la lengua meta—, ésta permanece subordinada a un fin último que, según

¹³ *Ibidem*, p. 320.

¹⁴ *Ibidem*, p. 322.

¹⁵ Venuti, Lawrence, *op. cit.*, p. 156.

Steiner, es la proyección del lenguaje humano en su conjunto; es decir, para este autor, el objetivo del traductor al llevar a cabo su actividad consiste en su contribución al redescubrimiento de un lenguaje universal, considerado desde un punto de vista fundamentalmente filosófico.

De esa manera, la revisión de las teorías de la traducción mencionadas en este comentario me permitió orientarme respecto de los factores lingüísticos, literarios, culturales, políticos e históricos que pudieran ayudarme a determinar, a cuál vertiente en el ámbito de la práctica de traducción se podría ajustar el texto a traducir; es decir, la teoría me dio la posibilidad de ubicar al texto que tenía en las manos en su “momento”, además de que me permitió considerar las circunstancias externas de éste en el ámbito o campo de acción y que influyeron en su conformación. En consecuencia, la revisión de la teoría me ofreció la oportunidad de observar y considerar las variables extralingüísticas que rodean a la expresión gráfica del autor y, aunque éstas no alcanzan el nivel de *esenciales*, sí aportan elementos que evitan la contraposición involuntaria de juicios al traducir el texto en turno, y ahorran tiempo en el momento de tomar una decisión en cuanto a la mejor manera de transferir de una lengua a otra, una palabra, frase, oración o el texto completo. Por lo tanto, además de abrirme el “panorama del texto”, la teoría me provee de las herramientas para establecer un criterio particular de traducción para un texto en especial.

A través de la reflexión previa a la realización de la actividad de traducir, el traductor o traductores ya tienen definido —en lo general— qué tipo de texto se tiene ante sí, y cuáles son los recursos técnicos para resolver los problemas de traducción que surgen. Hecho que se da de manera habitual e informal en los traductores en general, por ejemplo, el traductor de una agencia de noticias o una revista, que sin ser un

especialista en la materia, está enterado del contexto general que rodea el documento redactado con el cual trabaja y sabe qué hacer para resolver problemas puntuales de comprensión e interpretación apoyado en su conocimiento previo del mundo al que pertenece el texto en cuestión. Sin embargo, en cuanto a la traducción de textos literarios, materia de análisis de este comentario, se requiere de algo más que el conocimiento general del mundo artístico, político o social del autor; sobre todo si se trabaja con textos de autores que trascienden, por mucho, el concepto contemporáneo de teatro de su época. Por lo tanto, para él o los traductores de literatura es de gran utilidad “ubicar” bien el texto en cuestión y evitar una posible dispersión u omisión de juicios en el momento de llevar a cabo las acciones de traducción durante la elaboración del borrador y redacción definitiva del texto.

Por consiguiente, y ante los planteamientos teóricos de los autores mencionados en este capítulo, en especial los de la tradición alemana en traducción, que consideran el texto traducido —la asimilación fiel en la lengua meta— como un proceso inacabado, surge la necesidad de buscar soluciones alternativas en el texto y fuera de éste, entre las que destaca acudir al *sentido* general y particular del texto como procedimiento complementario —incluso a veces básico de traducción. Propuesta que si bien Steiner menciona con cierto desdén en su discurso, como lo podemos constatar en el capítulo VI de *Después de Babel* denominado “Topología de la cultura”:

...se inició con el intento de demostrar que la traducción propiamente dicha, es decir, la interpretación de los signos verbales de una lengua por medio de los signos verbales de la otra, es un caso particular y privilegiado del proceso de comunicación y recepción en cualquier acto de habla humana [...] Lo que Jakobson llama “reformulación” —la interpretación de los signos verbales por medio de otros signos procedentes de la misma lengua— plantea, en realidad, problemas del mismo orden que la traducción propiamente dicha. Por ende, en el desarrollo de este libro se ha sostenido que una “teoría de la traducción” (en el

sentido “inexacto”, y no formalizado que he procurado dar a este concepto) no puede ser más que una teoría o, más exactamente, un modelo histórico-psicológico, en parte deductivo, y en parte intuitivo, de las operaciones de la lengua misma.¹⁶

Sí es relevante en su análisis acerca de los nuevos recursos derivados de la lingüística contemporánea, y nos provee de elementos para alcanzar una traducción más completa; además es compatible con su planteamiento de un *punto medio*, ya que conciliaría lo que en principio es contradictorio; es decir, después de analizar la traducción mediante la reflexión, ya sea desde la disciplina filosófica, histórica, o estética, es conveniente ubicar también el proceso de traducción desde su “condición” dentro de la *praxis* y los factores que de ésta derivan, como nos lo hace saber el mismo Steiner al reconocer en parte el valor de algunos planteamientos provenientes del formalismo ruso:

Por polisémico que sea el discurso resulta incapaz para distinguir, ya no digamos parafrasear, hasta una fracción ínfima de los datos sensoriales a los que el hombre sigue siendo sensible [...] Tal es el problema que Jakobson denomina “transmutación”: la interpretación de los signos verbales por medio de los signos disponibles en otros sistemas de signos no-verbales (la flecha curva en la señal de caminos, el “manto azul” al final de Lycidas, cuyo color es señal de “pureza” y “esperanza renovada”). Sin embargo no es necesario abandonar el lenguaje tan inmediata y completamente...¹⁷

El reconocimiento por parte de Steiner de los aportes de la semiología —o semiótica— en el desarrollo del tema relacionado con los nuevos métodos de traducción, y su resistencia a considerar éstos como la “solución” a los problemas que enfrenta el traductor al realizar su actividad, nos abre la perspectiva para desarrollar nuestra actividad desde distintas ópticas y nos obliga, en cierta medida, a separarnos del “regionalismo conceptual” (nuestra representación o creencia muy “local” de lo que es

¹⁶ Steiner, George, *op. cit.*, p. 477.

¹⁷ *Ibidem*, p. 478.

la traducción) en el que a veces caemos al defender una sola manera de traducir un texto —desde nuestra formación académica o campo disciplinar—, sin considerar los múltiples factores que conforman la realización de un texto (el autor y su entorno), y aquellos que interactúan antes y durante el proceso de recepción entre el público que lee o asiste a una representación en escena. Así, con los planteamientos de Steiner expuestos en este capítulo, queda abierta la posibilidad, para mí, como traductor, de llevar a cabo la actividad de traducir con un enfoque interdisciplinario que enriquece la traducción al darle un carácter *cosmopolita* y, por ende, lo hace accesible a un grupo más amplio de lectores sin importar el perfil de éstos, las variantes lingüísticas de la lengua meta que practique el lector o guionista, o la persona que asiste al teatro. Por lo tanto, y a pesar de la dificultad que podría implicar para el traductor hacer compatibles los conceptos complejos de Steiner con la realización de su cotidiana actividad de traducir un texto literario, la perspectiva en el ámbito de la traducción, se ve ampliada a una dimensión que, en categorías filosóficas, es menos concluyente y que, sobre todo, permite la inclusión de un sentido lingüístico más amplio al considerar y proponer un procedimiento para encontrar una solución adecuada cuando se está ante una expresión escrita del léxico de un idioma o de un autor en obras literarias redactadas, tanto en la época contemporánea, como en las que se remontan a siglos anteriores.

Capítulo II

Traducir teatro

La lectura y el análisis de los planteamientos teóricos que expongo en el capítulo anterior me permitieron situar al texto de Lenz a traducir en su “ámbito” particular, y también establecer un criterio para encontrar la mejor manera de resolver los problemas de traducción con que me encontré a lo largo del proceso de llevar *Der Engländer* al español. Así, con una perspectiva más amplia, resolví ubicar esta obra literaria en su “campo de acción” y su nivel de influencia más allá del ámbito puramente literario o estético; esto con el objetivo de elaborar un esquema apropiado de traducción, que consistiría para mí en llevar el texto *Der Engländer* del ámbito común de la literatura, al género del teatro exclusivamente, ya que, si bien la obra de teatro cumple con una función literaria, ésta conlleva elementos que trascienden el ámbito de la literatura en más de un sentido.

El argumento principal para justificar mi decisión por tomar como punto de referencia el ámbito puntual (condición) de la representación teatral de la obra que refiero en este comentario al llevar a cabo su traducción, y no desde el concepto de literatura en general —arte que emplea como medio de expresión una lengua—, parte del hecho que, dentro de lo que se consideran comúnmente géneros literarios, el teatro requiere, como toda variable artística personal, de atención especial si se trata de su traducción para un director de escena o público lector contemporáneo. Por lo tanto, el análisis de una obra de teatro como *Der Engländer* implicó para mí tomar como punto de partida la definición de esta pieza teatral (asimilar los distintos factores que conformaron su estructura lingüística y su recepción entre el público de la época en que fue redactada) de la manera más cercana posible en la lengua origen, para llevarla a la lengua meta. Así, después de revisar algunos textos que analizan piezas teatrales en

América Latina, llegué a la conclusión que para el hispanohablante americano promedio (el espectador común) el término *teatro* es muy general y engloba aspectos del arte, de la cultura y sociedad en general, mientras que en el idioma alemán hay una percepción general acerca de la distinción entre el *drama*, que designa al texto escrito por el dramaturgo, y *teatro* que designa la representación en público. En consecuencia, se puede inferir que, desde la perspectiva de habla alemana (como parte de la Europa desarrollada económica y culturalmente), el destinatario inmediato del texto traducido no es precisamente el lector habitual de literatura (excluyendo al estudioso de la literatura en general sea profesor, alumno o investigador), sino el director de teatro en primera instancia, los actores implicados en su próxima representación y algún lector interesado en el tema. Esta observación, que en apariencia es trivial, me permite considerar que la traducción de teatro adquiere un rango particular según la percepción cultural —su recepción entre la gente— del país que procede, así como tomar en cuenta las expectativas del destinatario en lengua meta. Así, el lector destinatario en primera instancia (el director de teatro) de ésta, además de estar atento al contenido de divulgación artística del texto teatral, está interesado en su *sentido general* —discurso y acción—, y en el significado puntual de cada línea y acotación en particular —palabra, exclamación, gesto etcétera—, ya sea que la obra será representada de manera literal, o mediante una adaptación de la misma. En este sentido, y para los fines que sigue la traducción de teatro, transmitir lo expresado en el texto origen desde dos o más perspectivas de traducción no implica seccionarlo para traducirlo en partes aisladas en una búsqueda por unificar después la expresión verbal, movimiento y gesticulación del o los actores; con la fidelidad morfosintáctica y el trasfondo artístico de la obra, sino para concebir un esquema que atienda e integre en el texto meta, en la medida de lo

posible, la diversidad de signos —verbales y no verbales— que constituyen el texto dramático y su puesta en escena.

Por otra parte, considero que el hecho de dar prioridad (en el caso particular que expongo) a traducir el concepto de “sentido” en el texto teatral en cuanto a su índole como un acto comunicativo que ha de convertirse en voz y acción del o los actores, no significa pasar por alto el valor estético de la obra literaria, o dejarlo en un segundo término. Por lo tanto, estimo que el estudio científico de una manifestación artística derivada de la literatura es sólo una de las varias vertientes posibles de análisis que contribuyen al estudio más exhaustivo de ésta, y así nos permite estar en mejor condición para formarnos un criterio en el momento de tomar una mejor decisión al traducir lo que está escrito en lengua origen, tal como lo expresa Anne Ubersfeld en su introducción a *Semiótica teatral*:

También se le reprocha a la semiología que «formalice» el texto y no nos permita sentir su belleza; argumento irracionalista, desmentido por la psicología de la percepción estética. Una lectura más afinada de la multiplicidad de las combinaciones de una obra constituye un elemento de juego, y en consecuencia, de placer estético [...] ya que su cometido no es otro que el de descifrar los signos y construir el sentido.¹⁸

Además, y ponderando el hecho de que el drama (texto) y teatro (representación en escena) interactúan y constituyen el *producto final* del autor, hecho que trasciende la temporalidad y las variaciones lingüísticas que de ésta primera son consecuencia, es necesario que el traductor inicie con la propuesta de conformación de la traducción que quiere llevar a cabo y defina la metodología particular que seguirá para corregir el borrador que ya se tiene, o para proceder con la traducción final. En lo que respecta a la traducción de *Der Engländer*, me di a la tarea de revisar y cotejar la perspectiva que

¹⁸ Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, p. 49.

ofrece la semiótica con la de la crítica literaria y la puramente lingüística, para trazar el “armazón” —punto de apoyo— de mi trabajo de traducción. Esto partiendo del hecho de que, si optara por un método, digamos “conservador” de traducción, sin considerar las variaciones mencionadas, en cuanto a la relevancia que éstas pudieran adquirir, o perder con los elementos que entran en juego en un texto en particular, restringiría y obstaculizaría mi materia de trabajo a traducir. Además considero que, limitar una serie de textos dramáticos a cierto esquema, aunque éstos pertenezcan a un mismo movimiento o corriente literaria, o incluso a un mismo autor, implicaría categorizar autores y obras sin considerar las combinaciones entre elementos lingüísticos, semióticos y artísticos que adquieren mayor o menor relevancia según el carácter singular de la obra y sus características particulares, ya que ningún texto es igual a otro y la intencionalidad varía en cada obra, incluso cuando proceden del mismo autor. En consecuencia, insertar a Lenz y a *Der Engländer* en el “paquete” de obras de teatro representativas del *Sturm und Drang* implicaría, primero, “homogeneizar” sus obras de teatro (considerar que todas son parte de una trilogía o algo similar) con la de los demás autores de este movimiento, así como también, reducir el discurso teatral de Lenz en una sola expresión artística sin considerar que *Der Engländer* sigue una vertiente distinta a de *Der Hofmeister* y *Die Soldaten*. En este punto, la revisión de algunos planteamientos de la crítica literaria, me aportaron elementos valiosos para ubicar la obra de Lenz en su “contexto” artístico, cultural y para indagar acerca de la recepción a su obra, tema que desarrollo en los siguientes capítulos.

