



Facultad de Filosofía y Letras
División de Posgrado

Del llano al *sertão*
La traducción literaria entre lenguas cercanas:
el caso de Rulfo al portugués

Tesis que, para optar al grado de maestra en letras,
presenta
Marilene Marques de Oliveira

Asesora: Mtra. Valquíria Wey

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

Universidad Nacional Autónoma de México
México, 2004





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Dedicatoria

A César, mi querido compañero de todos los caminos y sabio guía en éste.

A Baby, más conocida como "La Chica", mi adorable gatita, por su cariño incondicional y constante.

A mi mamá, por darme siempre la libertad de escoger mis caminos y enseñarme que éste es el mayor bien.

A mi papá, por su inmensa bondad y por haberme heredado un corazón sensible.

A mi hermano, Antônio, que siempre me ha inspirado con su música y me ha calmado con su paz.

A mi cuñada, Glória, por esta amistad tan grande y profunda delicadamente cultivada año tras año.

A mi hermana, Marizete, ejemplo de dinamismo y tenacidad, por quien tengo gran admiración.

A mi hermana Lilian, por su alegría y espontaneidad de siempre.

Al difunto Tío Antônio, quién, a pesar de que era ciego, me enseñó a ver "más allá de la punta de la nariz".

A mi tía Maria por su cariño, por tratar de comprenderme y por darme su apoyo siempre.

A mi prima Iara, por su belleza y por su sonrisa llena de luz.

A todos mis sobrinos, porque me han hecho tía y esto se disfruta mucho.

A todos los demás miembros de mi familia, porque traigo en mí algo que me han dado.

A mi familia mochitense, por hacerme sentir en casa.

A mis amigos de siempre y a mis nuevos amigos, por hacerme más amena la jornada.

Agradecimientos

A Valquíria Wey, mi asesora de tesis, por todo el apoyo en el proceso de elaboración de este trabajo y por su excelente seminario de tesis, responsable directo por la conclusión de este trabajo; agradezco también a todos los colegas del referido seminario por compartir sus enriquecedoras experiencias personales como tesis y por sus valiosos comentarios a cerca de mi disertación.

Al lector de la tesis, Ignacio Díaz, y a los sinodales Federico Patán, Nair Anaya y Rodolfo Mata, por su tiempo y dedicación a la lectura de este trabajo.

A mis maestros y colegas de la maestría, de quienes he aprendido mucho.

A la dirección y al personal del posgrado en letras de la UNAM, por toda la atención que me han dado en el transcurso de la maestría y en los tramites de titulación de la misma.

A mis alumnos y colegas del CELE, que me brindaron inspiración y material para este trabajo.

Agradezco, finalmente, a todos aquellos que contribuyeron directa o indirectamente para la culminación de este ciclo tan importante de mi mi vida.

Los estilos son colectivos y pasan de una lengua a otra; las obras, todas arraigada a su suelo verbal, son únicas [...] Únicas pero no aisladas: cada una de ellas nace y vive en relación con otras obras de lenguas distintas. Así ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significa heterogeneidad irreductible o confusión sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones.

OCTAVIO PAZ (*Traducción: literatura y literalidad*)

Índice

Introducción	7
Capítulo 1. Traducción y tradición literaria: consideraciones históricas	17
Capítulo 2. Traducción y comprensión: la circularidad interpretativa	35
Capítulo 3. Semiótica, cultura y traducción	55
Capítulo 4. Del llano al <i>sertão</i> : el caso de la traducción de Rulfo al portugués	75
4.1. La experiencia de traducir a Rulfo a diferentes lenguas	75
4.2. Otras complejidades en la traducción de Rulfo	84
4.3. Rulfo en portugués	88
4.4. Sobre lo literario	98
4.5. Lejanía y cercanía en la traducción	100
Conclusión	111
Bibliografía	123

Introducción

Las similitudes y diferencias entre el portugués y el español siempre me han llamado la atención; sobre todo mi interés se ha orientado a observar las diferencias. Como profesora de portugués para extranjeros en la Universidad de Brasilia (UnB), al trabajar con grupos multilingües tenía como un desafío el trabajo con los alumnos de lengua española que, con muy pocas excepciones, terminaban el curso de portugués sin hablar este idioma y, lo que era peor, muchas veces ni se daban cuenta de que no estaban hablando portugués, dada la gran similitud entre las dos lenguas. Encontrar la manera de mostrar a mis alumnos hispanohablantes las diferencias entre los dos idiomas se convirtió en una obsesión. Me dediqué entonces a estudiar formalmente el español —que ya me interesaba mucho por la literatura en esta lengua— para comprender mejor las dificultades de mis estudiantes y, así, conseguir un modo de tornar mi labor de enseñanza más eficaz.

En el año de 1994 vine a México a través de un intercambio entre la UnB y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a impartir clases de portugués en el Centro de Lenguas Extranjeras (CELE) de la UNAM y a estudiar español en el Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE), también de la UNAM. Fueron para mí seis meses de una intensa y simultánea experiencia con las dos lenguas, ya que toda mi actividad en este país estaba relacionada con la interrelación de estas dos lenguas y culturas; en este período pude comprobar, por experiencia de primera mano, que la distancia entre el español y el portugués era todavía mayor que la que creía. De regreso a Brasil, gracias a las urgencias dictadas por el Mercosur, que se iniciaba entonces, fui contratada por el Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), una institución del gobierno de Brasil para la formación profesional técnica, con el fin de programar e impartir un curso de español comercial destinado a guías de

excursión, agentes de viajes, azafatas y empleados del comercio en general.

Tuve otra oportunidad de ver el error común entre los estudiantes brasileños de español, o entre los estudiantes hispanohablantes de portugués, de pensar que su tarea era algo sencillo. Fue cuando asumí la posición contraria, la de enseñar español a hablantes de portugués. Esta tarea fue como un desafío pues rápidamente me di cuenta que la sencillez es sólo aparente puesto que para enseñar una lengua hace falta algo más que conocer la gramática, el léxico y la estructura formal de la otra: hace falta la experiencia dinámica y cotidiana de la lengua, el conocimiento de la cultura, pero no como experiencia secundaria, sino la inmersión en el contexto cultural. Pero aquí las dificultades se hacían mayores, pues, de todas las culturas que tienen por lengua el español, ¿cuál de esas veintitantas comunidades habría que escoger? Ante este problema sentí la necesidad de aclarar a mis estudiantes que mi referencia cultural era México, país en el que había vivido y que, por ende, era mi madre cultural en esta lengua (a pesar de que mi aprendizaje formal del español se había dado en un instituto de enseñanza de la embajada de España en Brasilia, en donde la mayoría de los maestros eran españoles; pero la experiencia viva con la lengua es más fuerte: seis meses contra seis años).

El trabajo en sentido contrario, de enseñar español a estudiantes brasileños, mostró resultados negativos muy similares a los de los estudiantes hispanos: un estancamiento en un nivel intermedio de lenguaje que está a medio camino entre español y portugués. Fue en ese momento cuando me planteo el interrogante acerca de qué produce ese estancamiento en los estudiantes, y la respuesta surgió de manera casi inmediata: el estancamiento se debía a la proximidad entre las dos lenguas. Se me presentaba aquí una paradoja, pues la proximidad, que conduce a la comprensión casi inmediata de la otra lengua, al menos superficialmente, era también la causa de los obstáculos en su aprendizaje. Lo paradójico de la cuestión era que la proximidad, al menos en una primera aproximación, debería ser un elemento de apoyo para el aprendizaje ya que los puntos de comparación con un modelo propio son abundantes, y no al contrario, pues ¿no sería más fácil aprender una lengua cercana, una vez que nos reconocemos en ella?

En la práctica del salón de clases, en la experiencia de traductora y, de una manera general, en la experiencia con las dos lenguas, he podido comprobar que, efectivamente, el portugués y el español son lenguas hermanas, casi siamesas y por ello es bastante fácil para un hablante de portugués comprender sin demasiado sacrificio a un hablante de español, o al contrario. Un texto de tipo instructivo, periodístico, comercial y en algunos casos los textos técnicos en portugués, no representan un gran obstáculo para un lector hispano, y la inversa es perfectamente verdadera. Pero hay una trampa diabólica armada todo el tiempo entre el portugués y el español: la cercanía es tan grande como la distancia. Si la comprensión es algo sencilla, la producción no tanto. Si la lectura puede realizarse con la ayuda de un diccionario, la traducción no responde del mismo modo. Los falsos cognados —o como bien se les dice, los "falsos amigos"— están todo el tiempo dispuestos a hacer que el extranjero inadvertido se equivoque; las expresiones idiomáticas que podrían perfectamente existir en el otro idioma, y que sin embargo no existen, constantemente laboran para llevar al hablante extranjero, o al traductor desatento, al ridículo; términos que son muy actuales en un idioma, en el otro son arcaicos; palabras exactamente iguales en sentido y pronunciación tienen una grafía diferente o, al contrario, tienen grafía idéntica y ninguna coincidencia de sentido... y podríamos seguir largamente describiendo los detalles que hacen de la semejanza la diferencia. Por esto, es muy fácil toparse con hablantes de uno o del otro idioma que se comunican eternamente, aun viviendo en un país que hable la lengua meta, en un código intermedio: el 'portuñol', una mezcla que no llega a ser ni una cosa ni otra. Son abundantes las malas traducciones de un idioma al otro (válido en las dos direcciones).

El trabajo de lidiar con dos lenguas cercanas cuando se traduce o cuando se escribe —como es mi caso en la elaboración de este trabajo— es algo delicado porque su estricta separación requiere de un gusto especial por lo sutil; el portugués y el español son dos hermanas mellizas que a primera vista parecen la misma pero que, con un poco más de intimidad, se revelan como muy distintas. Este gusto por el detalle lo empecé a desarrollar con la labor de traducción, y muy pronto me quedó claro que en un contacto razonablemente cercano con las dos lenguas es posible confirmar

todos los factores mencionados anteriormente. La experiencia de la traducción hace que todos estos factores se agudicen mucho más y hagan surgir cuestiones que en otro tipo de manejo de la lengua tal vez no surjan con la misma intensidad.