2.1 El teatro como variante literaria

Inicio esta sección argumentando que para el propósito de análisis que me ocupa en este comentario, es preciso establecer una distinción entre la diversidad de intención y vertientes de una expresión literaria. Por lo tanto, es conveniente comenzar mencionando que la raíz propia del teatro, a diferencia de la poesía y la prosa, puede ser identificada en el carácter ritual de éste en sus orígenes. El sentido religioso de la representación requirió de más que palabras para alcanzar su objetivo principal, tomando en cuenta que el público receptor era, en su mayoría, gente común (en comparación con los creadores de ese teatro, consagrados a recrear situaciones y seres sobrenaturales) sin una predisposición al sentido profundo de la representación. Ante tal inconveniente, se recurría a los elementos extraverbales de los actores; así, el actor, su expresión corporal y la preparación de un espacio propio para el desarrollo de la obra dieron forma a lo que es el teatro que conocemos. Sin embargo, cuando se comenta una pieza teatral de un autor determinado, hay una tendencia a analizar, de manera conjunta, todos los géneros literarios que este autor experimentó a lo largo de su carrera como creador. Adicionalmente, para la crítica literaria tal vez puede ser conveniente sintetizar la obra completa del autor y considerar su trascendencia artística dentro de su ámbito de influencia en determinada corriente; pero ya en el “campo de acción” de la traducción, cada texto representa particularidades que deben ser consideradas si se quiere rescatar algo del sentido original (sincrónico) propuesto por el autor en la lengua origen. En el caso particular de establecer una distinción acerca de la traducción de la prosa y la del teatro, este último ha sido poco abordado de manera especial por los teóricos clásicos, no obstante que sus diferencias son muy marcadas en cuanto a que es un tipo distinto de texto literario; esto más allá del hecho de que el

teatro, en general, se lee muy poco —con excepción de los referentes clásicos que se convirtieron en éxitos de venta.

El carácter especial del teatro reside, principalmente, en que éste no se circunscribe a las páginas en que fue redactado por el autor. El sentido *primario* en su elaboración prevalece —su origen y sentido ritual— incluso después de los cambios de conceptualización que ha experimentado; el objetivo catártico o didáctico de la representación sigue vigente en la mayor parte de las puestas en escena. Sin embargo, en el análisis generalizado de la crítica literaria no se tomó en cuenta, sino hasta tiempos recientes, el que se considera —en su concepto contemporáneo— el “objeto mismo” (la exposición y mecanismos en escena del “mensaje”) de un “texto de autor” redactado para el teatro, como lo manifiesta Lola Poveda en su libro *Texto dramático: la palabra en acción*:

La aparición del autor en Grecia (Esquilo, Sófocles y Eurípides) inicia la problemática del texto dramático no resuelto aún en nuestros días, porque ni Platón, ni Aristóteles, ni Horacio se plantearon desde la filosofía las cuestiones “dinámicas” de la pieza teatral, sino que la interpretaron como una dimensión de la poética desde donde el dramaturgo y el texto dramático se vinculaban para la posteridad no al teatro, sino a la literatura.¹⁹

Así, podemos concluir que la intención del autor al escribir un determinado tipo (género) de literatura, es producto de un “momento” del escritor en una situación determinada y, por lo tanto, la motivación de éste varía según el ámbito artístico inmediato en el cual se encuentra desarrollando su obra. Lenz, en su etapa como dramaturgo dejó —aunque de manera fragmentaria— escritos que nos sirven de guía en nuestra actividad de traducción, ya que en ellos expone sus conceptos y motivaciones para incursionar en el teatro. En su ensayo *Anmerkungen übers Theaters* (1774), expone

¹⁹ Poveda, Lola, *Texto dramático. La palabra en acción*, Madrid, Narcea Ediciones, 1996, p. 32.

los planteamientos teóricos de lo que para él es la actividad teatral —lo que pretendía al redactar una obra de teatro dentro de la corriente del *Sturm und Drang*. Entre sus reflexiones hay comentarios que nos son útiles al momento de traducir su obra, ya que nos revelan su propio concepto de la actividad teatral. Lenz distingue los objetivos de la comedia y la tragedia; para él en la tragedia la acción está en función del personaje y por el contrario, en la comedia los personajes, en su conjunto, sirven a la acción. Esta última afirmación denota una apreciación innovadora de lo que es el teatro. Su concepto de “teatro total” —la obra concebida de manera integral que no depende de un solo elemento o factor constitutivo, por ejemplo, el o los personajes principales, para lograr el efecto artístico-estético que tiene como objetivo—, ofrece una perspectiva particular para el lector y por supuesto para el traductor, esto con el fin de entender e interpretar sus dramas. Un ejemplo de ello se puede advertir en *Der Engländer*, donde los elementos constitutivos del drama (la acción en escena), adquieren particular relevancia, refuerzan y consolidan el “genio propio de la juventud” proyectado en la crítica social (expone la lujuria y la falta de seriedad o *dignidad* de la aristocracia) en el desarrollo de su *fantasía dramática*. Pieza teatral, donde se trivializa el rol de los protagonistas y antagonistas por igual, recurso que podría ser considerado como el preludio del teatro del absurdo de Antonin Artaud (1896-1948) en el siglo XX. En este sentido, es muy útil establecer diferencias entre la producción teatral en general del *Sturm und Drang* y dimensionar la aportación de Lenz a este nuevo teatro. Si bien este movimiento se caracteriza por la proyección literaria de la subjetividad y el temperamento de sus personajes, hay claras diferencias en cuanto al rumbo que siguieron los representantes de este movimiento y las perspectivas que exponían de su concepto de *genio*.

Para ejemplificar lo expuesto, hago referencia, a *Götz von Berlichingen* (1773) de Johann Wolfgang von Goethe, quien configura y representa al caballero unificador

de la nación a través de la puesta en escena de un modelo (psicológico y arquetípico) a imitar, que es el ejemplo perfecto de la mente creativa y la acción moral. Goethe, opta por representar (cede su *sentir* y se limita a proyectarlo en voz de su personaje principal) la “grandeza” de la acción humana en el momento de construirse un entorno propio ante la adversidad que proviene de factores externos. En *Götz*, este autor da una dimensión distinta al simbolismo de Lessing que, en *Nathan el sabio* (1779) está conformado por la asociación subliminal del lenguaje de los personajes —quienes evocan conceptos, virtudes y defectos de la humanidad en general—, y lo encamina hacia la individualidad, para proyectar la capacidad de acción (reacción) mental extraordinaria ante los hechos adversos del mundo exterior. Goethe, sin embargo, propone un teatro un tanto conservador para los estándares radicales del *Sturm und Drang*, ya que en *Götz* algunos de sus elementos se ajustan a lo que se puede definir como la forma literaria clásica de la épica, si nos adherimos a la definición que le da a este concepto Gerard Genette:

Pero recordemos por lo menos que este triunfo de la tragedia no es solamente efecto de la incompletez o de la mutilación. Resulta de valoraciones explícitas y motivadas: superioridad, por supuesto, del modelo dramático sobre el narrativo (se trata del derrocamiento bien conocido de la opción platónica), proclamada a propósito de Homero, uno de cuyos méritos es el de intervenir lo menos posible en su poema como narrador y también el hacerse tan “imitador” (es decir dramaturgo) como puede serlo un poeta épico al dejar la palabra a sus personajes el mayor tiempo posible...²⁰

En *Götz*, Goethe emula la capacidad de los clásicos griegos para crear un concepto propio de arte nacional a través de un drama épico que consolide la identidad de lo que es el arte propiamente alemán. Establece una distinción entre la representación simbólica en escena de la “razón” (la figura de Nathan de Lessing), con la exposición

²⁰ Genette, Gerard, “Géneros, «tipos», modos” en. Garrido Gallardo, Miguel Ángel (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, p.193.

“viva” de aptitud y fortaleza (efecto y consecuencia del genio) de espíritu del caballero medieval.

Lenz, por su parte, se separa del drama burgués de Lessing mediante la puesta en marcha del *mecanismo* propio del drama; su propuesta teatral busca cautivar la atención y el ánimo, además de “inquietar” al público mediante la acción y el lenguaje directo desde la perspectiva del personaje común (miembros de la nobleza inglesa expuestos en su condición más de clase media contemporánea que de miembros dignos de la realeza), que se contrapone con el “modelo” de grandeza y unificador de conciencias propuesto por Goethe.

Adicionalmente, y para complementar lo anteriormente expresado acerca del análisis que me sirvió de guía para traducir una pieza teatral de Lenz, atendiendo el carácter personal de su producción dramática, recurrí a la evidencia que me da, desde una perspectiva como traductor, exponer las distintas perspectivas del *Sturm und Drang* que nos ofrecen estos dos autores, a pesar de que los dos compartieron la misma reacción literaria en contra de las formas (insostenibles para ambos) establecidas que regían la producción literaria de la época. En consecuencia, considero pertinente añadir un punto más de referencia para apoyar mi argumento por separar la propuesta dramática de Lenz, de la de otros representantes del *Sturm und Drang*. Así, hago mención de la figura de William Shakespeare y la influencia que éste ejerció en los fundamentos de la propuesta de ruptura de este movimiento alemán con el concepto aristotélico de “unidad” en el desarrollo de la representación de teatro.

Lenz y Goethe, en sus dramas, innovan la escena teatral con dos propuestas literarias que toman rumbos diferentes; Goethe, retoma algunos elementos de la escuela de Shakespeare al romper con las tres unidades canónicas clásicas en las andanzas

medievales de su *Caballero de la mano de hierro*, además de proponerse la configuración del conflicto en su drama con un planteamiento similar al que podemos observar en *Hamlet* (1601) —el *instinto* del hombre en oposición al mundo exterior; esto es, el instinto visto como un móvil atribuido al sentimiento y su acción consecuente, que obedece a algo más profundo—, enfoque que se ve un tanto “alterado” a lo largo de la obra, con la inclusión por parte de Goethe de una mezcla de elementos histórico-nacionalistas, atendiendo la filosofía de Johann Gottfried Herder (1744-1810), en cuanto a que cada época ha de crear su propia literatura, y en la que el genio del autor puede crear dramas tan “originales” y tan “grandes” como los de los griegos. Así, *Götz* —que en principio se asemeja con la condición instintiva del personaje principal de Hamlet—, se encamina, al final, hacia un tipo de conflicto más próximo al de la tragedia griega clásica: el hombre en su condición terrenal en oposición al destino inexorable. Es decir, Goethe, en *Götz von Berlichingen*, lleva a cabo cambios en la “forma” de hacer teatro, más que aventurarse por una ruptura total con los cánones clásicos; hecho que podemos observar después en su producción literaria ya en el marco del Clasicismo Alemán. Lenz, por su parte, en sus dramas, en especial en *Der Engländer*, se adhiere plenamente al estilo dramático de Shakespeare y asume, de manera categórica, la necesidad de un nuevo tipo de drama en escena respecto del teatro aristotélico, y propone realizar cambios de “fondo” en la estructura misma del teatro: intenta hacer compatibles dos géneros tradicionales de drama, que en principio deben ser presentados por separado. Mezcla elementos de la comedia (de orden inferior puesto que representa hechos y acciones de la gente común en el teatro clásico) con la tragedia (de orden superior) en lo que denomina “una fantasía dramática”; presenta a sus personajes vistiendo las prendas propias de la nobleza educada y cuidadosa de las normas sociales, que sin embargo denotan rasgos de comportamiento y discurso grotesco en un contexto

perturbador. Retoma de Shakespeare el empleo constante en escena del elemento psicológico y plantea una vertiente catártica distinta, que apela al surgimiento de la respuesta emotiva inmediata más que la reflexión en el espectador. En oposición al “modelo monumental” del caballero medieval de Goethe, Lenz activa el mecanismo del drama en escena mediante una oposición que podemos denominar “libertad total”—el mundo exterior, donde la “libertad total” (caracterizada por la vehemencia y el arrojamiento del ser individual para expresar y defender sus ideas) no recae totalmente en Robert, el “personaje principal” de la obra; es decir, por sí misma la figura de Robert, no tiene el peso necesario dentro de la acción para consolidar una de las dos fuerzas del drama; la naturaleza y lo impredecible de sus acciones en escena, no permiten que el espectador se sienta identificado con éste —condición aristotélica para alcanzar la catarsis tradicional. En la medida que la figura de Robert muestra que carece de los atributos peculiares del actor protagónico habitual, el resto de los personajes y elementos constitutivos del texto adquieren una mayor relevancia. Podemos observar, por ejemplo, en el segundo acto de *Der Engländer*, donde el personaje de La Princesa de Carignan adquiere gran fuerza, notoriedad expresiva y de acción —sube a un plano protagónico en escena para después reintegrarse como uno más de los elementos de la obra— al intentar preservar una vida humana mediante la confrontación de su condición real (una aristócrata) con su facultad de elegir de una manera o de otra (como un simple ser humano motivado por su propia capacidad e ingenio) ante lo que considera como un exceso de autoridad. Un hecho similar ocurre en el acto quinto, cuando Lord Hot, ante la tragedia de su hijo, olvida su condición de hombre honorable (obligado a cuidar las “formas”) y se toma la libertad de culpar a todos (el mundo exterior) sin poner ningún freno a sus actos en un cambio de rol (de posible antagonista a protagonista), fenómeno que se repite en el momento en que El Confesor asume el papel de protagonista sustituto

cuando actúa como “vocero” de Robert al retransmitirnos su vehemente y febril discurso.

En lo que se refiere al resto de los elementos del drama, sobresale la intención del escritor de la obra de proyectar su propio discurso por encima del elemento ritual o didáctico del teatro de su época; en *Der Engländer* se conforma la *tribuna* desde la que Lenz (el autor) nos hace saber de sus ideas y convicciones. Estrategia literaria que este autor consideraba válida para innovar la forma de hacer teatro, como nos lo hace saber Rita Gnutzmann en su análisis del *Sturm und Drang*:

J. M. R. Lenz, subraya en su ensayo “Sobre la transformación del teatro de Shakespeare” (1776) el abandono de las tres unidades para permitir como única norma «la intención del autor», idea ya preparada por L. S. Mercier en su ensayo *Du théâtre ou Nouvel essai sur l’art dramatique* (1773).²¹

Así, con la decisión tomada por parte de Lenz al agregar un elemento más (la voz implícita del autor) en esta obra, la estructura de ésta toma un rumbo diferente; se aleja un tanto del carácter unívoco (la hegemonía del o los actores en la escena) en cuanto al desarrollo y conclusión satisfactoria, al mostrarnos una pieza diseñada para ser representada desde una perspectiva “orgánica”; es decir, su texto (personajes, vestuario y acotaciones) visto como una entidad colectiva, donde sus elementos se combinan, sin que haya una jerarquía destacada entre ellos, para conformar un tipo de drama novedoso para su época.

En *Der Engländer* podemos advertir no sólo el abandono premeditado de las “viejas formas” del teatro clásico, sino también la configuración de un nuevo tipo de teatro en el que es preciso hacer un análisis que va más allá de reconocer la virtud y habilidad del autor para manifestar su perspectiva artística. Con esta estrategia de

²¹ Gnutzmann, Rita, *op. cit.*, p. 56.

“intrusión” directa por su parte en el texto dramático con discurso ideológico, Lenz nos obliga, sobre todo a quienes pretendemos traducir su obra, a interpretar también la intención o el objetivo que se vislumbra en su texto. La *horizontalidad* en la distribución y combinación de dos o más elementos trascendentes que “activan” el proceso dramático en *Der Engländer*, es uno de los aspectos que obligan al traductor a estimar algo más que trasladar lo expresado por el autor de una lengua a otra desde la perspectiva de la estética, analizada de manera aislada y a cuestionar la práctica recurrente en los círculos literarios de rendir una especie de culto al lenguaje.

Capítulo III

Comentario a la traducción de *Der Engländer*

Es sabido que cada texto a traducir implica desafíos de diversa índole y nivel de dificultad. Retos que son derivados de problemas que surgen en diversos pasajes del texto y que nos obligan a reflexionar, regularmente en un periodo muy breve de tiempo dada la naturaleza de la actividad de la traducción, acerca de cuál es la mejor estrategia sintáctica, lingüística, etimológica etc., para expresar de la mejor manera posible en la lengua meta, lo que ha sido redactado en la lengua origen. En consecuencia, y ante la diversidad de opciones para elegir y llevar a otro idioma tal o cual palabra, frase u oración, es necesario situar el contexto en el que el autor redactó determinado texto, ya que no podemos regirnos bajo un “criterio fijo” de traducción, dada la variabilidad de recursos de expresión (de orden semántico) y riqueza de matices (de orden conceptual) que encontraremos en un texto. En lo que se refiere a traducir un texto literario, como ya he mencionado, no podemos analizar o traducir alguna de las obras de determinado autor desde una sola perspectiva, puesto que ese escritor se “desplaza”, o se “desplazó” de un contexto literario a otro a lo largo de su trayectoria; es decir, que aún dentro de lo que se consideran como los rasgos característicos y distintivos de su obra, si bien su personalidad expresiva(estilo) está plenamente identificada en términos artísticos, ese escritor recurre a una gran cantidad de recursos y técnicas para enriquecer su obra, o para darle un nuevo rumbo apelando a su libertad de crear, ya que muchos autores se caracterizan por su “movilidad” conceptual e ideológica y su manera particular de expresarse cuando escriben una nueva obra para consolidar su producción anterior, o para explorar nuevos ámbitos literarios. Esto debe tomarse en cuenta sobre todo si se está ante un autor como Lenz, a quien el mismo Goethe definió como “extravagante”, dado el carácter (en ese tiempo) inusual e “inestable” de su obra.

El carácter inusual del teatro de Lenz me motivó a analizar traducir y comentar, en especial, la obra *Der Engländer*; pieza en la que se puede observar un “cambio de rumbo” respecto de su breve producción teatral anterior. En esta obra Lenz decide dar relevancia al discurso de los personajes en su dimensión del uso y funcionamiento de la lengua, más que como recurso literario para propiciar el conflicto dramático que podemos ver en sus piezas anteriores. Ese rasgo especial de expresión en la obra y su contexto fue el que me guió a asumir esta obra teatral desde una perspectiva lingüística y pragmática para llevar a cabo su traducción. Sobre todo si ponderamos que esta obra es quizás el “producto dramático” de Lenz en el que el rasgo ideológico de lo que él consideraba el *Sturm und Drang*, es proyectado con una mayor estridencia. Estridencia de discurso que contribuye a consolidar la estructura de este drama que está configurado como un “teatro total” en el que todos los elementos juegan un papel fundamental en la creación del significado, ya que éstos contribuyen a que el espectador advierta e identifique plenamente la imagen (ya no un símbolo o modelo) de la “libertad total” del ser humano que está representada sólo en parte por Robert Hot, y que sirven de marco referencial para dar mayor proyección a la expresividad vehemente e impulsiva de éste, así como para darnos tan sólo un esbozo de lo que es el mundo exterior (la otra fuerza “que no se ve”), que entra en conflicto con el ejercicio de la libertad humana; es decir, todos los elementos que rodean a Robert cumplen con dos funciones: por una parte “consolidan” la figura de éste en escena, y por otra, nos permiten vislumbrar la “otra fuerza” que propicia el conflicto.

En consecuencia, podemos concluir que ante la “indefinición” evidente de las dos fuerzas en conflicto que activan el drama (*la libertad total*-mundo exterior), ni Robert se puede definir como un protagonista tradicional, ni podemos, en el resto de los

personajes, encontrar una figura antagónica bien definida. Así, el drama de *Der Engländer* funciona como una puesta en escena integral, en la que cada una de sus partes aporta elementos semióticos, además de los estéticos, que ayudan a concretar *la libertad total* y nos permiten ver el mundo exterior de manera simultánea a lo largo de la obra.

Así es como, después de analizar los aspectos teóricos de la traducción y de hacer una breve comparación de la perspectiva artística de Lenz con respecto de la de Goethe en el marco del teatro del *Sturm und Drang* —que describo en capítulos anteriores—, consideré adecuado tomar como criterio fundamental de traducción la perspectiva lingüística en su derivación de la pragmática, dado el carácter “funcionalista” (en sentido lingüístico) en la conformación de esta obra en particular si consideramos que la ideología de Lenz respecto de su concepto de teatro de ruptura con las formas clásicas, es más evidente en esta obra —la impulsividad y vehemencia del “sentir” humano es tan estridente como lo puede ser el “discurso” inscrito en un panfleto del *Sturm und Drang*, en el que lo que se dice, «la intención por expresar una idea», adquiere un sentido más amplio. Esto es viable, si consideramos lo que nos hace saber Mauricio Beuchot en su ensayo *Acerca de la traducción (hermenéutica y pragmática)* acerca de cómo interpretar un texto de esta naturaleza:

... Paul Ricoeur observa que la unidad mínima de sentido ha ido cambiando; que para el estructuralismo, en el que predominaba la atención a la sintaxis, ésta era la palabra; que para la filosofía analítica, en la que predominaba la atención a la semántica, era el enunciado; y que para la hermenéutica, abocada a la pragmática, la unidad mínima es un buen trozo de texto o todo un texto completo.²²

²² Beuchot, Mauricio, “Acerca de la traducción (hermenéutica y pragmática)”, en Frost, Cecilia (comp.), *El arte de la traición, o los problemas de la traducción*, México, UNAM, 1992, p. 49.

En este punto encontré una posible estrategia de solución de problemas de traducción que no alcanzaba a comprender del todo; es decir, que no tenía claro como dar realce a mi idea por mostrar el rasgo ideológico en la obra sin restar importancia a los elementos estéticos y literarios que sin duda estuvieron muy presentes en Lenz al redactar su texto. Beuchot en este ensayo me permitió observar que el apostar por una metodología con base en el uso de la pragmática, no se contrapone con el uso complementario de las consideraciones de orden gramatical, semiótico, o estético en el momento de llevar a cabo mi traducción. Así, concluí que se puede traducir desde varias perspectivas al mismo tiempo, hecho que me dio la posibilidad de tomar los aportes de cualquiera de éstas cuando ciertos problemas de traducción en una parte específica del texto que traduje así lo requirieron.

3.1 Propósito de la traducción

Como menciono en la introducción, la intención por traducir esta obra desde una perspectiva pragmática obedece a mi interés por ofrecer al lector un texto en español “estándar” en el sentido que éste pueda ser entendido en “términos llanos”; es decir, que sirva como patrón de referencia para que el lector promedio de habla hispana tenga ante sí un texto en su lengua que le permita advertir, de manera clara —una traducción que se aproxime, en la medida de lo posible, a su cultura e idiosincrasia—, el rasgo artístico-ideológico que proyecta esta obra de Lenz con mayor fuerza respecto del resto de su producción teatral. En este sentido, tomé como punto de partida la definición que da Raúl Ávila al concepto español estándar desde una perspectiva lingüística al considerar que:

Todas las variantes son adecuadas para la comunicación. Sin embargo, la norma culta, el español estándar que se escucha en los medios y en las escuelas, el que se imprime en libros, tiene una ventaja: a través de esa variante se transmite la cultura hispánica universal. Además, ese estándar favorece la unidad lingüística.²³

Concepto que me permitió formarme la idea de traducir el texto en cuestión; así, primero recurrí al uso del diccionario de la Real Academia de la Lengua en situaciones en que las expresiones que traducía a lo largo del texto me parecieron muy “mexicanas” para un lector de otro país en América Latina. Hecho, que por otra parte, me llevó a confrontar un problema que aún no había considerado: al traducir los pronombres *ihr* y *euch* (su uso arcaico como primera persona del singular) que aparecen en algunos diálogos del texto de Lenz, me encontré en la disyuntiva por traducirlos como “tú” o “usted” (en la traducción recurrí al uso en español de uno y otro, según la

²³ Ávila, Raúl, “El español en América: contactos lingüísticos, variación, tensiones”, *Atlas sociolingüístico de los pueblos indígenas en América Latina*, Unicef-Funproeib Andes, Cochabamba, 2009, p. 1039, en: http://www.colmex.mx/academicos/cell/ravila/index_archivos/page0002.htm

“intencionalidad” que percibí del autor en su texto) en distintos contextos. En consecuencia, el diccionario me ayudo, no sólo a evitar “regionalismos”; es decir mexicanismos al traducir, sino también a consultar las conjugaciones derivadas de los pronombres mencionados en alemán contemporáneo. Así también, agregué a mi traducción el *ihr* y *euch* (como segunda persona del plural) en el contexto del español de España que coincide con el alemán en el uso del “vosotros”, pronombre que aunque no es de uso común en México y América Latina, es fácilmente reconocible para los hablantes americanos de español. De esa manera, decidí incluir definitivamente el uso y conjugación del pronombre “vosotros” en el texto que estaba traduciendo para, por un lado resolver mi problema inicial con el *ihr* y el *euch*, y también, para hacerlo compatible con el uso del “vosotros” que se da en el español de España —elemento agregado que me permite hacer más accesible mi texto a cualquier lector, aunque para un hablante de español de España resulte un poco extraño el uso simultáneo del “tú” y el “usted” en un mismo diálogo entre dos personas.