Llevo seis años viviendo la vida cotidiana del español mexicano y trabajando en México con cuestiones relacionadas a la lengua portuguesa: enseñanza de portugués, doblajes al portugués brasileño, traducción de textos e interpretación simultánea. Pero lo que más me intriga dentro de las actividades de traslación de una lengua a la otra es la traducción literaria: cómo es posible que entre dos lenguas tan parecidas la tarea de traducir un cuento o un poema pueda ser tan gigantesca, cuando las traducciones técnicas y más prosaicas son tan sencillas. Como traductora que se ha ido formando sobre la marcha, al son de la intuición y de la práctica del traducir, siempre he sentido la deficiencia teórica e histórica sobre mi objeto de trabajo, y en la práctica de la traducción muchas veces me he hecho varias preguntas, entre otras, cómo es posible traducir, cuáles son los mecanismos que están involucrados y rigen la traducción, si el traductor debe asumir la posición de un mero intermediario entre la obra y sus lectores, de subalterno de la traducción, o más bien de recreador de la obra en otra cultura. Si traducción nos remite a la idea de traslación desde su origen etimológico, ¿qué es lo que se traslada? Si normalmente se entiende la traducción como el mecanismo de pasar los contenidos de una lengua a otra, ¿por qué es tan común en el caso de las lenguas mencionadas que las traducciones tengan resultados tan poco satisfactorios, si se asemejan tanto? Si se tratara de correspondencia o equivalencia, como muchas teorías de la traducción sostienen, ¿las traducciones entre lenguas estructuralmente cercanas, como en el caso en cuestión, no deberían ser las más bien logradas y sencillas de realizarse? Suponiendo que hubiera la posibilidad de establecer correspondencias entre las lenguas en el proceso de la traducción, ¿reposa tal correspondencia en la forma, en la estructura o en el léxico, o dónde?, ¿habría diferencia en cuanto al grado de dificultad en la traducción literaria si el grado de parentesco (lejanía o cercanía) entre las lenguas involucradas fuera mayor o menor?; ¿la cercanía favorece el mecanismo de la traducción o lo vuelve más

complejo?, ¿es meritoria una traducción en un ambiente que aparenta traslucidez casi total, como es el caso de estas dos lenguas?, ¿la cercanía etimológica, lingüística y estructural entre el español y el portugués dispensa por parte del traductor el conocimiento de las culturas involucradas?

Todas estas inquietudes surgidas a partir de prácticas y observaciones casi intuitivas sobre la traducción se convirtieron en una necesidad de estudio y reflexión; es éste el objeto del presente trabajo que fue, por así decirlo, guiándose casi solo en dirección a dar respuestas a estos cuestionamientos. No se ha seguido una metodología en sentido estricto en la elaboración de este trabajo; el orden de los capítulos representa fiel y cronológicamente, el itinerario que siguió en el desarrollo en cuanto al planteamiento de problemas y a la búsqueda de respuestas en las diversas corrientes de pensamiento que hay sobre el tema. La elección de un marco teórico fue el resultado sincero de las preguntas planteadas en la práctica profesional antes de iniciar el trabajo. La elección de la traducción de Rulfo como estudio de caso obedece a varias motivaciones, entre las cuales, y principalmente, están el inmenso gusto y la fascinación encontrados en la lectura de este autor; otras serían la importancia de Rulfo en las letras mexicanas del siglo XX, como un parteaguas en la historia de la narración en este país; su sintaxis, su estilo enjuto y lapidario, que puede decir mucho en pocas palabras, que sabe poner en los espacios vacíos y en los silencios grados extremos de significación, lo que es a la vez seductor y desafiante para cualquier traductor; la construcción de personajes tan representativos de la cultura mexicana de los excluidos, a partir de su pensamiento y de su forma de ver el mundo, que demuestra una profunda capacidad de observación de su mundo, de su época, de las implicaciones de los sucesos históricos en el interior de estos hombres y mujeres condenados a vivir al margen y en el abandono, confundidos entre la vida y la muerte, viviendo en pueblos perdidos donde sólo hay viento y soledad, dominados por las crecidas del río y cultivando tierras áridas; realidades de un México de ayer —posrevolucionario— y de hoy, realidad latinoamericana, pero, independientemente de sus nexos con realidades puntuales, la obra de Rulfo refleja el alma humana en sus anhelos y soledades de una manera universal; por la afinidad que siento en la obra de

Rulfo y las situaciones que viven los excluidos de Brasil, nuestras historias y políticas tan semejantes; pero sobre todo, por su inmenso peso literario y toda la densidad interpretativa que requiere una traducción de esta naturaleza.

En el primer capítulo de este trabajo, titulado *Traducción y tradición literaria: consideraciones históricas*, se aborda el análisis y discusión de diversos puntos de vista sobre los aspectos de la traducción y la tarea del traductor a lo largo de la historia y a través de diversas épocas, de los inicios de la traducción hasta nuestros días. Este capítulo primero se presenta como una síntesis de las principales corrientes de pensamiento y práctica alrededor de la traducción: desde las concepciones renacentistas, marcadas por la reforma luterana y por la invención de la imprenta, hechos que contribuyeron conjuntamente para que la Biblia pasara a ser un texto traducible y a partir del cual se fijaran reglas y criterios de traducción, cuyo principal objetivo es la fidelidad al texto original, el traductor debería ser fiel al dogma y transmitir a los receptores del texto con toda fidelidad los contenidos ahí existentes —idea que fue ampliamente divulgada y establecida en la práctica de la traducción y que encuentra adeptos incluso hoy en día— hasta las modernas teorías hermenéuticas de la traducción.

Se rediscuten aquí los clásicos encuentros entre las ideas de traducción basadas en la obligación de ser fiel o no al texto de partida; la posición del traductor como subalterno de la obra y del lector o como un recreador activo y creativo de la obra en otra cultura; la dicotomía entre traducción literal versus traducción libre, etc. Para esto nos basamos en la categorización de George Steiner de la historia de la traducción en la cual reconoce cuatro grandes períodos —que no corresponden a una secuencia cronológica, sino más bien a bloques de afinidades ideológicas, por veces, representantes de diferentes momentos históricos— que abarcan desde Cicerón, con su precepto de no traducir *verbum pro verbo*, hasta la visión de Walter Benjamín, expuesta en *La tarea del traductor*, que presenta un giro en la concepción del traductor como súbdito de la obra y del lector, y de la obra literaria como transmisora de un mensaje que debería ser recuperado por el traductor y entregado al destinatario en otro idioma.

En términos generales, las discusiones acerca de la traducción a lo largo de la historia, aunque presentan ligeros avances y variaciones sobre el mismo tema, están orientadas ora hacia el estilo de traducir, ora hacia la cuestión de fidelidad o libertad en la traducción, ora sobre la posición que debe ocupar el traductor frente al texto; en resumen, siempre hablan de una práctica de la traducción, sobre la actividad misma del traducir.

A partir de las reflexiones presentadas en este primer capítulo — que en cierto modo satisface la necesidad de información histórica sobre la traducción— y de las necesidades concretas que generaron este trabajo de dar respuesta a cierto desasosiego sobre la naturaleza y funcionamiento de la traducción, surgió la inquietud de que se requería pensar la traducción de una manera diferente a la que se presenta y discute en los textos especializados sobre traducción entre lenguas diferentes; la pregunta que aparece no es ya cómo traducir, o para qué o para quién, sino más bien qué cosa es la traducción y cómo es posible traducir; o sea, qué mecanismos de desciframiento e interpretación están presentes en el proceso de la traducción y si tales mecanismos no estarían también presentes en el interior de una misma lengua y por lo tanto también presentes en la traducción de lenguas distantes o próximas lingüística o geográficamente. Estas reflexiones condujeron a la opción teórica que guía esta disertación y que son el punto central de los capítulos siguientes.

En el capítulo II, *Traducción y comprensión: la circularidad interpretativa*, exponemos las ideas clave de Gadamer acerca de la hermenéutica. Aquí se plantea la traducción como proceso inherente al ser humano, y a la hermenéutica como la herramienta fundamental para comprender los mecanismos de la traducción. En nuestro hacer cotidiano constantemente estamos haciendo interpretaciones y cada esfuerzo interpretativo constituye un acto de traducción; por ello asumimos que cualquier estudio de la traducción debe ser al mismo tiempo un estudio del lenguaje. Como se trata aquí de estudiar el proceso de intercambio de significados entre lenguas, tratamos también de precisar la concepción de lengua por la que hemos optado, que es la de lengua no como un sistema de elementos significativos que preexisten a los usuarios con significados y valores fijos, establecidos de acuerdo con alguna correlación con el mundo

objetivo, sino que son parte constitutiva de ella los propósitos, emociones y situaciones, puesto que todos ellos son valores humanos. Esto equivale a decir que las actividades interpretativas no pueden ser independientes de la situación en que ocurren, pues quienes no comparten la situación pueden tener interpretaciones diferentes, lo que significa que no existen significados universales rescatables en el momento de la interpretación. Los significados son más bien institucionales, y aunque parezcan muy normales, serán siempre producto de la circunstancia. Para profundizar estas ideas sobre los procesos interpretativos, optamos en este trabajo por la hermenéutica como herramienta teórica principal. Hemos rastreado los orígenes de la hermenéutica así como sus principales aplicaciones a lo largo de la historia hasta nuestros días hasta desembocar en las posturas de Hans-Georg Gadamer, a través del estudio del movimiento romántico, que revolucionó la vida intelectual de Europa a partir de una nueva estética y una nueva poética desarrolladas por Fichte, Schlegel, Schelling, Novalis, entre otros, y que abrió dimensiones nuevas para el pensamiento hermenéutico.

El tercer capítulo, *Semiótica, cultura y traducción*, contempla la traducción desde el punto de vista de la significación y del estudio de la cultura. Se discuten aquí los aspectos inherentes a la capacidad humana de representar y de comprender el mundo a través de signos, o sea, la capacidad de simbolización, y la necesidad constante de los procesos de decodificación en el interior de las propias culturas; para ello adoptamos como guías algunos conceptos fundamentales de la semiótica. Se parte de la consideración de la lengua como un sistema semiótico que, junto con otros sistemas, está integrado al sistema general de la cultura. Analizamos también la organización de los signos en el interior de las culturas y el intercambio de significados intra e interculturalmente, y para esto tomamos como orientación los estudios de la escuela rusa sobre semiótica de la cultura, que toma como punto de partida los estudios antropológicos.