Todo esto aunado a mi convicción de que la función de la pragmática (en el plano lingüístico que refiero), no es la de propugnar por la supremacía del signo lingüístico sobre las consideraciones estéticas, filosóficas y de crítica literaria en el trabajo de traducción, sino como la mejor estrategia de traducción que encontré para acercar esta obra de Lenz al público en cuanto al concepto de acción en escena, y a los medios de que este autor se vale para plasmarlos en su texto. Así, recurrí también a la herramienta que me provee la pragmática derivada de la lingüística contemporánea para abordar distintos temas de análisis de cómo traducir de manera más completa, como nos lo hace notar José Luis Martínez Dueñas en su artículo acerca del proceso de traducción:

El análisis, el estudio y la lectura de textos en su vertiente pragmática, son actividades orientadas más hacia el signo y su expresión por lo que se tiene tendencia a la acción, a la revisión de la conducta social y la cultural; por esto una semántica social trasciende lo meramente gramatical. Hoy día, por tanto, se habla de semántica y pragmática como algo conjunto [...] no se trata de la percepción del signo como trascendencia, ni siquiera como permanencia, sino de la percepción de una codificación grafológica con un proyecto de continuidad en una apreciación social de comunicación y de conocimiento, de sociotextualidad. Tal entendimiento hace del texto un entramado semiótico que engloba la estructura gramatical (fonética, morfológica, sintaxis, gramática léxica) junto a su devenir de acción (pragmática, discurso).²⁴

²⁴ Martínez-Dueñas, José Luis, “Elementos pragmáticos y discursivos en los procesos de traducción”, *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics*, Barcelona, 2004, p. 84., en: http://elies.rediris.es/Language_Design/LD6/martinez_duenas.pdf

3.2 Las formas de expresión en la obra

A lo largo de la traducción de *Der Engländer*, dediqué especial atención a la estructura de los actos de la obra, y a las que considero sus “subdivisiones”, como son los diálogos, monólogos y acotaciones, ya que éstas me sirvieron como “segmentos” del contexto total de los actos y de la obra misma en su conjunto. Además, así tuve la oportunidad de advertir los cambios, vinculación y combinación de elementos de orden gramatical, estético y discursivo, que se dan en el desarrollo de la obra.

Así, y siguiendo los planteamientos de Schleiermacher, pude advertir que primero es necesario tener presente, de manera clara, las diferencias de estructura gramatical y de orden cultural (como parte de lo social) que rigen a las lenguas que entran en juego al momento de traducir y que me ayudaron a evitar caer en las “trampas” de interpretación en algunas partes del texto. Es decir, que se debe tener en cuenta esa doble dimensión al traducir, ya que, por lo menos en lo que a mí respecta, hubo una tendencia, tal vez inconsciente, por “adaptar en exceso” lo entendido en alemán a los preceptos que rigen al español. Una vez solucionado este problema, que no es menor, pude sortear los problemas que enfrenté principalmente con el manejo de las *partículas* gramaticales del alemán, que encierran algo más que lo que se podría entender en primera instancia al traducir como una redundancia en español. Al traducir y a veces, al eliminar algunas *partículas* en el texto como *doch, dann, herab, heraus, vor, etc.*, pude observar que, más allá del análisis gramatical de su función en el texto (al ser éstas de significado variable, hasta cierto punto deícticas puesto que cumplen una función de señalización que depende del contexto en el que son usadas), estas *partículas* denotan las grandes diferencias en la manera de ver y expresar el mundo entre un germano y un hispanoparlante. Esto me llevó a advertir y considerar que, al intentar traducir la “estructura expresiva” concreta y a veces un tanto esquemática de la lengua

alemana —esto en relación con la tendencia del español por recurrir al sentido figurado más que al vocabulario concreto para solucionar problemas de expresión para los cuales no hay algo más “a la mano”—, muchas veces enfrentamos el problema de, o bien tomar la decisión de rescatar esas partículas en el texto traducido hasta donde sea posible, o eliminarlas irremediablemente. La observación de este punto, en lo personal, me sirvió mucho, ya que así pude conservar las partículas en cuestión; cuando así consideré su utilidad, las modifiqué por otra similar en español o bien las omití en la traducción sin ningún “remordimiento” al valorar su posible relación con la idea general del diálogo, monólogo o acotación, como muestro en algunos ejemplos que doy a continuación:

En el enunciado *Dort schläuft sie, dort schlummert sie jetzt vielleicht* del primer acto, la primera partícula *dort* —como adverbio de lugar— tiene perfecta coincidencia con su significado en español (*ahí* duerme ella), mientras que la repetición de ésta suena demasiado redundante en español si la combinamos con el *vielleicht* y el *jetzt* (ahí duerme ella, ahí tal vez sólo está medio dormida este momento). En este caso encontré justificada la eliminación de la partícula.

En el enunciado *Sehen Sie herab auf einen Unglücklichen, der zu sterben entschlossen ist...* el sentido concreto del alemán y el uso del sentido figurado del español son tan notorios, que me vi en la necesidad de modificar no solo la partícula, sino también de parafrasear la oración para darle el sentido más próximo al español, esto al modificar un posible, aunque extraño “mire usted hacia abajo a un desdichado decidido a morir” por un “mire desde su altura a un desdichado que está resuelto a morir”, que se aproxima al sentido figurado de la superioridad social de la princesa.

Por último menciono algunos *herauf, heraus, herab, dann, vor* etc., localizados principalmente en las acotaciones, y también, a veces, utilizados como recurso expresivo en el discurso de los personajes de la obra, que al ser analizadas dada su función en ambas lenguas, no tuve mayor problema en eliminar, dado que la función que identifiqué de éstas en la lengua origen, en muchos casos, no tienen la mayor relevancia en el plano gramatical y discursivo en español.

3.3 Recursos artísticos y de estilo

En lo que corresponde a solucionar problemas de traducción en el nivel del idiolecto del autor del texto en esta obra, la primera decisión que tomé, fue la de ubicar la propuesta estética de Lenz en el ámbito del *Sturm und Drang* y de la literatura alemana en general a partir de la observación de los elementos estilísticos y retóricos a los que recurrió este autor para elaborar la pieza teatral motivo de este comentario. Como punto de partida es importante señalar una vez más el rasgo de modernidad que pude encontrar en este texto. Puesto que, si retomamos la comparación realizada en el capítulo anterior entre la obra de Goethe y Lenz, encontramos también que la propuesta estética de ambos toma rumbos diferentes si nos detenemos a distinguir cómo concebía cada uno de estos dos personajes el concepto de arte en el *Sturm und Drang*, y de qué manera consideraban que debían ser proyectadas sus ideas en el plano artístico. Es aquí donde podemos advertir la propuesta novedosa de Lenz en cuanto a apelar a una nueva forma de presentar el arte (el carácter “sublime” de “lo intenso”) y, por ende también a su recepción; mientras que en Goethe la conservación por la perspectiva esteticista (el enfoque exclusivamente en “lo bello” y la formas de alcanzarlo), es una constante de su paso por este “movimiento literario”. Podemos constatar este hecho a partir de los planteamientos expresados por Allen Dunn y Alan Singer en su compilación *Literary Aesthetics* cuando mencionan que:

El origen del concepto moderno de lo bello y lo sublime, puede ser rastreado en la antigüedad clásica. Sin embargo, la distinción sistemática entre estas dos cualidades estéticas, procede del siglo XVIII para marcar una profunda tensión en la estética moderna. Según esta distinción, la belleza es el producto de la armonía, simetría y la completitud, mientras que lo sublime es generado por la experimentación del poder y la magnitud. Así, la belleza está usualmente relacionada con propiciar emociones de placer, bienestar, e integración con la

naturaleza y sociedad, mientras que lo sublime, se dice, inspira sentimientos de empoderamiento, autonomía, incluso con la sensación de aislamiento.²⁵

En consecuencia, podemos concluir que la propuesta de Lenz en *Der Engländer* adquiere un sentido distinto si tomamos en cuenta que la oferta estética de esta obra encaja perfectamente con la “cualidad estética” que se orienta al sentido de libertad total (empoderamiento), autonomía y aislamiento que proyectan los personajes en escena. Además de considerar que su carácter “negativo” —en lo que los autores mencionados definen como “la conmemoración de la ausencia de la belleza del mundo moderno”²⁶—, nos obliga a darle un tratamiento distinto al de la obra de Goethe, esto en el sentido que los recursos retóricos y estéticos de Lenz pueden bien ser tratados y traducidos desde una perspectiva contemporánea, en la que la pragmática y la hermenéutica están “conciliadas” bajo la premisa de que éstas son sólo dos formas de interpretar lo mismo. Fenómeno que resultaría complicado, por decir lo menos, si intentáramos lo mismo con el *Götz* de Goethe, que está lleno de “recovecos” estéticos — los artificios y rodeos simulados de los que se vale el autor para alcanzar su objetivo artístico—, en los que la “estrategia pragmática” de traducción, nos daría muy pocos, y a veces, nulos resultados.

Dada la estructura estética “sencilla” de esta obra que comento, los principales problemas con que tuve que enfrentarme, estuvieron relacionados con la traducción de citas e imágenes que remiten a la mitología griega y su relación con el discurso de los actores, el uso de la metáfora como elemento estilístico, sin dejar de mencionar el elemento en verso que Lenz incluye en la canción del segundo acto.

Como primer punto, en lo que se refiere a la solución de las citas o referencias a la mitología griega, la solución que encontré más adecuada fue traducir literalmente los

²⁵ Dunn, Allen, y Singer, Alan (eds.), *Literary Aesthetics*, Oxford, Blackwell, 2000, p. 5.

²⁶ *Ibidem*, p. 6.

nombres propios, aunque sonaran un tanto extraños, con la única finalidad de conservar, en la medida de lo posible, la intertextualidad que propuso Lenz como recurso estilístico de la época, más que como una prioridad estética. A continuación doy algunos ejemplos de problemas y soluciones que encontré para mi traducción bajo el esquema de traducción que argumento:

En el enunciado *Da steck ich nun im Musketierrock, ich armer Protheus* del Primer acto, opté por traducir al español el nombre Proteo, ya que, si bien éste suena extraño, o muy vago a un lector del texto poco familiarizado con la mitología griega, una nota a pie (en caso necesario) contribuye a la comprensión de su significado al público en general, y sobre todo al director de teatro, quien puede contextualizarlo y modificarlo por algún sinónimo lexical que le sea de utilidad.

Por otra parte, en lo que implicó traducir una imagen “completa” de lo griego, me vi en la necesidad de parafrasear lo escrito en alemán a pesar de haber conservado los nombres originales, que en este caso pasaron a segundo término, ya que ante la falta de información confiable en la literatura acerca el tema en libros e internet, recurrí a la adaptación de la cita del personaje Lord Hamilton al uso contemporáneo del español, como lo expongo en el siguiente ejemplo:

En la primera escena del Tercer acto, Lenz expresa a través de su personaje *Augen, so jugendlich schmachtend, als Venus zum erstenmal aufschlug, da sie aus dem Meerschaum sich loswand, und die Götter brünstig vom Himmel zog*. Me encontré ante la disyuntiva de tomar esta cita como una frase hecha de la época, o como una imagen “viva” propia de la creación literaria de Lenz, por tanto, me decidí por la segunda opción y realicé una paráfrasis de la misma al traducirla como “Ojos juvenilmente anhelantes, como Venus cuando apareció por primera vez (esto en lugar de la expresión;

como Venus igual cuando por primera vez se presentó), en el instante que salió de entre la espuma del mar, y atrajo fervientemente a los dioses fervientes del cielo”.

Como segundo punto a solucionar, me di a la tarea de mantener un criterio coherente en el momento de traducir las metáforas que fueron surgiendo tomando como base el rasgo discursivo de la obra (exposición de las posturas ideológicas de los personajes en un entorno de “fricción social”), y atendiendo la conclusión a la que llega Eva Samaniego Fernández en su sección de análisis dedicada a la teoría de Van Bessien & Pelsmaekers al plantear que la metáfora cumple una función determinada según la época literaria en que ha sido redactada y del canon estético que regía en ese momento. Así, si convenimos en que la obra de Lenz marcó un cambio cualitativo en la literatura de su época como precursor de un estilo, podemos concluir que, en cierto sentido, la “función” de las metáforas de su obra están relacionadas con el posterior romanticismo alemán y con el posromanticismo inglés, en el que la metáfora sirvió, por una parte, “para visualizar ideas, sucesos y creencias”, y por otra, para activar y “disparar” emociones, que son imposibles mediante otro recurso”.²⁷

Aquí algunos ejemplos:

En la frase *Das Schwert, das am letzten Haar über meinem Kopfe hing, fällt...* de la primera escena del acto quinto, enfrenté el problema de trasladar al español una metáfora anquilosada en el léxico alemán, por lo menos de esa época. Así, tuve que adaptar esta frase al simbolismo propio de la idiosincrasia del español contemporáneo para rescatar la fuerza de su significado original. Estrategia que me pareció válida, dado que en la metáfora en cuestión, nos da una imagen de la “idea” general de un hecho que “se consume para mal” o que está subordinado a algo más, que es común en ambas

²⁷ Samaniego Fernández, Eva, “La metáfora en la traducción”, en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/e_saman3.html

lenguas. La traducción de la frase quedó así “La espada que pendía sobre mi cabeza, por fin cae”.

Como siguiente ejemplo, en *Und nun, da ich das Gesicht finde, das mich für alles das entschädigen kann, das Gesicht, auf dem alle Glückseligkeit der Erde und des Himmels, wie in einem Brennpunkt vereinigt, mir entgegen winkt...* de la primera escena del acto primero, se da un fenómeno similar al de la “activación de la emoción” que he citado como función de la metáfora en la época de Lenz. Emoción que se puede alcanzar desde dos vertientes —gramatical y semiótica— sin perder su expresividad en las dos lenguas. En consecuencia, opté por sustituir el sustantivo *Brennpunkt* (que requiere de toda una frase para adquirir su significado) por el verbo convergir, que logra mantener la imagen retórica que propone el autor, sin experimentar una distorsión tal, que modifique el trazo artístico original. En consecuencia, opté por traducir al español esta imagen como “¡Precisamente ahora, que he encontrado ese rostro que me puede compensar por todo!, ese rostro en el que converge toda la felicidad del cielo y la tierra, y que me llama a su encuentro.”

A su vez, en el tema de la traducción de la rima lírica que aparece en la segunda escena del acto segundo, después de considerar no sólo las dificultades de vocabulario entre los dos idiomas, sino los problemas de rima y sintaxis, decidí dar prioridad a un intento por conciliar la rima de los versos de la canción; ya que en mi opinión, el contenido lírico de éstos pasa a un segundo plano, dado que la intención del autor es enfatizar el rasgo caótico en que se representa la canción en escena, hecho que denota el estado “febril” que proyecta el personaje. A continuación muestro el resultado al que llegué:

*So gehs denn aus dem Welten 'raus,
O Wollust, zu vergehen!
Ich sterbe sonder Furcht und Graus,
Ich habe sie gesehen.
Brust und Gedanke voll von ihr:
So komm, o Tod! Ich geige dir;
So komm, o Tod! Und tanze mir.*

*Así, me abandono al mundo,
¡en el goce por morir!
muero sin horror y miedo,
a ella la he podido ver,
ella es todo para mí:
así que, ven ¡oh! Muerte toco para ti;
ven ¡oh! Muerte, baila para mí.*

3.4 Otros problemas de traducción

Como último tema de análisis y búsqueda de soluciones, hago mención de los problemas de traducción que tienen su origen en la traducción del vocabulario, uso y elementos sintácticos que son propios de una lengua, y que requieren ser re-expresados en otra. Habitualmente estos elementos encuentran pronta solución en el quehacer diario del traductor con base en su experiencia; sin embargo quiero mostrar algunos ejemplos que me parecen materia de interés y motivo de comentario.

En el asunto del vocabulario, quiero destacar dos expresiones alemanas que me obligaron a realizar una búsqueda en diccionarios especializados para encontrar una posible solución al problema que presentaron al ser traducidas.

La primera *Ich bin des Todes!* que es manifestada en voz del personaje Tognina, en el acto quinto. Expresión que me fue imposible rastrear en algún diccionario especializado, y que tuve que “reformular” siguiendo mi intuición y contextualizando su significado con el resto del diálogo. El resultado fue traducir esta expresión como “¡Ay de mi, involucrada en una muerte!” en sustitución de un literal “entregada a la muerte”, que, si bien en alemán denota la angustia de la mujer, en español requiere del verbo involucrar para darle más contexto a esta expresión.

La segunda expresión que comento es *Maulaffe!*, del acto quinto, en la que sí tuve éxito al localizar su raíz en el bajo alemán, donde las palabras *Maul* (hocico) y *Affe* (mono) me dieron pauta para traducirlas como “¡Mirón estúpido!” expresión en español que en mi opinión, se ajusta al llamado de atención que hace Robert a uno de sus sirvientes (quien al parecer se muestra muy asombrado), y que llega a ser un insulto pleno.

Para traducir la frase coloquial del acto quinto que expresa Robert como *ob was dran ist!* esto en referencia a la próxima e inminente boda de la princesa de Carignan, recurrí a un diccionario de modismos en el que localicé la expresión como “si es que le toca a ella”, frase que traduje “¡si es que esa boda se llevará a cabo!”, que conserva, tanto el sentido coloquial original, como el sentido de “amenaza” y rencor que proyecta el personaje.

En lo que concierne a los problemas de traducción surgidos de la sintaxis, consecuencia de las diferencias evidentes entre la lengua alemana y española, cabe mencionar que encontré solución a éstos mediante las revisiones que realicé del texto traducido, en el que fui encontrando inconsistencias sintácticas en español y realizando las correcciones necesarias. En esas revisiones al borrador de lo que había traducido procedí a realizar cambios sintácticos con el objetivo de conformar el texto en un español “accesible” a cualquier hablante de esta lengua, y así tuve, en algunos casos, que recurrir a la paráfrasis, cambios en las oraciones subordinadas y relativas, transformación de sustantivos a verbos y viceversa, etc., todo esto con el objetivo final de conservar las “ideas” del texto, aunque tuviera que llevar a cabo el cambio de su “envoltura” como nos lo indica Sáez Hermosilla en su artículo *El sentido en la traducción*:

No existe por consiguiente esa pretendida intraducibilidad si consideramos que la comunicación funciona a pesar de, por encima de y más allá de las lenguas, cuyo único objetivo es servir a las tareas y a las creaciones del conocimiento. El conocer es anterior al lenguaje, la idea es inseparable de la envoltura formal de la palabra, aunque ambas se necesiten y se potencien mutuamente.²⁸

²⁸ Sáez Hermosilla, Teodoro, *El sentido de la traducción: reflexión y crítica*, León España, Universidad Secretariado de Publicaciones, 1994, p. 15.

A lo largo del texto hay un buen número de ejemplos como los que he mencionado en este capítulo, tantos que la lista se extendería por más cuartillas. Por lo tanto, considero que es mejor cerrar este capítulo haciendo mención de lo enriquecedor que resultó para mí llevar a cabo la presente traducción; tanto desde la perspectiva como estudiante de literatura, como la de un lector habitual de la obra de Lenz quien descubrió varias facetas de este autor que le eran desconocidas. Así, concluyo el presente comentario a la traducción de la obra de teatro *Der Engländer*.

EL INGLÉS

UNA FANTASÍA DRAMÁTICA

PERSONAJES

ROBERT HOT, un inglés.

LORD HOT, su padre.

LORD HAMILTON, amigo de LORD HOT.

LA PRINCESA DE CARIGNAN.

UN MAYOR, al servicio de Cerdeña.

VARIOS SOLDADOS.

TOGNINA, una cortesana.

UN SACERDOTE.

UN MÉDICO.

VARIOS SIRVIENTES.

El lugar de los acontecimientos es Turín, Italia.

ACTO PRIMERO
PRIMERA ESCENA

ROBERT HOT camina de aquí para allá con su fusil frente al palacio. Es de noche. En un ala del palacio brilla una luz detrás de las finas cortinas rojas

ROBERT. — Heme aquí, vestido de mosquetero, yo, pobre Proteo, que por lo general he odiado sobremanera a los soldados, su servilismo y su puntualidad, como al demonio mismo. — ¡Ah! ¿Qué no haría uno por ti, Armida? ¡Hace frío! Sin embargo un fuego eterno arde en este pecho y mi ser se consume como si estuviera ante un horno cuando levanto la mirada hacia esas rojas cortinas. Ahí duerme ella, tal vez sólo está medio dormida en este momento. ¡Oh! Quién fuera la almohada en la que posa su mejilla. Si la luna audaz, que puede entrar en su habitación, la despertara. ¡Si la llevara hasta la ventana! — ¡Dioses! — Mañana viene mi padre para llevarme de regreso a Inglaterra. — Ven! Hermosa Armida, rescátame! Permíteme mirarte una vez más humildemente, para después, darme muerte con esta arma. Despojarme del yugo cruel que mi padre ejerce siempre contra mí, ¡quiere llevarme a Inglaterra! ¡Me necesita para sus negocios sociales! ¡Casarme con la hija de Lord Hamilton! (*Golpea con fuerza su fusil.*) ¡Vengan ahora! Antes preferiría casarme con el diablo.

Durante un largo rato ROBERT va en silencio de aquí para allá

ROBERT. — ¡Oh! ¡Qué desdichado es el hombre! En la naturaleza todo sigue su impulso; el gavilán vuela sobre su presa, la abeja sobre la flor, el águila hacia el mismo sol. — El hombre, sólo el hombre. — ¿Quién quiere prohibírmelo? ¿Acaso no me he negado por veinte años a todo lo que el hombre desea y aspira? ¿Acaso he vivido todo este tiempo como un vegetal, como una roca? Sólo para cumplir con el deseo necio de mi padre; renunciar a toda belleza mortal, vivir rompiéndome la cabeza como un maestro de escuela, parecer un anciano sin barba, sin más que libros, cosas vacías e inanimadas, como el espíritu extraído de una botella que se desvanece

en la nada. ¡Justo ahora, que he encontrado ese rostro que me puede recompensar por todo!, ese rostro, en el que converge toda la felicidad del cielo y la tierra, y que me llama a su encuentro. Esa sonrisa que cautiva mi desdichado, agonizante y confundido corazón, y que al mismo tiempo parece despertar mis secos y entumecidos sentidos: ¡eso es vivir! alegría sin fin, dicha sin límite — ¡Ah! Lo tomaré. — Es tan cierto es que cada hombre busca un paraíso, porque en la tierra no puede ser feliz...

ROBERT dispara su fusil, se abre la ventana, LA PRINCESA se asoma

ROBERT. (*De rodillas.*) — ¿Es usted, la celestial Armida? — No se enfade por este acto temerario. Mire usted desde su altura a un desdichado que está resuelto a morir, que no encontró otro medio sino éste para verla una vez más antes de fallecer, y decirle que por usted muere. El mismo sol no se enfada cuando un pájaro vuela a su encuentro y de su resplandor se embebe, y después cae muerto al mar.

ARMIDA. — ¿Quién me habla?

ROBERT. — Permítame acercarme a usted, decirle mi nombre, contarle mi historia. El silencio desolado de la naturaleza y el silencio solemne de la hora de mi muerte me infunden valor. Voy al cielo, si es que hay uno, y a un condenado a muerte se le debe permitir todo. (*Intenta incorporarse.*)

ARMIDA. — ¡Insolente! ¿Quién es usted?

ROBERT. — Soy un inglés, princesa; soy el orgullo y la esperanza de mi padre, Lord Hot, noble de Inglaterra. La he visto en la corte durante la última mascarada y he bailado con usted; usted ya lo habrá olvidado, pero yo no. No puedo ni debo tener la esperanza de poseerla algún día, sin embargo no puedo vivir sin esa esperanza. Mañana viene mi padre, quiere llevarme de vuelta a Inglaterra y casarme con la hija de Lord Hamilton. Juzgue usted misma qué tan infeliz soy. Mi padre no debe saber que soy un soldado, de lo contrario me retiraría del ejército; ¿en dónde más puedo encontrar protección, qué hacer cuando esta sagrada investidura ya no sea una garantía frente a él y Lord Hamilton? Compadézcame princesa; percibo cómo se estremece al mirar sus ojos negros, puedo sentir en mis labios ese dulce suspiro que

de su pecho, que celestialmente immaculado, se dirige hacia mí. ¡Oh! Morir en este momento vale por toda la alegría del mundo.

ARMIDA. — ¡Señor mío! Me doy perfecta cuenta que usted es muy distinto de lo que parece. — Que usted merece compasión. — ¿Acaso está satisfecho con que sienta lástima por usted? Esto no será suficiente para usted, considere que si demanda más, eso significaría mi desdicha.

ROBERT. — ¡Ah, hermosa princesa! ¿Nada sino compasión? Si tampoco eso la hace feliz, quiero castigar al responsable de su desdicha. (*Se incorpora de un salto, vuelve a tomar su fusil, se pasea. Viene la ronda.*)

ROBERT. — ¿Quién anda ahí?

LA RONDA. — ¡La ronda!

ROBERT. — ¡Alto! (*Le dice algo en voz baja al mayor.*)

MAYOR. (*En voz alta.*) — ¿Qué ha ocurrido, por qué ha disparado?

ROBERT. — He capturado a un desertor.

MAYOR. — Pero en la lista de asistencia no ha faltado ningún elemento ¿De quién se trata?

ROBERT. — ¡Yo mismo!