El cuarto capítulo, *Del llano al sertão: el caso de la traducción de Rulfo al portugués*, presenta algunos análisis sobre la traducción de Rulfo a varias lenguas y el particular estudio de caso de la traducción al portugués, en el que se pretende asentar las discusiones presentadas en los capítulos anteriores. En la primera sección, "La

experiencia de traducir a Rulfo a diferentes lenguas", se estudian las características generales de la traducción de la obra de Rulfo a través de sus traducciones a varios idiomas, tanto lejanos, como al japonés, al coreano y al hindi, como traducciones hechas a idiomas cercanos como al catalán y al portugués; en la segunda parte, "Otras complejidades en la traducción de Rulfo", se estudian los aspectos que dificultan la traducción de la obra de Juan Rulfo que van más allá de la cercanía o lejanía idiomática, como puede ser la propia complejidad estructural de obra del escritor jalisciense en particular y de los objetos artísticos en general. En el tercer punto de este capítulo, "Rulfo en portugués", se analizan algunos ejemplos de los problemas particulares de la traducción de *El llano en llamas* y de *Pedro Páramo* al portugués. Revisamos aquí problemas de concepción teórica acerca del traducir como es el caso tan arraigado de las equivalencias léxicas, la ansiedad de rendimiento laboral que puede producir la traducción en el contexto de cercanía, si es tomado como una tarea de trasladar contenidos de un original a una forma receptora en otra lengua; presentamos también las dificultades inherentes a la idea de traslucidez que se tiene en general frente a la semejanza; la complejidad de traducir en la cercanía o lejanía cuando lo que se traduce es una obra literaria y una revisión crítica de la definición de literario. Al final se hacen también algunos breves comentarios sobre la traducción al portugués de Portugal.

En el quinto capítulo, *Lejanía y cercanía en la traducción*, se plantea el problema de la traslucidez en la traducción de lenguas y culturas distantes. De manera similar, se analiza el problema de la traducción de lenguas en el contexto de la cercanía idiomática. Finalmente, sin la intención de agotar la discusión, o de dar la última palabra en un trabajo con objetivos tan amplios, para no decir pretenciosos, se plantean algunas consideraciones a modo de conclusión, al menos, del presente trabajo.

Consideraciones históricas acerca de la traducción

El término 'traducir', del latín *traducere*, significa hacer pasar de un lugar a otro, expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra; convertir, mudar, trocar; explicar, interpretar. Estas definiciones de diccionario, que en principio podrían parecer sinónimas, en realidad reflejan sólo algunos de los diversos y, a veces muy contradictorios, modos de ver esta actividad a lo largo de la historia.

El sentido que apunta la etimología de la palabra 'traducir' prevalece en muchos momentos en la historia; por ejemplo en la concepción renacentista; este periodo está marcado por la reforma luterana y por la invención de la imprenta, hechos que contribuyeron conjuntamente a la traducción moderna de la Biblia y su difusión masiva. La fidelidad al texto de partida se impone como criterio básico de la traducción, pues ¿cómo podría el traductor cambiar el dogma? El rigor en la traducción bíblica se generaliza como regla de la traducción y de este modo se pasa a ver esta actividad como una forma pasiva y servicial de transportar la significación de un texto original de una lengua a otra, sin causar en aquél mayores alteraciones que en su estructura sintáctica y forma lingüística; de acuerdo con esta perspectiva, la traducción es un medio, una herramienta de traslado, y el traductor un fiel siervo del sentido original. Eugene Nida, uno de los más conocidos estudiosos de la traducción, director de un inmenso grupo de traductores de las sociedades bíblicas, es uno de los pilares de esta concepción de la traducción. Este autor, al defender el hecho de que los contenidos del original puedan ser transferidos íntegramente a otro idioma a través de la traducción, usa diagramas de cajas y la metáfora de vagones ferroviarios aplicados a la traducción: "Lo que es importante en el transporte de carga no tiene que ver con cuáles materiales son cargados en qué vagones, ni con el orden en que los vagones

sino con el hecho de que todos los contenidos lleguen a su destino. Lo mismo se puede decir de la traducción".¹

A lo largo de toda la historia de la reflexión acerca de la actividad del traductor ha estado presente una oposición fundamental, que ha asumido diversos nombres: traducción palabra por palabra que se opone a traducción sentido por sentido, o traducción literal opuesta a traducción libre, o, en los términos de Nida, equivalencia formal opuesta a equivalencia dinámica. Esta discusión, que según Cristina Carneiro se remonta al siglo primero de nuestra era con Cicerón y Horacio,² se ha convertido en el problema central de los estudios sobre traducción, como lo reconoce Steiner: "Cualquiera que sea el tratado sobre el arte de la traducción que consultemos, reaparece la misma dicotomía: la que existe entre la 'letra' y el 'espiritu', entre la 'palabra' y el 'significado'".³

Steiner reconoce cuatro periodos de la historia de la traducción. El primero, que según él tiene una pronunciada orientación empírica, comprendería desde el precepto de Cicerón de no traducir *verbum pro verbo*, contenido en su *Libellus de optimo genere oratorum* del año 46 aC, y que Horacio reformula en su *Ars poetica*, hasta el comentario con que Hölderlin acompaña sus traducciones de Sófocles (1804). Durante todo este extenso periodo, los análisis y las conclusiones fundamentales surgen directamente del trabajo del traductor.⁴

La segunda fase está más orientada hacia la teoría e investigación hermenéutica; en ella se plantea la cuestión de la naturaleza de la traducción dentro del contexto más general de las teorías sobre el espíritu y el lenguaje; además, el tratamiento del tema

adquiere un vocabulario y una metodología específica que lo libran de las exigencias y particularidades de un texto determinado. El enfoque hermenéutico —o sea, el análisis de lo que significa 'comprender' un discurso oral o escrito, y el intento de dilucidar este proceso de acuerdo con un modelo general de la significación— fue iniciado por Schleiermacher y luego adoptado por A. W. Schlegel y Humboldt. Confiere al problema de la traducción categoría francamente filosófica. [...] se extiende hasta

¹Citado en John Milton, *Tradução. Teoria e prática*, p. 5.

²Cristina Carneiro Rodrigues, *Tradução e diferença*, p. 15.

³George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, p. 300.

⁴Ibid., p. 272.

el inspirado aunque poco sistemático ensayo que Valéry Larbaud escribió *Sous l'invocation de Saint Jérôme* (1946).

El tercer periodo está orientado hacia la lingüística; allí se asumen los resultados sobre todo de los investigadores y críticos pertenecientes al llamado Círculo de Praga, herederos del movimiento formalista, que utilizan la teoría lingüística y los métodos estadísticos en la traducción. En esta fase, "la lingüística estructural y la teoría de la información se introducen en el análisis del trato interlingüístico". Según Steiner, todavía estamos dentro de esta tercera fase desde muchos puntos de vista, pero hay una cuarta que se inició desde los años sesenta, cuando ocurrió un desplazamiento del énfasis, después del "descubrimiento del texto de Walter Benjamín, *Die Aufgabe des Uebersetzers*, originalmente publicado en 1923, el cual, sumado al poderoso ascendente de Heidegger y la influencia de Hans-George Gadamer, ha dado nueva vida a las investigaciones hermenéuticas, casi metafísicas, sobre la traducción y la interpretación". Sin embargo, a pesar de que reconoce que en estos periodos hay avances teóricos, la conclusión de Steiner es que, "después de dos mil años de discusiones y de preceptos, las ideas y los desacuerdos sobre la naturaleza de la traducción han sido, por así decirlo, los mismos. Casi sin excepción, desde Cicerón y Quintiliano hasta nuestros días, reaparecen en el debate las mismas tesis y refutaciones".⁵

Hay muchos aspectos que merecen destacarse dentro de la primera de las fases de la historia de la traducción mencionadas por Steiner; entre ellos está el hecho de que el siglo XVII marca un punto de no retorno en las concepciones de la actividad traductora: hasta entonces, buena parte de la teoría y la práctica de la traducción en Occidente es resultado directo de la necesidad de difundir el Evangelio, de la necesidad de decir la palabra de Dios en otras lenguas. Según el mismo autor, "La *translatio* del mensaje y de los hechos de Cristo a la lengua vulgar es un tema constante de la patrística y de la vida de la iglesia primitiva. De san Jerónimo a Lutero, es lugar común, pregonado y obedecido sin cesar".⁶

La idea de que la traducción es esencial para el progreso espiritual del hombre pasó del dominio religioso al secular. La historia de la

⁵Ibid., pp. 272-275.

⁶Ibid., p. 281.

traducción coincide en la transición del siglo XVI al XVII con la del pensamiento y la sensibilidad occidentales al mismo tiempo que informa y organiza.

Los criterios adoptados, la distancia hermenéutica que se ensayó poner en práctica o que inconscientemente fue instaurada por los traductores de los siglos XVI y XVII varían y llegan a ser contradictorios. La Antigüedad es inventada antes de ser descubierta, pues su presencia, aunque a veces furtiva, no se había disipado del todo en la conciencia de la Edad Media, y esta invención condujo a su vez a abordar el presente y el futuro desde nuevos ángulos. La traducción proporcionó a las fuerzas creadoras de la Europa barroca y renacentista una certidumbre adicional que, no por indispensable, dejaba de ser en gran parte ficticia.⁷

En los siglos XVII y XVIII, la traducción en Inglaterra estuvo marcada por el llamado período *augustan*. Anteriormente, la práctica general era traducir, adaptar o actualizar obras de otras lenguas y nacionalidades sin hacer referencia a las fuentes. De este modo, muchas historias que pertenecían a otras culturas fueron vueltas a contar en inglés. Al final del siglo XV, William Caxton, inventor del moderno sistema de impresión, imprimió versiones inglesas de cuentos franceses y latinos, y antes de él, Geoffrey Chaucer introdujo varios estilos y temas de la literatura europea a la inglesa, entre ellos la *Ballade Française* y el *Fabliau de Flandres*. También tradujo el *Roman de la Rose*, de Jean de Meun, y *De consolatione philosophiae* de Boecio. La adaptación de estilos y temas extranjeros al repertorio nacional fue de gran importancia para establecer las bases de la literatura nacional inglesa. Las imitaciones de Wyatt y Surrey de los sonetos de Petrarca fijaron la forma del soneto en inglés.⁸ Shakespeare, como la mayoría de los dramaturgos de esa época, tomaba prestado elementos libremente. La introducción de modelos extranjeros mejora tanto la literatura nacional como el vocabulario inglés, que sufre un aumento debido a la introducción de nuevos términos, especialmente de origen latino. Al principio, el mestizaje lingüístico fue ampliamente rechazado, sobre todo por los académicos más puristas de la lengua, como el catedrático de Cambridge Sir John Cheeke, que prefería la adaptación de términos anglosajones y no aceptaba nada que no fuera "inglés puro".