MAYOR. — ¡Muchacho! ¿Acaso ha perdido el juicio? Que alguien lo sustituya. Condúzcanlo al cuartel general.

ACTO SEGUNDO

PRIMERA ESCENA

El palacio de la princesa

MAYOR BORGIA y LA PRINCESA DE CARIGNAN

MAYOR. — Vuestra alteza, humildemente pido me perdone que tenga que retirarme a mis deberes. Se está llevando a cabo un consejo de guerra a un desertor, en el cuál mi presencia es absolutamente necesaria.

ARMIDA. — Precisamente por eso es que lo he mandado llamar señor Mayor. Esa persona ha sido arrestada bajo mi ventana, estaba despierta cuando se escuchó el disparo. Ese hombre tiene una tendencia a la melancolía que lo lleva a tomar actitudes tan violentas.

MAYOR. — Se diría que no procede de un estrato social bajo. Incluso se dice que es un Lord, y de una de las primeras familias de Inglaterra.

ARMIDA. — Tanto más cauto debe ser usted. Investigue meticulosamente acerca de su familia.

MAYOR. — Así se ha hecho, pero él no quiere decir nada, y la rigurosidad de las ordenanzas reales...

ARMIDA. — Yo también tengo autoridad en el reino, y mi hermano. Señor Mayor, no quiero que a él se niegue la vida, si es que a usted le importa la suerte de ese hombre.

MAYOR. — Según el reglamento, merece la pena de muerte.

ARMIDA. — Me arrojaré a los pies del rey. Mientras tanto investigue, exhaustivamente acerca de sus padres, y cerciórese que se les dé la noticia de este incidente lo más pronto posible. ¡Le pido esa gracia, señor Mayor!

MAYOR. — Vuestra alteza, para mí sus órdenes son sagradas. (*Ella le dirige una última mirada y sale, él, sale al mismo tiempo por el lado opuesto.*)

SEGUNDA ESCENA

ROBERT *en prisión. En la penumbra*ROBERT *toca el violín, y canta.*

Así, me abandono al mundo,
 ¡en el goce por morir!
 muero sin horror y miedo,
 a ella la he podido ver,
 ella es todo para mí;
 así que ven, ¡oh! Muerte, toco para ti;
 así que ven, ¡oh! Muerte, baila para mí.

Hubiera tenido que estar a centímetros de ella, tanto como para ver su rostro resplandecer en mí. — Como para beber su aliento. — Uno no tiene que pedir demasiado. — La vida se ha tornado suficientemente plena para mí, ha llegado el tiempo de que me vaya, ¡eh!, antes que esto empeore! (*Sigue tocando el violín.*)

¡Oh! morir — el goce por morir!

A ella. — La he podido ver.

LA PRINCESA DE CARIGNAN *entra en la prisión disfrazada como un joven oficial, su hermano como un civil*

ROBERT. — Luz celestial la que me ilumina. (*Deja caer el violín, se arrodilla.*)

ARMIDA. — ¡Levántese usted señor mío! Le traigo el veredicto. — Mejor dicho, el indulto. Yo he sido la causa de la penosa confusión que se dio en su mente. Tuve que ocuparme de que no hubiera serias consecuencias para usted. Usted no morirá. Levántese (*Intenta incorporarlo.*)

ROBERT. (*Permanece arrodillado.*) — ¿No moriré? ¿Y a eso llama usted misericordia?

— Princesa, muchas veces vivir es morir, y la muerte una vida mejor.

ARMIDA. — La vida es el mejor de los bienes que poseemos.

ROBERT. — Ciertamente todo se detiene con la muerte, pero si se detiene en el clímax, significa disfrutar mil veces. Concédame usted esta gracia princesa. (*Le da un puñal que toma de una silla.*) Permítame recibir la muerte de esas manos, de las cuales la muerte es un alivio para mí. Quiero que este aliento que escapa de mí llegue a esas manos que lo han cautivado ya por largo tiempo. Mi fracturada alma ya ha estado a punto de separarse mil veces de estos labios.

PRINCESA. (*Se sienta.*) — ¡Pero mí amigo! — (*Se desata algo del brazo.*) Aquí tiene algo que le hará la vida más agradable; tómelo, llévelo consigo a su prisión para endulzar su soledad, imagine que, de quien es este retrato, tal vez no hubiera sido tan insensible a su sufrimiento como lo será su sombra infiel... (*Le da un retrato y parte intempestivamente.*)

ROBERT. (*Se postra de rodillas, el retrato contra su rostro.*) — ¡Ah! ¡Ahora vivir eternamente! — Con este retrato. — ¡Ser! ¡Si existiera! ¡El más Terrible de todos los seres! ¿Podrías ser así de cruel en contra de un moribundo? Y con esto llevarme a la muerte. — Si hubiera una vida después de la muerte. — Esta es la primera vez que el pensamiento me sobrecoge y me hace caer estremecido en un horrible abismo. Una vida después de la muerte, sin ella. — ¡No!, ella sabía perfectamente lo que provocaría. La vida y su retrato. Para ella es importante que no la saque de mí corazón, y si muero, moriría una parte de su felicidad conmigo. Así que aceptaré el indulto por ella. (*Se levanta, toma el veredicto de la mesa y lo lee.*) «... en un destierro de por vida en la fortaleza...» ¡De por vida! ¡Es suficiente! — Pero ella vendrá a mí, su mano secará el sudor de mi frente, las lágrimas de mis mejillas, me

cerrará los párpados cuando haya llegado al final de mi sufrimiento. La podré escuchar en todas partes, la veré, hablaré con ella, y el vínculo entre nosotros será lo que la encadenará a mí. (*Sale, se estremece.*) ¡A quién veo!

LORD HOT *padre entra*

LORD. — ¡Insensato! ¿Éste es el lugar dónde esperaba encontrarte?

ROBERT. (*Se arroja a sus pies, un momento de silencio.*) Permítame recuperarme, padre mío.

LORD. (*Lo levanta y le da un abrazo.*) — ¡Loco, muchacho enfermizo! ¿Tú, un noble en el parlamento?

ROBERT. — ¡Escúcheme!

LORD. — Lo sé todo. Vengo de estar con la princesa de Carignan. (*Robert se estremece.*) Has hecho desdichada a esa dama. Ella no se puede disculpar su irritación, y tampoco el que su atractivo lleve a un hombre joven, pleno de esperanza, en la flor de la edad y de su capacidad a perder el juicio, defraudar las grandes expectativas de su padre y de su patria. ¡Ahí tienes tu libertad! ¡No esperarás clavarle una espina en el corazón a la princesa por siempre! Así que levántate, apóyame, nos vamos de regreso a Inglaterra.

ROBERT *desconcertado por un momento, se dirige después hacia la orden de libertad que está en manos del padre e intenta romperla*

LORD. — ¡Eres indigno! ¡Es tu indulto!

ROBERT. — No, el indulto de mi princesa fue más misericordioso. Me he ganado el arresto porque me he atrevido a destruir su tranquilidad, pero he estado cerca de ella; un mismo cielo nos cubrió, un mismo aire nos dirigió su soplo. — No hubo país o mar traicionero que nos separara. Tuve la esperanza, por lo menos de vez en vez, de escuchar noticias de ella. — Pero ahora y por siempre estaré apartado de su lado, inmerso en la vorágine de los vulgares negocios del rey, usted, Lord Hamilton y en los brazos de Lady Hamilton. — ¡Condenado a olvidarla! — Guárdese su indulto, y váyase a los bosques, para que aprenda lo que es la ternura de las fieras salvajes para con sus crías.

LORD. — ¡Miserable! Haces estéril el esfuerzo de buena voluntad de un amigo, rechazas desagradecido la mano de quién quiere salvarte del abismo ¡Es que no te das cuenta! La mano que rechazas no es la mía, es la mano de la princesa. Ella ha influido en esta exoneración, y con esa magnanimidad no pretende fomentar tu absurda pasión. Me pidió hablar en mi nombre, se propuso influir para lograr un indulto ambiguo a tu favor, para que con ello se eche a cuestras la fastidiosa sombra de tu imaginación, pero tu locura es incurable; por lo menos conmuévete para enfrentar los apreciables esfuerzos de ella, y si no quieres que te odie para siempre por ser el destructor de su felicidad, ¡huye! Es lo que ella te demanda a través de mí.

ROBERT. (*Lo observa por largo rato absorto.*) — ¡Esto es realmente horrible! ¡Esta claridad que ahora me rodea! La amada oscuridad que me hizo muy feliz ahora me es arrancada de tajo. Así que la misma princesa se ocupa en que me aleje, que me vaya a Inglaterra, que me olvide de ella para siempre en los brazos de otra.

LORD. — Ella se ha tomado la molestia de buscarme por todo Turín, puesto que habría encontrado mi nombre en la lista de viajeros. Debe haber estado enterada de mi llegada.

ROBERT. — Cuánta diligencia hacia mi persona, por mi recuperación, mi bienestar.

Obviamente soy un gran tonto. — Pero cuando la hube visto, Lord Hot, — con mis propios ojos — la primera vez que la vi en la mascarada — estaba ahí, tan llena de juventud, todo alrededor suyo cautivaba, resplandecía, los listones de su tocado hacían suyo el color rojo del rubor de sus mejillas, sus ojos de diamante suplicando por pasión, todo a su alrededor perdía importancia, y uno, como si estuviera ante una divina manifestación de la naturaleza, perdía el sentido. Sólo ella y sus encantos quedaban de la creación. Y lo que para un corazón deja por descubrir. En Turín todos la conocen, todos hablan de ella con admiración y cariño. Es un ángel. ¡Lord Hot! Sé de sus atributos, que han hecho estremecer hasta al mismo sabio. — ¡Padre mío! Aún no puedo ir con usted a Inglaterra. Voy a sanar, debo sanar, pero primero debo recuperarme, antes de tener la fortaleza como para querer ir por mí mismo.

LORD. (*Lo toma de la mano.*) — ¡Vamos! En cuanto seas más sensato, serás feliz, y me harás feliz a mí y a todos, y principalmente a quien adoras.

ROBERT. (*Mira al cielo por largo rato con los brazos cruzados.*) — ¿Feliz yo?

(*Se encoge de hombros y parte con Lord Hot.*)

ACTO TERCERO

PRIMERA ESCENA

ROBERT *cubierto con un abrigo regresa a casa. Muy cansado se deja caer en un sillón.*

Es medianoche

ROBERT. — Me quieren hacer entrar en razón con fiestas insulsas y placeres frenéticos.

Consiguieron lo que querían, por lo menos me han llevado a este punto, donde con mi aparente indiferencia logro burlar su mirada inquisidora, así, evito sus burlas amargas acerca de la más hermosa locura de mi vida. ¡Ah! Entre todos los tormentos de la vida que la perspicacia humana pudo haber concebido, no conozco ninguno más grande que amar y ser objeto de escarnio por ello. Sus corazones de roca vuelven fácil para su conciencia atormentar al prójimo. No les causa mayor esfuerzo, porque para ellos es una forma de alabar pretendida sabiduría, porque anteponen sin pudor a los peores hijos de la tierra por sobre el hijo más digno de Dios. ¡Ya no deben gozar de esta alegría! — ¡Burlarse de mí! Aunque creo que parte del escarnio afecta al objeto de mi adoración. (*Se incorpora de un salto.*) Es peor que si el cielo se desplomara sobre la tierra, que si los dioses se convirtieran en juguete de los cerdos. (*Para sí mismo.*) ¡Cálmate Robert! Ahí vienen. (*Se deja caer en el sillón y finge que dormita.*)

LORD HOT Y LORD HAMILTON *se aproximan, han visto lo que pasa y ríen entre ellos*

LORD HOT. — De cualquier manera hay mejoría en él.

LORD HAMILTON. — Si tan sólo hubiera forma de acercarlo a la voluptuosidad y el placer; pero él nunca ha probado eso; si sigue perdido en el claustro de su alma, no lo aprenderá nunca.

LORD HOT. — ¡Si tan sólo lo tuviera en Inglaterra!

LORD HAMILTON. — ¡Aquí! ¡Aquí mismo! Los ojos italianos son bastante expresivos, en especial para un corazón británico.

ROBERT. (*Entre dientes.*) — ¡Ahí está el traidor!

LORD HOT. — Lamento no haberle dado ojos para eso cuando partió de casa.

LORD HAMILTON. — Conozco aquí a una que seduciría a un santo. Ojos, tan juvenilmente anhelantes, como Venus cuando por primera vez apareció, en el instante en que salió de entre la espuma del mar, cuando hizo descender fervientemente a los dioses del cielo. Es una perfecta obra maestra de la naturaleza que todos nuestros pintores se disputan por plasmar en sus lienzos. Sus brazos, sus pechos, su figura, su porte — ¡Ah! Si ella se inclinara seductora hacia atrás, y mil trémulos y delicados movimientos renovaran la blancura de sus pechos.

ROBERT. (*Le arroja su reloj a la cabeza.*) — ¡Eres despreciable!