⁷Ibid., pp. 283-4.

⁸J. Milton, op. cit., cap. 2. A tradução e a época *Augustan*.

Las palabras adaptadas al inglés fueron llamadas despectivamente de *inkhorn*. Muchas palabras de uso corriente en inglés hoy en día como *domination*, *ponderous*, *solicitable*, *obsequious*, *homicide* fueron consideradas *inkhorn* en aquel momento. A fines del siglo XVI, Peele elogia al traductor Harrington por el aumento del vocabulario inglés a través de la traducción: bien letrado y discreto/ Que tan puramente ha naturalizado/ Palabras extranjeras y hecho de todas ellas/ ciudadanas libres.⁹

Durante el periodo de la ascensión de la clase media inglesa crece el mercado de las traducciones; entre las obras más importantes de este período se cuentan el *Ariosto*, traducido por Harrington (1591) y *Don Quijote*, por Thomas Shelton (1612). Pero los primeros comentarios teóricos sobre la traducción solamente aparecieron en los prefacios de las traducciones de George Chapman (1559-1634), quien anticipa a los traductores augustans en varios de sus comentarios. En el prefacio a su primera traducción de Homero, *Seaven bookes of the Iliad* (1598), enfatiza que la sensibilidad al estilo del original es imprescindible al traductor, como lo afirmarían más tarde Denham, Dryden y Pope.

Según Steiner, en esta "época de innovaciones desbordantes, y en medio de un peligro real de saciedad y de desorden, la traducción absorbió, orientó, dio forma y figura a la indispensable materia bruta. Fue, en el sentido más pleno del término, la *matière première* de la imaginación. Además, estableció una lógica de relaciones entre el pasado y el presente y entre las diversas lenguas y tradiciones desperdigadas por la doble presión del nacionalismo y de los conflictos religiosos".¹⁰ Por su parte, Milton la describe de la siguiente manera:

Los *augustans* tenían plena conciencia de que su periodo era un periodo de mejoría en la sociedad. Habían dejado atrás tanto la barbarie de la Inglaterra medieval como también el exceso de emoción del renacimiento, y habían conseguido formar una sociedad estable y organizada. Pero, esa sociedad, ¿no podría desarrollar una autosatisfacción altamente negativa? ¿Cómo podía revitalizarse la cultura nacional? Sólo mediante la introducción de modelos extranjeros. Y la solución de los *augustans* fue la de seguir modelos clásicos tanto en literatura como en el lenguaje, en la

⁹Citado por J. Milton, op. cit., p. 19.

¹⁰G. Steiner, op. cit., pp. 284-5.

arquitectura y en la cultura como un todo. Los autores griegos y latinos fueron los modelos para los *augustans*.¹¹

Este período fue una época intensa de traducción literaria. Fue el momento de la traducción de los grandes clásicos latinos, entonces se realizan las más famosas traducciones al inglés: la *Iliada* de Homero, traducida por Alexander Pope, y la *Eneida* de Virgilio, traducida por John Dryden. Fue también una época prolífica en reflexiones sobre la traducción. De hecho, a los *augustans* se les puede atribuir el mérito de haber fijado en Inglaterra —y con amplia influencia a casi todo el mundo occidental— las bases de la teoría sobre la traducción literaria y la introducción de muchas ideas y conceptos sobre esta materia, algunos todavía vigentes. Para este entonces las palabras de orden eran adaptar y actualizar —lo que más tarde valió a las traducciones augustans el título de "libertinas".

John Dryden fue la figura de mayor influencia en el mundo de las letras en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVII. Gran parte de su obra consiste de traducciones y en los prólogos a éstas se encuentran sus ideas sobre la traducción, mismas que tendrán gran influencia en los siguientes siglos. Para él existen tres tipos de traducción: metáfrasis, paráfrasis e imitación. Steiner considera esta clasificación como relativa a las técnicas y a los ideales fijados, y las describe de la siguiente manera:

La primera comprende la traducción estrictamente literal, el acoplamiento palabra por palabra de los diccionarios bilingües, de la cartilla para aprender el idioma extranjero o de la paráfrasis entrelineada. La segunda representa esa vasta zona intermedia de la 'translación' con ayuda de un enunciado fiel y sin embargo autónomo. Aquí el traductor reproduce de cerca el original, pero también compone un texto que resulta natural en su propia lengua y que se puede valer por sí mismo. La tercera categoría es la de la imitación, de recreación, la variación o la interpretación paralela. Cubre un terreno amplio y difuso, que abarca desde la transposición del original a un giro más accesible hasta el eco más libre de la alusión o el matiz paródico.¹²

La primera de ellas es la *metaphrase*, la cual consiste en hacer pasar a un autor palabra por palabra, línea por línea, de una lengua a

¹¹J. Milton, op. cit., p. 25.

¹²G. Steiner, op. cit., pp. 290-1.

otra; la tercera, que se opone radicalmente a la primera, es la *imitatio*. Steiner añade que, para Dryden, "el verdadero camino del traductor no pasa ni por la metafrasis ni por la *imitatio*. La verdadera ruta es la de la paráfrasis "o traducción liberal, donde un traductor no pierde de vista nunca al autor, con objeto de no perderse y donde se atiende con menos rigor a las palabras que al sentido, que si bien puede ser desarrollado, no admite alteración". [...] Ideal, perfecta, la traducción no hará sombra a la autoridad del original, pero mostrará ese original tal y como hubiese sido de haberse escrito en la lengua del traductor".¹³

Otro nombre importante en este periodo es el poeta Sir John Denham; para él, la responsabilidad del traductor literario no es traducir de una lengua a otra, sino traducir poesía en poesía, y para ello la traducción debería conservar el 'espíritu del original': "la poesía es de un espíritu tan sutil que, al derramarse de una lengua a otra, todo se evapora; y si no se acrecienta un nuevo espíritu en la transfusión, nada restará más que un *caput mortuum*";¹⁴ pero si por un lado el espíritu tenía gran importancia, el ropaje tampoco podría ser olvidado. Usar el lenguaje contemporáneo sería mucho más natural que usar "arcaísmos falsos". Esta idea de hacer del autor clásico un contemporáneo era generalizada entre los traductores ingleses y prevaleció hasta el final de ese periodo. William Guthrie (1708-1770) llevó a tal extremo este concepto en su traducción de Cicerón que decidió que si este autor estuviera vivo y viviera en Inglaterra, hablaría como un miembro del parlamento inglés. Tan motivado estaba por esta convicción, que pasó tres años asistiendo a los debates en la Cámara de los Comunes para acercarse al tipo más apropiado de lenguaje al poeta latino.

Mientras tanto, en Francia se cultivaba un tipo de traducción llamado *belles infidèles*, según el cual la traducción debería ser un culto a la belleza, término que en este momento significaba razón y claridad. Una buena traducción debería brindar a sus lectores estos dos aspectos; para este fin, el traductor estaba autorizado a hacer los cambios necesarios en su propio idioma, añadiendo, alterando o suprimiendo elementos del original. Se trataba de quitar del texto

¹³Ibid., p. 294.

¹⁴J. Milton, op. cit., p. 24.

todo elemento que pareciera oscuro; entre dos expresiones que hubiera que elegir en una traducción, la tónica era siempre optar por la más clara (en este caso, la más nacional, más francesa), que sería la más bella. El texto extranjero debería sonar en francés como en el original. Se creía que el francés era igual o superior al latín y al griego, por lo tanto había que igualar los elementos de la lengua original a la traducida, traduciendo "belleza por belleza, figura por figura". Los traductores franceses demuestran una desaprobación total a una traducción hecha palabra por palabra. D'Ablancourt, principal defensor y practicante de las *belles infidèles*, expresa su reproche a este tipo de traducción que descende "de esa tradición judaica, que sigue la letra y suprime el espíritu"; para él, traducir un autor de este modo "demuestra apenas la mitad de su elocuencia, traicionándolo y deshonorándolo".¹⁵

Mientras que el canon francés era convertir lo extranjero en ciudadano, los traductores alemanes del mismo período, para quienes la traducción era un elemento fundacional de su propia literatura nacional a través del contacto y apropiación de los elementos de diversas literaturas extranjeras, consideraban como muy reprochable el modo francés de traducir. Novalis considera el *Homero* de Bürger, el *Homero* de Pope y todas las traducciones francesas como "travestis". Schlegel, por su parte, defendía que el traductor debería de conservar "la noble pátina del original".¹⁶

Desde la traducción de la Biblia por Martín Lutero (1530), que proporcionó un patrón escrito para los diversos dialectos alemanes estableciendo, de esta manera, las bases para la futura literatura nacional alemana, la traducción ha desempeñado un papel vital en esa literatura. El contacto con literaturas extranjeras fue considerado por los alemanes como muy necesario para el desarrollo de su literatura; por ello buscaron tomar lo mejor de las otras literaturas e incorporarlo a la suya, a la vez que veían en el idioma alemán la posibilidad de una lengua universal en la que se depositaría, como en un almacén, lo mejor de la literatura universal.

A diferencia de los *augustans* y de los traductores franceses, los alemanes creían que la mejor traducción debía de estar muy apegada

¹⁵Ibid., p. 60.

¹⁶Ibid., p. 63.

al original; no tanto como una traducción literal, pero si se conservara la extrañeza interlineal del otro idioma el alcance de esta traducción sería mayor y, a la vez, también sería mayor la aportación a la cultura meta. Goethe defendía la necesidad de varias traducciones, porque según él, sólo a través de interpretaciones variadas de la obra, el lector de traducciones podría acercarse con más precisión al original. Este autor muestra la traducción como un proceso evolutivo en una nación, que se realiza en tres etapas: primero, una traducción simple que tiene como finalidad familiarizar al lector con una obra extranjera. Un ejemplo es la traducción de la Biblia por Lutero. La segunda es cuando el traductor se apropia de la obra extranjera y escribe una obra propia basada en ella. La tercera es la que representa la forma más elevada de traducción, cuyo objetivo es hacer una versión interlineal; con ello se intenta una traducción idéntica al original pero que conserva su extrañeza aparente. Este tipo de traducción, aunque ideal, no siempre es el más apropiado; decía Goethe que "si se quiere influir en el pueblo, es mejor la traducción simple, pues las traducciones críticas que desafían el original, sólo se usan en pláticas de eruditos".¹⁷

La segunda etapa, que, como se dijo antes, se caracteriza por un enfoque hermenéutico, fue iniciada con los trabajos de Schleiermacher. Éste publica en 1813 su ensayo fundamental "Sobre los diferentes métodos de traducir", que parte de la idea de Goethe de que hay dos alternativas cuando se traduce: una exige que el autor de una obra extranjera sea llevado a nosotros de manera tal que lo consideremos como nuestro; la otra requiere que nos remontemos hasta lo extraño y que nos adaptemos a sus condiciones, su lenguaje y sus peculiaridades. Según Schleiermacher, en la primera, el traductor lleva el autor al lector, es decir, no le pide a éste demasiado esfuerzo ya que la traducción es suficientemente clara; en la segunda, el traductor lleva al lector hasta el autor; las formas extranjeras de la obra original se transfieren a la lengua traducida. Según Milton, "no hay término medio para Schleiermacher: o el traductor hace del autor latino un alemán para el público alemán, o lleva a los lectores alemanes al mundo del poeta latino".¹⁸ Él prefiere el segundo tipo. Esta elección de un tipo de traducción que

¹⁷W. Goethe, *Poesía y verdad*, citado por J. Milton, op. cit., p. 65.

¹⁸J. Milton, op. cit., p. 67.

intenta reproducir la forma del original tuvo una fuerte influencia en las generaciones posteriores. Veremos otros aspectos de la obra de Schleiermacher en las páginas dedicadas a la hermenéutica.

Otro nombre que se inserta en la segunda fase de la historia de la traducción, aunque sólo desde un punto de vista cronológico pues se trata de un poeta y no de un teórico, es Ezra Pound. Fue uno de los traductores de mayor influencia del siglo XX, en el cual la originalidad se plantea desde un ángulo nuevo, pero que es a la vez una síntesis del modelo de las adaptaciones *augustans*, de los ajustes franceses y de la búsqueda de lo extranjero de los alemanes; no sólo no le importa ser fiel al texto de partida —cuando la infidelidad favorezca la poesía— sino también la voz del traductor debe necesariamente unirse a la voz del poeta. Pound decía que es necesario que el traductor incorpore en la traducción su propio ser, su relación con su sociedad y con su tiempo, de lo contrario la traducción se vuelve artificial, frágil y flácida.¹⁹ Su sentido de la traducción apunta a una tarea siempre creativa, en la medida en que el traductor debe de tomar decisiones creativas para conferirle cualquier sentido al original, y afirma que, al rehusarse a tomar tales decisiones, optando por la fácil literalidad, el traductor sólo demuestra su falta de capacidad de encarar la poesía y su falta de creatividad; la traducción se vuelve, de este modo, "recreación". Recreación asume aquí el sentido lúdico de la palabra —de recreo— en la obra de este poeta; según Steiner, toda la obra de Pound es traducción —sus *Cantos*, por ejemplo, están hechos a base de traducciones libres, paráfrasis y adaptaciones de varios otros textos de diferentes épocas y culturas. Sólo por mencionar algunos ejemplos, John Milton comenta que el *Canto* XX empieza con fragmentos de poesía en provenzal de Bernard de Ventadour y con el latín de Catulo. La mayor parte del *Canto* XXXVI es una traducción de *Donna mi Prega* de Guido Cavalcanti. Aparecen con frecuencia citas de Homero, Dante y Ovidio: el *Canto* XXXIX utiliza la *Odisea*, *El Paraíso* de Dante y las *Metamorfosis* de Ovidio. El *Canto* LII trae la traducción de parte del *The Chinese Book of Rites*, etc. La manera poco convencional utilizada por Pound para traducir e incorporar elementos de otros autores —sin referencias ni al autor ni al traductor— quiebra

¹⁹Paráfrasis de fragmentos de la obra de Pound, citados por John Milton.

las convenciones que aíslan las lenguas en compartimentos herméticos. El hecho de que una lengua se mezcle con la otra, de que las dos culturas se mezclen, da como resultado una nueva percepción poética. Pound ve a la traducción como la fuerza motriz en el proceso creador y como elemento central en el desarrollo de las literaturas. Para él la creatividad no es un don que viene de Dios, sino el resultado de prácticas rigurosas y la mejor manera del poeta practicar y dominar su profesión es traduciendo. La traducción está en el centro de los cambios y del desarrollo literario. Es imposible separar una literatura de otra.

De este modo, Pound lleva la traducción al centro del escenario literario del siglo xx. Su palabra de orden para el traductor era siempre "renovar" (*Make it New!*) Muchos son los traductores que siguen las ideas y el estilo de Pound, entre los cuales se encuentran los brasileños Augusto y Haroldo de Campos con su forma peculiar y vanguardista de "transcrear la poesía" en el nuevo idioma y que tienen en Pound su principal mentor.

La tercera fase en la historia de la traducción está marcada por la influencia de la lingüística. Aunque Steiner dice que se trata básicamente de la lingüística estructural, él mismo, en su detallada descripción entre la lingüística y la traducción, se dedica a estudiar no sólo esa rama estructural sino toda la tradición que va desde Humboldt y Herder hasta Lee Whorf. Después, examina algunos postulados de la neurolingüística para desembocar en la primera gramática generativa. En el epílogo de *Después de Babel* está presente una conclusión que vale la pena rescatar. Dice:

La traducción se encuentra del todo implícita en el más rudimentario acto de comunicación. Se manifiesta en la coexistencia y el contacto mutuo de las miles de lenguas que se hablan en la Tierra. El reino del lenguaje considerado como un todo se extiende desde el enunciado y la interpretación del significado a través de los sistemas de signos verbales, por un lado, y la radical, prolífica multiplicidad y variedad de las lenguas humanas, por el otro. He intentado demostrar que los dos extremos del espectro —los actos elementales del habla y la paradoja de Babel— se encuentran íntimamente relacionados entre sí y que cualquier lingüística congruente deberá tomarlos en cuenta.²⁰

²⁰G. Steiner, op. cit., p. 544.

Examinaremos aquí brevemente las posiciones de dos teóricos de la traducción muy influidos por los estudios lingüísticos; se trata de Catford y Nida. El primero, en un libro de los años sesenta,²¹ define la traducción como la sustitución de material textual en una lengua por material textual equivalente en otra lengua. Como él mismo reconoce, el concepto central aquí es el de equivalencia, por lo que una tarea central en la teoría de la traducción consiste en definir la naturaleza y las condiciones de esa equivalencia. Sin embargo, como Carneiro ha puesto de manifiesto, nunca da una definición de esta noción de equivalencia: "La palabra 'equivalente' parece que no requiere de mayores explicaciones, ya que no está conceptualizada ni parafraseada...".²²

En la traducción no es la forma lo importante, sino el significado —afirma Catford— al grado que declara que "es necesario que la teoría de la traducción se formule sobre una teoría del significado"; sin embargo, no cree que el texto original y la traducción tengan el mismo significado; según él, no puede haber transferencia de significados porque éste es una propiedad de la lengua, una red de relaciones de la cual forma parte cualquier estructura lingüística. Para él, traducir no equivale a transcodificar precisamente porque no hay transferencia de significado; la relación entre los significados de dos lenguas no es una relación de uno a uno, pues no hay significados preexistentes que puedan ser representados en uno u otro código. Por tanto, el problema de la equivalencia se desplaza. Su solución es plantear que dos textos son equivalentes cuando pueden conmutarse en una determinada situación; de allí que la equivalencia se establezca sólo en el nivel de la frase: la frase es la unidad gramatical más directamente relacionada con la función de habla en una situación. No obstante, el problema no se resuelve, simplemente cambia 'equivalencia' por 'conmutación' sin más explicación.

Esta concepción de la traducción de Catford está muy cercana a la noción abstracta e ideal, en la que no existe intervención de los contextos. Cristina Carneiro afirma, con respecto a este autor, que en su tentativa de sistematización, "las lenguas comparten el mismo status, que las cuestiones culturales no influyen en la traducción,

²¹J. C. Catford, *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*.

²²C. Carneiro R., op. cit., p. 39.

y que el agente del proceso, el traductor, no tendría mayor participación, y que las cuestiones de espacio y tiempo se excluyen del modelo, como si no fueran pertinentes para el proceso".²³

El otro nombre importante de este periodo es el de Eugene Nida. Aunque su obra se orienta a dar indicaciones acerca de cómo traducir la Biblia, su intención es más amplia, pues dice que su objetivo es describir científicamente "el proceso de transferencia de un mensaje de una lengua a otra".²⁴ Su concepción de la traducción es semejante a la de Catford: para él, la traducción es simplemente "la producción de mensajes equivalentes" (p. 120), pero, como Catford, tampoco hace explícita su concepción de equivalencia. Los supuestos fundamentales de su teoría de la traducción serían, el primero, que las frases tienen una carga semántica que puede rescatarse por medio del análisis y transferirse hacia otra lengua, y, segundo, que la transferencia de contenido es más importante que la formal.

Esos supuestos de la traducción hacen que ésta se convierta en un proceso en el cual el concepto se transfiere en forma nuclear y después se genera el enunciado en la lengua destino; este proceso se realiza en tres etapas: análisis lingüístico, transferencia y reestructuración. Es decir, un enunciado en la lengua de origen se analiza y se transforma en un núcleo (*kernel*) el cual se transfiere a la lengua destino también como un núcleo; este núcleo (que es diferente al núcleo de la lengua de origen) se reestructura en la lengua destino.