LORD HOT. (*Corre enardecido hacia Robert como si quisiera golpearlo.*) ¡Tú eres el despreciable! Mereces ser arrojado al foso más profundo de la tierra.

LORD HAMILTON. (*Ya recuperado, sujeta a Lord Hot.*) — ¡Paciencia, Lord Hot! ¡Le pido paciencia hombre! Todo se dará en su momento. Acepto esta ira de Robert. La ha heredado de ti. Tú no habrías reaccionado de mejor manera cuando tenías su edad. — Las cosas tomarán su nivel, te lo aseguro; espero ver los días en que Robert ría de lo que ha pasado.

ROBERT. (*Arrodillado.*) — ¡Dioses! (*Se muerde la mano.*)

LORD HAMILTON. — Dejémoslo reflexionar, él ya no es un niño. (*Se va con Lord Hot.*)

ROBERT. — ¡Por supuesto que ya no soy un niño! ¡Qué tan superiores se sienten! Pasan sobre mí como se pasa sobre un gusano despreciable. Su ventaja es que son insensibles, que pueden burlarse de lo que yo no podría. — Ahora todo se pondrá en orden, ¡Robert se convertirá en un hombre reservado y razonable! ¡Ya pronto se darán las cosas! ¡Paciencia! — Mientras tanto... (*Abre la ventana y salta.*)

ACTO CUARTO

PRIMERA ESCENA

ROBERT HOT *vestido como un Saboyano. Bajo la ventana de la PRINCESA DE CARIGNAN*
en la más hermosa noche estrellada

ROBERT. — ¿No tienes compasión de mí, insensible? ¿No sientes quién ronda aquí sin esperanza, tan desesperado que mueve a compasión a las mismas rocas? ¿Qué he hecho? ¿Qué crimen he cometido, para que tenga que sufrir tanto? ¿En qué te he ofendido, encolerizado cielo? Y vosotras, frías y amistosas estrellas, que me miráis hermosas y crueles. Sois, en parte, semejantes a ella. Realmente todo lo que es perfecto tiene que ser insensible; ya que ella es feliz en no dignarse a prestar atención a su admirador (*Se deja caer al piso, después se incorpora.*) — Sí, Hamilton lo profetizó correctamente, he llevado las cosas tan lejos, que debiera reírme de mí mismo. No es del todo ridículo estar acosado por escarnio de la gente, incluso por los refunfuños y gruñidos de los perros; ¿yo, el único de mi familia, del cual toda Inglaterra espera el desenvolvimiento de un gran talento? Robert, eres en los hechos un desquiciado. ¡De vuelta a casa!, ¡de vuelta a casa! Con mi padre, y volver a ser sensato.

Comienza a recitar sin ton ni son

a di di dal da

a di didda dalli di da.

¡Ah! misericordiosa princesa, ¡un céntimo! La más graciosa majestad real.

a di di dal da

di di didda dallidida.

¡Oh! — ¡oh!, ¡deme usted un céntimo! Vuestra majestad imperial, vuestra santidad papal ¡Oh! — ¡oh!

*Se abre la ventana, cae un papel que viene dando giros en el aire, ROBERT lo atrapa,
ansioso*

ROBERT. — ¡Oh! El dinero es de ella. (*Lo besa.*) (*Abre el papel, y enciende una linterna.*) En papel — Quién sabe qué es lo que está escrito. ¡Nada! — En blanco ¡Totalmente en blanco! No tienes nada Robert, no mereces nada. — Quién sabe si lo arrojó un sirviente. — Por supuesto; no proviene de su ventana, cayó del piso superior y si lo pienso bien, vi una manga roja. ¡Regresa a la casa de tu padre, Robert! ¡Es mejor! Si tan sólo los sirvientes de mi padre no dijeran nada del ridículo que estoy haciendo, de otra forma estoy perdido. Aún así, entraré furtivamente.

Se aleja

ACTO QUINTO
PRIMERA ESCENA

ROBERT *en su recámara, enfermo, sobre su cama*

Entra LORD HOT

LORD HOT. — ¿Cómo te encuentras? ¿Disminuyó el dolor de cabeza?

ROBERT. — Algo así, mi Lord.

LORD HOT. — Verás que dentro de poco estarás mejor. Espero quitarte las ideas de la cabeza. Levántate y vístete, tienes que ir conmigo a casa de la Princesa de Carignan.

ROBERT. (*Apresurado, lo sujeta de ambas manos.*) — ¿Qué dice usted? ¿Acaso se burla usted de mí?

LORD HOT. — No me burlo, tú también debes despedirte de ella.

ROBERT. — ¿Ha requerido mi presencia?

LORD HOT. — Requerir... — Como si tuviera tiempo para pensar en ti. En estos días ha recibido las felicitaciones de toda la corte. Por supuesto que tú no serás el último en presentarle también las tuyas antes de tu partida a Londres.

ROBERT. — Felicitaciones. — ¿Y eso, por qué?

LORD HOT. — Se casa.

ROBERT. (*Grita.*) ¡Se casa! (*Cae inconsciente.*)

LORD HOT. — ¡Ahora qué, Robert! — ¿Qué pasa contigo? — ¡Desdichado de mí!
¡Ayuda! (*Intenta reanimarlo.*)

Entra LORD HAMILTON

LORD HAMILTON. — ¿Cómo está? ¿Le afectó mucho?

LORD HOT. — Está muerto.

LORD HAMILTON. (*Se aproxima.*) — En un momento lo reanimo (*también intenta reanimarlo en vano.*) — Se le debe abrir una vena. (*Le recorre el brazo con la mano.*) — Pronto, servidumbre, una lanceta, un médico, lo que podáis conseguir primero.

ROBERT. (*Despierta y mira confundido a su alrededor.*) — ¿Quién está ahí?

LORD HOT. (*Preocupado.*) — Tu padre — Tus buenos amigos.

ROBERT. (*Lo aparta de sí.*) — ¡Al diablo con la paternidad! — ¡Dejadme solo! (*Muy enardecido.*) — ¡Dejadme solo he dicho!

LORD HAMILTON. — Debemos dejarlo a solas, para que él mismo logre recuperarse. La presión que nuestra presencia ejerce en él, es muy peligrosa. — Todo estará bien.

LORD HOT. — Tú siempre crees que todo se arregla por sí solo— Por lo menos hay que retirarle todas las armas. (*Las toma de la mesa y la pared y sale con Lord Hamilton.*)

ROBERT. — ¡Así que se casa! La espada que pendía sobre mi cabeza, por fin cae. — ¡Se acabó! Todo se acabó. (*Da un salto y toca a tientas buscando un arma.*) Lo olvidaba — ¡La miserable precaución de los padres! (*Choca la cabeza contra el muro y se desploma en el piso.*) — Así que hay otro — otro más. — Supuestamente guapo, encantador y perfecto. — Alguien al que ella ha amado por largo tiempo. El motivo por el cual ella estaba realmente preocupada en que me recuperara. — Tanto peor si él es perfecto ¡Tanto peor! Él ocupará completamente su corazón ¿Para mí, qué quedará? Ni siquiera compasión, ni siquiera un pobre pensamiento perdido para mí. — Totalmente ausente en su memoria, aniquilado. — ¡Que no me pueda destruir yo

mismo! (*Se incorpora de un salto y quiere arrojarle por la ventana, Hamilton entra apresurado y lo sujeta.*)

LORD HAMILTON. — ¿A dónde, lunático?

ROBERT. (*Con frialdad.*) — Quería ver qué clima hay — Soy tu amigo de corazón. Hamilton me gustaría que tu hijo o hija estuvieran aquí.

LORD HAMILTON. — ¿Qué quieres con ellos?

ROBERT. (*Muy tranquilo.*) — Casarme con tu hija. — ¡Déjame ir!

LORD HAMILTON. — Usted se va a la cama. La fiebre que padece es muy peligrosa. ¡Vamos, a la cama!

ROBERT. — ¿A la cama? Sí, pero con tu hija — ¡Déjame ir!

LORD HAMILTON. — A la cama o tendré que obligarte.

ROBERT. — ¿Obligarme? (*Rápidamente se voltea y lo sujeta por el cuello.*) ¡Demonio escocés!

LORD HAMILTON. (*Logra evadirlo y lo empuja hacia la cama.*) — ¡Eh! ¡Que alguien me ayude! ¡Criados! ¡Lord Hot!

ROBERT. — Usted es más fuerte; se da preferencia a la violencia por sobre el derecho. (*Se deja caer voluntariamente y comienza a llamar a todos.*) ¡Georg! ¡Johann! ¡Eduard! ¡Eh! ¿Quién está ahí? ¡Venid y preguntad a Lord Hamilton, qué quiere de vosotros!

Entran los SIRVIENTES

LORD HAMILTON. — Debéis vigilar al joven caballero en este lugar. Que concilie el sueño — Sois responsables de él.

ROBERT. — ¡Ha, ha, ha! y atadle las manos, lo recomiendo. Algo está mal aquí. (*Se da una palmada en la frente.*)

LORD HAMILTON. — Atendedlo, debed responderme por él ¡Os lo digo! Si se pone furioso, sólo llamadme — voy a atar al caballero a la cama.

ROBERT. (*Lo observa enfurecido sin decir una palabra.*)

LORD HAMILTON *se marcha*

ROBERT. (*A los sirvientes.*) — ¿Verdad? William, ese hombre no está bien. Decidme honestamente, ¿no os parece Hamilton un poco loco? Él realmente cree que yo soy un niño, o un demente, o aún algo peor, porque yo no (*Respetuosamente hace una reverencia.*) puedo ser Lord Hamilton.

WILLIAMS. — Permanezca tranquilo, joven caballero.

ROBERT. — ¡Mirón estúpido! ¿Ya te contagiaste también? Acércate Peter, siempre has sido para mí mejor que ese burro sabio. Dime pues, ¿no has escuchado nada acerca de la celebración que tendrá lugar en la ciudad? ¿De los arreglos, los fuegos artificiales?

PETER. — ¡Si pudiera usted conciliar el sueño joven caballero!

ROBERT. — Siempre el mismo discurso; si no lo estuviera, me volveríais loco. — Con que la princesa de Carignan se casa mañana, ¡si es que esa boda se lleva a cabo! ¿Habéis escuchado algo?

PETER y WILLIAMS *se miran entre sí con ojos de asombro*

ROBERT. — ¿Os habéis vuelto mudos, zopencos?, ¿está prohibido hablar conmigo?, ¿quién lo ha prohibido? ¡Hablad, pronto!

PETER. — Apreciable y joven caballero, si usted se cubriera, y comenzara a transpirar...

(Quiere sujetarlo, Robert lo rechaza con un empujón.) — Si usted pudiera tranquilizarse, apreciable, joven caballero.

ROBERT. — ¡Que Dios te maldiga con tu tranquilidad! — ¡Siéntate! *(Sentados en la cama, Robert lo sujeta por el cuello.)* En este momento me lo dices, bestia, ¿cómo se llama el prometido de la Princesa de Carignan?

WILLIAMS. *(Se aproxima por el otro lado lo sujeta con fuerza y voltea.)* Si no quiere calmarse, lo someto en un santiamén y lo ato a la cama.

PETER. *(Se dirige a William)* — ¡Por Dios, fantasea terriblemente!

ROBERT. *(Después de un rato de yacer en la cama.)* — Qué bueno que puedo hablar contigo, piadoso muro. Después de todo, es como si te aproximaras hacia mí y te inclinaras en silencio, pero sensible ante mi desesperación, te conmovieras. ¡Mira como yazco aquí traicionado! Todos, todos me traicionan. *(Saca el retrato de la princesa que cuelga en su pecho, abre el estuche.)* — Éstos también, también estos ojos negros, que aparentemente no pueden ver a un ningún hombre desafortunado, el amor y el alivio, como si fueran la misma divinidad. Ella ha provocado todo esto. Quiere volverme loco. — ¡Se casa! ¿Podría hacerlo si su corazón fuera humano y tierno? No, ella es más cruel que todos los animales salvajes, más cruel que un tirano, más cruel que el destino mismo, que ni el llanto ni las oraciones pueden cambiar. Ella puede verme sufrir y aún así, piensa en matrimonio. — ¡Sin embargo... sí tiene que hacerlo! Si con eso ella es más feliz... — Sí, entonces sufriré, quiero ser el cordero en ofrenda por su felicidad — ¡Morir, morir, muere, Robert! ¡Ese es tu destino! No debes quejarte, de otra forma serás motivo de burla. *(Permanece con el retrato pegado en el rostro, por un momento yace en silencio hundido en la almohada.)*

TOGNINA *una cortesana pulcramente aseada entra en silencio*

PETER *se dirige a ella caminando sigiloso*

PETER. — ¡Silencio, está dormido! — Es una suerte, pensamos que saltaría por la ventana. El ímpetu lo rebasa.

TOGNINA. — ¡Permíteme quedarme! No lo despertaré. Esperaré hasta que despierte. (*Se sienta en la cama.*)

ROBERT. (*Se vuela rápidamente.*) — ¿Quién es?