No entraremos aquí en la definición de 'núcleo' ni en los procedimientos para obtenerlo, sólo añadimos que, para Nida, el núcleo sería la exacta reproducción del contenido del texto y el fundamento para su transferencia en otra lengua. La siguiente etapa, la más importante, es la transferencia, es decir, su conversión en una estructura nuclear en la otra lengua. En esta etapa se escoge la orientación básica de la traducción que puede ser la equivalencia formal o la equivalencia dinámica; la primera considera el mensaje tanto en su forma como en su contenido: la correspondencia es entre oración y oración, entre concepto y concepto; la equivalencia dinámica se basa en el principio del 'efecto equivalente': trata de establecer

²³Ibid., p. 61.

²⁴Eugene A. Nida, *Towards a science of translation: reference to principles and procedures in Bible translating*, p. 6.

una relación entre mensaje y receptor que sea la misma que existió entre el mensaje original y el mensaje final. En otras palabras, quiere relacionar el receptor con los modos de comportamiento pertinentes en el contexto de la cultura propia, en lugar de insistir en que comprenda los patrones culturales del contexto de la lengua original para comprender el mensaje.

El concepto de traducción que Nida propone tiene como foco la reacción del receptor, en lugar de serlo la forma del mensaje; éste es uno de los cuatro requisitos de la traducción (los otros tres son producir sentido, transmitir el espíritu del original y tener una forma natural y espontánea). Aunque la producción de sentido parece una tarea difícil de explicar, Nida lo hace de manera simple: el traductor, a través del análisis del texto, rescata los sentidos, que fueron antes depositados por su autor intencionalmente, los cuales se detectan en el análisis. Por eso el proceso de producción de sentido es simple: es una relación fija entre un sujeto y un objeto, ambos perfectamente definidos de antemano, en el cual el primero aplica un método para lograr los significados del segundo. Como el traductor es un ser racional que no se involucra personalmente con el texto, cualquier participación extraña al texto (cuestiones ideológicas, historia social, historia personal, etc.) se consideran como obstáculos entre el traductor y el significado, por lo que deben separarse de esta tarea.

La tercera etapa, la de reestructuración, puede ser más difícil de manejar pues depende de las estructuras de la lengua de destino; allí se pretende aumentar la eficiencia de la traducción y el impacto, así como embellecer la forma; es allí donde la traducción recibe una forma natural y espontánea y donde trata de producir una reacción semejante a la del original.

Pueden señalarse varios aspectos contradictorios en la postura de Nida respecto a la traducción. En primer lugar, prescribe una práctica orientada hacia el receptor, pero escribe como si el ideal de toda traducción fuera la identificación con el productor del texto. Establece que el mensaje tiene que adaptarse a la cultura del lector puesto que éste, en su cultura, debe reaccionar ante el mensaje de la misma manera en que reaccionó el receptor de la cultura original. Pero dice que se deben mantener todos los rasgos del original,

debe reflejar todas las relaciones establecidas en el texto de partida. En otro lugar dice:

Una tarea esencial del traductor de la Biblia es reconstruir el proceso comunicativo que se evidencia en el registro escrito de la Biblia. En otras palabras, requiere empeñarse en lo que tradicionalmente se llama exégesis, no en la hermenéutica, que sería en la interpretación de un pasaje en términos de su pertinencia para el mundo actual, no para la cultura bíblica.²⁵

Dejamos para un capítulo posterior las consideraciones acerca de la hermenéutica, en especial las aportaciones de Gadamer que se opone en muchos aspectos a lo que Nida dice, especialmente al hecho de que se debe buscar el significado tal como era cuando fue escrito y no buscar el significado contemporáneo. Esto contradice su concepción de equivalencia dinámica, que es la comprensión en términos de la cultura receptora. En otro capítulo de este trabajo daremos más argumentos en contra de las posiciones de Catford y Nida respecto a la traducción, pues ahora nos interesa concluir la descripción de los distintos momentos en la historia de la traducción señalados por Steiner. Tal vez sea cuestionable incluso la consideración de que la traducción pueda ser examinada desde una perspectiva lingüística, como lo hace un teórico alemán, Hans-Josef Vermeer, quien dice en uno de sus libros:

Al principio, a partir de mis primeras búsquedas de una propia teoría de la translación, y condicionado por mis cátedras de lingüística general y lingüística aplicada, estaba mucho muy condicionado a la lingüística, lo cual hoy no se me hace muy adecuado. Hoy la ciencia de la translación no me parece una subdisciplina de la lingüística (aplicada), sino una disciplina *sui generis*, merced a que, más allá de fenómenos lingüísticos, debe apoyarse en una teoría general y, además, transcultural, de la actividad humana.²⁶

La influencia de las teorías lingüísticas sobre los estudios acerca de la traducción sigue siendo muy amplia. Un conocido traductor español, autor de varios libros acerca de lo que él llama teoría de la traducción, dice explícitamente que, en sus escritos, el punto de partida es "la idea de que la teoría de la traducción debe fundamentarse principalmente en la lingüística". Sin embargo, cuando quiere

²⁵E. A. Nida, *Language structure and translation*, p. 29.

²⁶Hans-Josef Vermeer, *Voraussetzungen für eine Translationstheorie*, citado por Pedro Tapia Z., *Cicerón y la translatoología según Hans-Josef Vermeer*, p. 13.

definir lo específico de esa actividad tan difícil de precisar que es la traducción, cae en todos los lugares comunes: traducir, dice, es dar nueva forma para el contenido de una obra original, pero ese contenido debe permanecer idéntico, etc., etc.²⁷ Revisaremos con más detalle esa concepción de la traducción en un capítulo posterior. Finalmente, Georges Mounin, quien también ha publicado algunos libros de mucha influencia en este campo, dice que la lingüística ha tenido grandes desarrollos en los últimos tiempos y que la traducción sigue siendo "un sector inexplorado, a veces desconocido. Sufre la misma situación que cierto número de regiones del saber humano: por hallarse en el punto de intersección de varias ciencias —especialmente de la lingüística y de la lógica, y sin duda también de la psicología y de la pedagogía— ninguna de ellas la consideraba como objeto propio de su investigación".²⁸ De allí que incluya a la traducción en "un orden de fenómenos particulares, como un terreno de investigaciones que tienen un objeto *sui generis*..."

Como, de acuerdo con Steiner, la cuarta etapa en la historia de la traducción se abre con el redescubrimiento del texto *La tarea del traductor*, de Walter Benjamin, dedicaremos unas líneas a sus ideas principales. Benjamin aboga, como Pound, por una traducción más libre, que admita la voz del traductor, y eleva el oficio de traducir a la misma categoría que la creación artística; con ello le resta al lector la importancia dada hasta entonces. Según él, las obras de arte no están destinadas a comunicarle a su receptor un mensaje definido. Una traducción literaria que pretendiera servir de intermediaria entre obra y lector sólo podría transmitir una comunicación, lo que para una obra de arte "carece de importancia", ya que su esencia está justamente en "lo que se considera en general como intangible, secreto, poético", porque las obras de arte no se hacen para un destinatario ideal y, aunque el arte presupone el carácter físico y espiritual del hombre, no hay ninguna obra de arte que intente, al menos como meta final, atraer la atención de su receptor, porque "ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía alguna a quienes la escuchan".²⁹

²⁷Valentín García Yebra, *En torno a la traducción*, p. 25 y 332.

²⁸Georges Mounin, *Los problemas teóricos de la traducción*, p. 25.

²⁹Walter Benjamin, "La tarea del traductor", en *Ensayos escogidos*, p. 77.

La teoría benjaminiana libera a la traducción de la tarea de servir al lector y al original de la obra. Para Benjamin la traducción debe ser un "eco" del original, sin embargo, no se busca una semejanza perpetua al texto de origen, sino más bien que la traducción emita la resonancia del original a lo largo del tiempo en distintas épocas y culturas; la traducción es así la condición de "supervivencia" del original, que (siguiendo su metáfora animista) como cualquier otro organismo vivo, pasará por procesos de renovación y evolución, y necesariamente se modificará, pero seguirá emitiendo, el "eco" de la intención "primitiva" e "intuitiva" del autor y la esencia primigenia y "suprahistórica" del sentido contenido en la obra. Esa esencia pura de significación contenida en la obra sería parte de algo así como un mecanismo sobrenatural que conectaría todas las lenguas, en una especie de hermanamiento secreto, a un lenguaje superior y "puro". De este modo, contrariamente a Pound, parece ser que para Walter Benjamin la traducción, más que un proceso creativo, es una especie de predestinación o revelación divina para el rescate de ese lenguaje puro. Así, la traducción "sin musa" de Benjamin es un ángel mensajero, la portadora, para el original de la obra, de un mensaje de advenimiento de la "lengua pura", un punto mesiánico, o como lo encuentra Haroldo de Campos "en términos laicos de la moderna teoría de los signos, un lugar semiótico".³⁰ Pero éste, como buen discípulo de Pound, deja de lado los horizontes metafísicos de la traducción para proponer una "física de la traducción" que consistiría en "traducir la forma, o sea, el modo de intencionalidad (*Art des Meinens*) de una obra —una forma significativa, por lo tanto, intracódigo semiótico— quiere decir en términos operacionales de una pragmática del traducir, recorrer el trayecto configurador de la función poética, reconociéndolo en el texto de partida y reinscribiéndolo, en cuanto dispositivo de engendramiento textual en la lengua del traductor, para llegar al poema transcreado como re-proyecto isomórfico (más bien, paramórfico) del poema original".³¹ Según Haroldo de Campos, la traducción es una actividad de radical creatividad que tiene como principal sinónimo trasgresión, o en sus palabras, "transluciferación".

³⁰Haroldo de Campos, "Transluciferación mefistofáustica. Contribución a la semiótica de la traducción poética", p. 148.

³¹Ibid.

Traducción y comprensión

Como se ha visto, una gran cantidad de escritos sobre traducción se orientan en términos de su función, o de su modo de operar, o en cuanto a la relación que debe o no guardar el original y la traducción. Tal vez esto se deba a que son reflexiones que provienen de la práctica del traductor; como traductores, estamos acostumbrados a pensar nuestro oficio como una tarea muy específica que requiere de habilidades esenciales, como es el caso del dominio de las lenguas involucradas en el proceso. Pero para los propósitos de este trabajo se trata de entender la traducción como un proceso interpretativo inherente al ser humano; el objetivo es considerar que la traducción, antes de ser una actividad especializada que realiza un traductor, es un proceso constante y necesario dentro de una misma lengua y cultura, que todos sus miembros ejecutan, sin propiamente especializarse para ello. En nuestra vida cotidiana traducimos incesantemente al dialogar con el mundo que nos rodea y cada mínimo esfuerzo interpretativo que realizamos constituye un acto de traducción.

Según Steiner, cualquier modelo de comunicación es al mismo tiempo un modelo de traslado, de transferencia vertical u horizontal de significado puesto que "no existen dos épocas históricas, dos clases sociales, dos localidades que empleen las palabras y la sintaxis para expresar exactamente lo mismo, para enviar señales idénticas de juicio e hipótesis. Tampoco dos seres humanos".³² Toda comunicación humana —continúa— es una traducción, por lo que un estudio de la traducción es un estudio del lenguaje, y viceversa. Una teoría de la traducción sería una teoría de la transferencia semántica, y que ésta sólo puede significar una de dos cosas.

O bien es una manera deliberadamente agudizada y orientada por la hermenéutica de designar un modelo de trabajo para todos

³²George Steiner, op. cit., p. 65.

los intercambios significativos de la totalidad de la comunicación semántica [...] O bien sólo es una sección de ese modelo que se refiere de modo específico a los intercambios entre lenguas, a la emisión y la recepción de mensajes a través de lenguas distintas.³³

Si por el momento nos limitamos al segundo caso, al de los intercambios entre lenguas, se necesita una pequeña investigación sobre la noción de lengua y, sobre todo, precisar cuál es la concepción de lengua por la que optamos.

Entendemos la lengua no como un sistema de elementos que preexisten a los usuarios y que tienen significados y valores fijos, establecidos de acuerdo con alguna correlación con el mundo objetivo. Una lengua, un sistema lingüístico, no es algo independiente al cual se añade un componente semántico y un contexto; por el contrario, estos elementos son inseparables de la lengua en la medida en que los propósitos, las emociones, las situaciones, son parte constitutiva de ella puesto que tales propósitos, emociones y situaciones son valores humanos. Saussure ha puesto de manifiesto que las lenguas no son nomenclaturas, es decir, listas de términos que corresponden a cosas. Una lengua no está formada de sonidos e ideas preestablecidos sino que cada una articula sus propias categorías, sus propios significados. Si la lengua articula sus propios elementos, entonces la relación entre palabra y cosa no es inmediata y directa; esto quiere decir dos signos de dos lenguas diferentes no corresponden necesariamente a un mismo concepto puesto que no están anclados a realidad exterior alguna. De la concepción de que nada preexiste a la palabra y de que las lenguas instituyen los significados, se deduce que no hay manera de postular cualquier tipo de esencia anterior o superior a la palabra a la que ésta remite. Por tanto, no puede atribuírsele al signo un valor fijo.³⁴

Los signos de la lengua (así como de cualquier otro sistema de signos) se definen solamente por sus relaciones con los demás signos por lo que es imposible ver cada signo individual como una imagen del mundo real; el significado es diferencial, es decir, se basa en las diferencias entre los términos y no en propiedades intrínsecas de los mismos términos. Los signos no están dotados de una esencia

³³Ibid., p. 319.

³⁴En esta concepción están supuestas las ideas contenidas en el *Curso de lingüística general*, de Ferdinand de Saussure.

que los defina y los delimite respecto a los demás; no poseen características positivas sino que sólo pueden entenderse en relación a lo que los distingue de los demás signos del sistema. Por tanto, las palabras no poseen significados puramente lingüísticos, anteriores a una situación o independientes del contexto. Los significados se constituyen con base en normas, pero éstas no están incrustadas en la lengua sino que pertenecen a estructuras institucionales que hacen que los enunciados parezcan estar ya organizados.

Las actividades interpretativas no son libres sino que se relacionan directamente con la situación en que ocurren. Quienes no comparten la situación pueden producir otras interpretaciones; por ello los significados no son universales sino institucionales y, aunque algunos parezcan más normales que otros, no dejan de ser producto de las circunstancias. No hay significados básicos que estén por encima de cualquier situación; tampoco se puede dividir el proceso en dos etapas: una de análisis lingüístico y la otra de inserción en las circunstancias de enunciación, es decir, de interpretación. Si los significados no están fijos en los textos, es entonces necesaria la interpretación; es en ella donde se producen. De allí que tengamos que asumir la afirmación de Steiner de que toda comprensión es interpretación activa, de que el enunciado más literal posee una dimensión hermenéutica, pues pide ser descifrado. Vamos a analizar brevemente las concepciones hermenéuticas y su relación con la traducción.

El término 'hermenéutica' se refiere a algo que hacemos constantemente; el hecho mismo de preguntar qué significa o de responder a la pregunta al relacionarlo con algo que ya conocemos, ya es ponerla en práctica. En ambos casos estamos interpretando esta palabra, tratamos de entenderla en relación con algo conocido: de hecho, ése es su significado; hermenéutica proviene de una palabra griega que quiere decir 'interpretar', 'comprender'. El más obvio ejemplo es lo que se hace cuando alguien traduce algo de una lengua a otra, pero no es el único caso, sino también en otros, como cuando nos referimos a la actuación de un actor; aquí hablamos de decisiones de actores acerca de cómo desempeñar su papel. En general, siempre estamos haciendo decisiones basadas en informaciones, y éstas vienen de las experiencias previas que hemos tenido; por eso todo

el tiempo estamos practicando la hermenéutica. Todos somos hermeneutas, sobre todo cuando somos conscientes de que pensamos haciendo comparaciones. Aunque esto no nos ayuda a interpretar mejor, sí nos dice que tenemos que familiarizarnos con esta disciplina y adquirir sus herramientas.

La palabra hermenéutica viene del nombre del dios griego Hermes, mensajero de Zeus, quien debía transmitir a los humanos lo que Zeus quería decir; por tanto, debía interpretar los deseos de éste y para ello debía primero entenderlos y después encontrar las palabras correctas para comunicar el mensaje para evitar los malentendidos. No obstante, el término sólo se comenzó a usar por el siglo XVI, con la reforma protestante, que se originó porque se sentía que la Iglesia tenía mucho control acerca lo que se debía pensar de los contenidos de la Biblia, pues ésta estaba escrita en latín y sólo los religiosos podían leerlo. Entonces se comenzó su traducción a las lenguas europeas, y también a difundirse pues esta época coincide con la invención de la imprenta. La hermenéutica se desarrolló como la manera de interpretar la Biblia con el fin de dar líneas válidas de interpretación. Posteriormente comenzó a usarse en las leyes y la literatura, y en el siglo XIX se convirtió en un método para las humanidades. Ahora es la base de disciplinas como la antropología, la psicología, la filosofía, las ciencias cognoscitivas, las artes, incluso de las ciencias naturales.

El círculo de la comprensión, descrito por la hermenéutica, en el cual se basan todos los procesos interpretativos, desde luego incluida en ellos la traducción, podría ser ejemplificado de la siguiente manera. Al intentar comprender un texto (de cualquier tipo: escrito, hablado, representado pictóricamente o de algún otro modo) anticipamos los sentidos que probablemente ahí encontraremos generando hipótesis sobre él; posteriormente, confrontamos nuestras hipótesis previas con el texto mismo y reformamos o confirmamos nuestro juicio previo (o prejuicio, noción que veremos más adelante en la concepción de Gadamer) para llegar a la objetividad del texto. La comprensión es así un diálogo entre el intérprete y el objeto de su interpretación, y en este proceso interviene tanto el uno como el otro; es decir, comprender es poner en diálogo el todo y lo individual. Para una recta comprensión del texto será necesario, a lo mejor, pasar varias veces por el mismo proceso, que ampliará a

cada vuelta, como en círculos concéntricos, nuestras dimensiones interpretativas.

Gadamer describe una relación circular ya conocida por la retórica antigua desde donde llegó a la hermenéutica, es decir, del arte de hablar al arte de comprender, y que consiste en que el todo debe ser entendido desde de lo individual, y lo individual desde el todo. Así, pues, la anticipación de sentido involucra un todo y se concreta como comprensión explícita una vez que "las partes que se definen desde el todo definen a su vez el todo".³⁵ El aprendizaje de lenguas extranjeras es un ejemplo de este fenómeno. Al intentar leer un texto en otro idioma nos basamos en algunos indicios tales como palabras claves, ilustraciones, fotografías, etc., y hacemos presuposiciones sobre el sentido del mismo antes de comprenderlo globalmente. Posteriormente, confrontamos nuestras expectativas con lo que el texto nos revela para confirmar o reelaborar nuestras opiniones previas. Esto equivale a decir que el prejuicio es la condición primera de la comprensión, y que por tanto el prejuicio interpretativo no es algo negativo; la expectativa que tenemos ante un objeto que intentamos comprender deberá ser confrontada con el objeto mismo ("la cosa misma" dice Gadamer) y deberá ser rectificada si el objeto lo requiere. "La tarea es ampliar en círculos concéntricos la unidad del sentido comprendido. La confluencia de todos los detalles en el todo es el criterio para la rectitud de la comprensión. La falta de tal confluencia significa el fracaso en la comprensión".³⁶

Aunque centraremos la atención en la concepción hermenéutica de Gadamer, será necesario ver hacia atrás, pues muchos aspectos están ya presentes en el movimiento romántico que entre los años 1795 y 1810 revolucionó la vida intelectual de Europa. Una nueva estética y una nueva poética, desarrollada por Fichte, Schlegel, Schelling, Novalis, abrieron dimensiones nuevas al pensamiento hermenéutico. En este contexto, las ideas de autor como creador y la de obra como expresión de un yo creador, tuvieron una fuerte presencia en las ideas de Schleiermacher, quien sintetizó las tendencias de la hermenéutica tradicional y puso las bases para las nuevas; su labor fue dar a esta disciplina un giro al proponer la

³⁵Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* II, p. 63.

³⁶Ibid.

sistematización de una hermenéutica general entendida como arte del comprender. Esta hermenéutica general serviría de base a las teorías y metodologías específicas de las diferentes disciplinas interpretativas.