TOGNINA. — ¡Apuesto y joven caballero! No se molestará porque entro sin invitación. Fui enviada aquí, soy una pobre huérfana que ha perdido padre y madre, y que debe trabajar para sobrevivir.

Robert. — Uno no diría eso de ti.

TOGNINA. — Todo lo que gano lo destino a mi guardarropa. Creo que si se trata de una moza no es tan malo que ella quiera lucir un poco de la belleza que Dios le dio. No pretendo gustarle, amable caballero. (*Con una mirada de ternura.*) Sé muy bien que no soy capaz de inspirar ternura, pero por lo menos soy lo suficientemente digna como para no ofender a nadie con mí presencia.

ROBERT. — ¿Qué quieres de mí?

TOGNINA. (*Un poco desconcertada.*) — ¿De usted? — ¿Qué pretendo de usted? — Es una extraña pregunta, que no puedo responder de inmediato. Me enteré que está usted enfermo, apuesto caballero, que usted necesita cuidados, atenciones; tal vez quién lo cuide por la noche.

ROBERT. (*Rechinando los dientes.*) — ¿Quién te ha dicho que estoy enfermo?

TOGNINA. — Nadie, amable caballero — La mujer de la casa me lo ha dicho. — Y de verdad, así lo parece. (*Le toma la mano.*) — Este pulso no me agrada. (*Le recorre el*

brazo.) — Qué brazo más lindo tiene ¡Y qué fuerte! Este brazo podría sujetar el pesado garrote de Hércules.

ROBERT. (*Se aparta de ella impulsivo, se levanta y la mira fijamente.*) — ¿Quién eres?

TOGNINA. — Yo — Ya le he dicho quién soy.

ROBERT. — Eres una hechicera; pero... (*Apuntando a su corazón.*) aquí hay roca, guijarros. ¿Lo sabes?

TOGNINA. — Lo admito. — ¿Nunca ha amado a nadie? — Pues tengo algo que contarle. Ayer se presentó una ópera nueva “Los Escitas” o “La victoria del Dios del Amor” — inolvidable en verdad mi Lord. — En escena había un joven caballero como usted, que odiaba a todas las mujeres. Pero, ¿con qué cree usted que Cupido y la diosa del Amor combaten a ese hombre? Imagínelo, se lo pido ¿Qué terrorífica arma usaron contra el mazo de él?

ROBERT. — Miradas envenenadas, como la tuya.

TOGNINA. — Flores caballero, nada sino simples flores. (*Se quita una rosa del pecho, y se la arroja a Robert.*) — Vea, así lo hicieron. — Así, jugando (*una de su tocado.*) — Así de fácil. (*Una más de su pecho.*) — Fácilmente vencieron a ese hombre. ¡Ha, ha, ha! (*Tomándolo de la mano.*) ¿No es divertido, corazoncito?

ROBERT. (*Rechinando los dientes furtivamente.*) — ¡Oh, despiadado cielo! — ¡Armida! (*Sujeta a Tognina de la barbilla.*) — ¡Eres peligrosa, pequeña! ¡Llena de lascivia! ¡De atractivo! Dejados a solas, tengo mucho que decirnos.

ELLA hace una seña a los SIRVIENTES, éstos se retiran

ROBERT. (*Saca el retrato de su pecho.*) — Observa, aquí tengo un retrato, que ya es el único impedimento. Si quieres ser la dueña de mi corazón, dame unas tijeras para

que lo desprenda de este cuello... en el que yo, ¡ah!, en aquel entonces, desafortunadamente quise unir para siempre. No puedo reflejarme en tus ojos hechiceros, posar tu suave mano en mi corazón, o estrechar mi boca trémula contra tus ardientes labios, en tanto este retrato penda de mi cuello.

TOGNINA. — ¡Al instante, cortés caballero! (*Saca unas tijeras de su estuche y se sienta en la cama para retirarle el retrato del cuello.*)

ROBERT. (*Le arrebató las tijeras de la mano, y se da un pinchazo en la garganta.*)
¡Grisette! Finalmente te engañé.

TOGNINA. — ¡Ay de mí, involucrada en una muerte! ¡Auxilio! (*Sale corriendo.*)

ROBERT. — ¡Ya está! (*Extiende los brazos.*) — ¡Ya voy!, ¡ya voy! — ¡Tú, el más terrible de todos los jueces! De cuya existencia he dudado por largo tiempo; al que me he negado para alcanzar el consuelo, te siento. — ¡Tú, quién me diste un alma! Tú, que de forma cruel ahora dispones de ella. No me prohíbas dejar de pensar en ella. Una larga y terrible eternidad sin ella. Mira, si he pecado, quiero tolerar con gusto castigo, tortura y martirio, tal cómo me lo quieras imponer, sólo permite que los pensamientos hacia ella me sean dulces.

Entran LORD HOT, LORD HAMILTON, LOS CRIADOS y TOGNINA

LORD HOT. — ¡Soy un padre desdichado!

LORD HAMILTON. — Tal vez sólo es un rasguño.

LORD HOT. — Cubridle la herida; se está desangrando. (*Toma un pañuelo de su bolsillo, e intenta contener la sangre.*) — ¿Todavía no llega el médico? ¡Que alguien vaya a buscarlo en otra parte! ¡Id todos a buscarlo! — Éstas son las consecuencias de tu plan, Hamilton.

LORD HAMILTON. (*A Tognina.*) — Estabais tan alterados, que pusiste el cuchillo en su

mano.

TOGNINA. — Él parecía estar tan tranquilo, cortés caballero.

LORD HOT. — ¡Asesinos! ¡Todos son unos asesinos! Vosotros habéis destruido a mi hijo.

LORD HAMILTON. — Puede que no sea de peligro.

ROBERT. (*Con la fiebre causada por la herida.*) — ¡No, Armida, no! — ¡Muchos ojos me han mirado con pasión! ¡Muchos pechos por mí han suspirado! Podría haber disfrutado mil placeres. — No, no, esto no es una expresión de gratitud.

LORD HOT. — ¿El médico no ha venido aún?

ROBERT. — No, no está bien. — Fui joven, ¡fui apuesto!, ¡oh, apuesto! ¡Apuesto! Estaba para comerme, decían ellas. — Se sonrojaban cuando hablaban conmigo, balbuceaban, tartamudeaban, se estremecían. — Sólo seré de una, dije, sólo de una — ¡y esta es mi recompensa!

LORD HOT. — ¡Pronto, corred por mi confesor!

LOS SIRVIENTES *salen*

Llega el MÉDICO; se aproxima, y examina la herida

LORD HOT. — Y bien, ¿cómo está? ¿Hay esperanza?

EL MÉDICO *levanta la vista hacia LORD HOT y lo observa con preocupación*

LORD HOT. (*Se deja caer en un sillón.*) — ¡Es el fin!

MÉDICO. — ¿Por qué habría de engañaros con una falsa esperanza? — la tráquea está dañada.

LORD HOT *se lleva las manos al rostro y llora*

ROBERT. — ¡Ahora – ahora – ahora Armida! Es el momento para probarte quién de los dos tiene la razón. – Este es el momento. – Este es el momento ¡Que mi padre lo diga! ¡Que el mundo entero lo diga!

LORD HOT. (*Se levanta y se dirige a Hamilton.*) — Tú fuiste el causante de todos estos arrebatos, Hamilton. — ¡De ti proviene todo esto! — Lo pagarás.

LORD HAMILTON. — Mejor llorarle muerto, que llevarlo a rastras completamente desquiciado. (*Se retira.*)

LORD HOT *toma una espada y quiere ir tras él.* EL CONFESOR, *quién va entrando lo detiene*

CONFESOR. — ¿A dónde va, Lord Hot?

LORD HOT. — El asesino de mi hijo.

CONFESOR. — ¡Venga conmigo! La pérdida lo hace sufrir aún tanto, que usted no puede juzgar los hechos racionalmente.

LORD HOT. — Entonces, ayúdenos a salvar su joven alma. Su desdicha fue que en su niñez ciertos libros lo hicieron dudar de su religión. Pero no dudó en cuanto al libertinaje, eso se lo puedo asegurar, aconséjelo usted, hombre de Dios, ahora que está en el umbral de la eternidad.

CONFESOR. (*Se aproxima, y se sienta en la cama.*) — Lord Robert, no sé si usted aún entiende lo que le digo, pero espero en Dios, su creador, permita que por lo menos algunas de mis palabras lleguen a su corazón, incluso si su mente ya no puede comprenderlas. Considere, si hay un remanente de fuerza en usted, el momento

decisivo al que se aproxima, y haga uso del aliento que le queda para atender lo que yo digo.

ROBERT. (*Coloca el retrato frente a sí y lo besa.*) — ¿Que tengo que renunciar a esto?

CONFESOR. — ¡Usted va en camino a la eternidad! Lord Robert, aleje su corazón de todo lo terrenal. Usted es joven, bondadoso. Usted ha destruido la más grande esperanza de su patria. Su corazón aun le pertenece; vuélvalo de las criaturas con las que ha tenido vínculos muy fuertes, hacia el creador, al que usted ha ofendido, quién quiere perdonarlo, quién a pesar de todo lo amará si nuevamente le consagra completamente ese corazón que le arrebató.

ROBERT se vuelve hacia el otro lado

CONFESOR. — ¡Desdichado! ¿No lo quiere? Considere dónde se encuentra, y frente a quién. — Deme la mano en señal de que quiere someterse a la voluntad de Dios. Aún es tiempo. — Mueve los labios. — Tiene la intención de decirme algo.

ROBERT se da la vuelta, el Confesor se aproxima para escuchar mejor, Robert le susurra algo inaudible

CONFESOR. — ¡Bajo condición! — Considere lo que está pidiendo. — ¿Condiciones al Creador? (*Robert lo toma de la mano, él se le aproxima otra vez.*) — Que le permita no olvidar a Armida. — ¡Oh, mi apreciable Lord Robert! ¡En sus últimos momentos! — Considere que el cielo tiene cosas buenas que ahora le son desconocidas; bienes

que superan en mucho los placeres terrenales, como la luz del sol supera la luz de las velas ¿Usted quiere renunciar a todo eso por algo que ya no podrá poseer, algo que será por siempre un martirio a su memoria?

ROBERT. (*Levanta el retrato y después lo oprime contra su rostro, con gran esfuerzo respira con dificultad.*) — ¡Armida! ¡Armida! — Conservad vuestro cielo.

Muere

FIN

Bibliografía:

DUNN, Allen, SINGER, Alan (eds.), *Literary Aesthetics*, Oxford, Blackwell, 2000.

FROST, Elsa Cecilia (comp.), *El arte de la traición, o los problemas de la traducción* México, UNAM, 1992.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/ Libros, 1988.

GNUTZMANN, Rita, *Teoría de la literatura comparada*, Madrid, Síntesis, s./f.

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (ed.), *Teorías de la traducción: antología de textos*, Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 1996.

POVEDA, Lola, *Texto dramático. La palabra en acción*, Madrid, Narcea Ediciones, 1996.

SÁEZ HERMOSILLA, Teodoro, *El sentido de la traducción: reflexión y crítica*, León España, Universidad Secretariado de Publicaciones, 1994.

SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Valentín García Yebra (trad.), Madrid, Gredos, 2000.

STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, F C E, 1980.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Francisco Torres Monreal (trad.), Madrid, Cátedra, 1980.

VENUTI, Lawrence (ed.), *The translation Studies Reader*, 2nd ed., NewYork, Routledge, 2002.

Direcciones electrónicas

ÁVILA, Raúl, “El español en América: contactos lingüísticos, variación, tensiones”, *Atlas sociolingüístico de los pueblos indígenas de América Latina*, Unicef-Funproeib Andes, Cochabamba, tomo 2, 2009, pp. 1037-1056, disponible en: http://www.colmex.mx/academicos/cell/ravila/index_archivos/page0002.htm [Octubre, 2010]

LENZ, Jakob Michael Reinhold, “Anmerkungen übers Theaters”, disponible en: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lenz,+Jakob+Michael+Reinhold/Essays+und+Reden/Anmerkungen+%> [Octubre, 2010]

——, “Der Engländer”, disponible en: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lenz,+Jakob+Michael+Reinhold/Dramen/Der+Engl%C3%A4nder> [Octubre, 2010]

MARTÍNEZ-DUEÑAS, José Luis, “Elementos pragmáticos y discursivos en los procesos de traducción”, *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics*, Barcelona, 2004, disponible en: http://elies.rediris.es/Language_Design/LD6/martinez_duenas.pdf [Octubre, 2010]

SAMANIEGO FERNÁNDEZ, Eva, “La metáfora y los estudios de traducción”, disponible en: http://www.wikilearning.com/monografia/la_metafora_y_los_estudios_de_traducion-conclusion/17104-23 [Octubre, 2010]

SEGRE, Cesare, “La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento”, *Cuadernos de Filología Italiana* Universidad de Pavia, núm. 8, 2001, disponible en: <http://revistas.ucm.es/fl/11339527/articulos/CFIT0101120011A.PDF> [Octubre, 2010]