El concepto central de Schleiermacher es el de comprensión. Para él, comprender significa entenderse unos con otros; comprensión es acuerdo. En general, los hombres se entienden entre sí de manera paulatina hasta llegar a un acuerdo acerca de algo.³⁷ La comprensión sólo se convierte en una tarea especial en el momento en que "el referirse conjuntamente a las mismas cosas, que es referirse a una cosa común, experimenta alguna distorsión". Cuando por alguna razón no exista una comprensión inmediata, esto es, cada vez que surge la posibilidad de un malentendido, es necesario hacer un esfuerzo por comprender. Por ello el punto de partida de Schleiermacher es la idea de que la experiencia de lo ajeno y la posibilidad del malentendido son universales.

Schleiermacher interpreta la noción de comprensión de una manera lingüística: para él, tanto hablar como comprender son actividades análogas ya que derivan de la capacidad humana de lenguaje, es decir, del conocimiento de la lengua y del manejo del discurso. El ser humano expresa su competencia lingüística tanto en la producción de sus discursos como en la comprensión de los de los demás. Pero no basta —según el mismo autor— comprender sólo la literalidad de las palabras y su sentido objetivo, sino también la individualidad del autor, y ésta sólo se comprende adecuadamente si se retrocede hasta la génesis misma de las ideas. Por ello hace una distinción: comprender un enunciado es una tarea que se realiza en dos planos diferentes, el de la comprensión, que se ve en términos de su relación con la lengua de la que ese enunciado es efecto, y como parte del proceso vital del hablante, de su historia personal. Estos dos aspectos de la comprensión corresponden a dos modos de interpretación: la gramatical y la psicológica o técnica.

Así como cada acto de hablar se relaciona tanto con la totalidad del lenguaje como con la realidad de los pensamientos del hablante, así la comprensión de un discurso debe involucrar dos momentos: entender lo que se dice en el contexto del lenguaje con

³⁷H. G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 233.

sus posibilidades, y entenderlo como un hecho en el pensamiento del hablante.³⁸

Lo importante para Schleiermacher es la interpretación psicológica o técnica que es, en última instancia, un comportamiento adivinatorio, "un entrar dentro de la constitución completa del escritor, una concepción del 'decurso interno' de la confección de una obra, una recreación del acto creador".³⁹ En su conjunto, el proceso de comprensión es una recreación por parte del intérprete del proceso de creación realizado por el autor. Los dos momentos de la comprensión, el gramatical y el psicológico, forman una experiencia que repite la original, la del autor. En el primer proceso, la interpretación se realiza conforme a reglas generales y objetivas, mientras que en el segundo se pone en operación lo individual y subjetivo, y esto es la tarea central: buscar las huellas de la individualidad del autor y de su genio; para ello requiere del intérprete la capacidad de 'congeniar' con el autor.

Antes que pueda practicarse el arte de la hermenéutica, el intérprete debe ponerse a sí mismo tanto objetiva como subjetivamente en la posición del autor. En el lado objetivo, requiere conocer el lenguaje como el autor lo conoció [...] En el lado subjetivo, requiere conocer los aspectos interiores y exteriores de la vida del autor.⁴⁰

El vocabulario del autor y la historia de su época forman un todo desde el cual debe entenderse la obra como una parte, al mismo tiempo que aquello como una parte de ésta; la "meta última de la interpretación técnica" es "considerar el todo de la obra del autor en términos de sus partes y en cada parte considerar el contenido de lo que movió al autor y la forma como su naturaleza fue conmovida por ese contenido".⁴¹ Como dice Gadamer, "el funcionamiento último de toda comprensión tendrá que ser siempre un acto adivinatorio de la congenialidad, cuya posibilidad reposará sobre la vinculación previa de todas las individualidades".⁴² Cada individualidad es una manifestación del vivir total y por eso, dice Schleiermacher, "cada

³⁸F. D. E. Schleiermacher, *Hermeneutics: the handwritten manuscripts*, p. 74.

³⁹H. G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 241.

⁴⁰F. D. E. Schleiermacher, op. cit., p. 83.

⁴¹Ibid., p. 94.

⁴²H. G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 243.

cual lleva en sí un mínimo de cada uno de los demás, y esto estimula la adivinación por comparación consigo mismo".

En contra de las tendencias que ven el texto como poseedor de un significado autónomo, independiente del lector y del acto de comprensión, Schleiermacher insiste en que no hay significado independiente del tiempo y de la historia: "cada persona representa un *locus* donde toma forma un lenguaje dado de una manera particular, y su hablar puede ser entendido sólo en el contexto de la totalidad de lenguaje. Pero es también una persona con su espíritu en constante desarrollo, por lo que su hablar puede entenderse como sólo un momento de este desarrollo en relación con todos los demás".⁴³

La hermenéutica del siglo XIX acentuó el significado de individualidad basado en la vida interior y la reflexión dentro de comunidades de sujetos, sea familia, nación, iglesia, etc. Según Steiner,

Dilthey fue el primero en subrayar que toda comprensión de cada acto del entendimiento se encuentra inserta en la historia dentro de una perspectiva relativa. Es ésta la razón que explica el lugar común conforme el cual cada época (re)hace sus traducciones y según el cual la interpretación [...] es siempre reinterpretación, tanto del original como de la suma de comentarios que allí entran en juego.⁴⁴

Este énfasis en lo individual y particular contrastaba con el de la Ilustración, que busca verdades universales y explicaciones objetivas. La comprensión practicada como un arte remplazó a la razón como actividad humana última. En esta época, la cultura se piensa como resultado de la interacción recíproca entre sujetos conscientes de su propia unicidad y las diversas comunidades en las cuales encuentra expresión su personalidad. El sujeto y la comunidad viven uno en y a través del otro y la cultura es el resultado vivo y orgánico de esta interacción. El modelo de la comunicación es el diálogo entre autor y lector establecido por el hecho de compartir los pensamientos del autor expresados en el texto.

⁴³F. D. E. Schleiermacher, op. cit., p. 75.

⁴⁴G. Steiner, *Después de Babel*, p. 287.

De acuerdo con la interpretación gramatical (en el contexto del lenguaje) se deben entender las palabras individuales para comprenderse la oración; pero las palabras sólo son comprensibles en el contexto de la oración; la misma relación se establece entre párrafos y capítulos de un libro. De acuerdo con la psicológica o técnica (de la experiencia subjetiva), no se puede entender la idea o concepto de un autor sin entender el contexto general biográfico e histórico en el cual surge, pero esto es posible sólo si ya sabemos cuáles son los factores contextuales pertinentes. Determinar esto requiere entender el pensamiento o concepto del autor. En un sentido general, debemos entender las partes para entender el todo, y viceversa. Es lo que se conoce como círculo hermenéutico.

En esta concepción romántica predominó la idea de autor como creador y de la obra como expresión de un yo creador. Parecería que en principio la comprensión (es decir, entenderse unos con otros, llegar a un acuerdo) no presenta dificultades pues basta la voluntad para hacerlo, pero siempre tenemos que contar con la presencia del malentendido. La comprensión no se refiere a la literalidad de las palabras, sino también la individualidad del autor, la cual sólo se alcanza si se llega a la génesis de sus ideas. Por ello la comprensión se entendía como realizada en dos planos: en relación con la lengua en la que está expresado el texto y en relación con la historia personal de quien lo escribe. Por tanto, comprender era recrear el proceso por el cual llegaba al texto. Las huellas de la individualidad del autor se podían encontrar investigando su vocabulario y la historia de su época.

La hermenéutica romántica no cree que el texto tenga un significado autónomo, independiente del lector y del acto de comprensión; para ella, no hay significados independientes de la historia, lo cual es un aspecto importante de que será rescatado más tarde. En el siglo XX, Heidegger rechaza la noción de autor como creador subjetivo de la obra junto con la idea de lector que comprende al autor. Esto es resultado de un giro en la concepción de la filosofía que consiste en el análisis de la existencia humana de manera que en ella pueda interpretarse el significado del ser porque la existencia humana tiene como parte de su ser una precomprensión de sí misma. Así, la hermenéutica pasa a interesarse por las estructuras existenciales

básicas del ser entendidas como condición para entender el ser. Dice Heidegger que el ser tiene una comprensión primaria como parte de sí mismo, lo cual es la base de la comprensión. De allí la sintética fórmula de Gadamer: "comprender es la forma originaria de realización del estar ahí, del ser en el mundo".

El ser es totalmente histórico, dice Heidegger, por lo cual tanto el que interpreta como lo interpretado participan de ese modo histórico de ser. Gadamer lo asume de manera total y piensa que la comprensión no puede ser, como los románticos pensaban, la manera de vencer la distancia histórica entre autor y lector, sino que para él la comprensión es histórica, cualquier interpretación es producto del tiempo del intérprete, así como la obra es producto del suyo.

Con la publicación de *Verdad y método* en 1960, Gadamer dio una nueva dirección al estudio de la tradición hermenéutica. Si Heidegger hizo de ésta una herramienta filosófica para descubrir la estructura ontológica de la existencia humana, Gadamer recupera la tradición y hace regresar la hermenéutica filosófica a sus bases tradicionales en las ciencias humanas, donde la noción de comprensión ocupa un lugar central, pero a diferencia de Schleiermacher que considera la comprensión como la manera de vencer la distancia histórica entre el lector y la época del autor, Gadamer establece que la comprensión tiene una naturaleza histórica por lo que cualquier interpretación es producto del tiempo y el espacio del intérprete de la misma manera que la obra es producto de su propio espacio y tiempo.

Comprender un texto es hacer proyecciones de manera tal que, al aparecer en ese texto un primer sentido, el lector proyecta enseguida el sentido del todo. Este sentido se manifiesta porque la lectura del texto se realiza desde determinadas expectativas relacionadas; la comprensión del texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ser revisado constantemente. Comprender no quiere decir entregarse desde el principio a las propias opiniones previas e ignorar las del texto, sino que presupone estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por ese texto:

Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero

esta receptividad no presupone ni neutralidad frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias de las propias opiniones previas y prejuicios. Lo que importa es hacerse cargo de las propias anticipaciones, con el fin de que el texto mismo pueda presentarse en su alteridad y obtenga así la posibilidad de confrontar su verdad objetiva con las propias opiniones previas.⁴⁵

El intérprete siempre se guía para comprender el pasado por un conjunto particular de prejuicios; no hay interpretación que esté libre de ellos. Esta noción de prejuicio no es la que emplea el lenguaje corriente; Gadamer ve el prejuicio como condición necesaria de toda comprensión y lo entiende como

un juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes. [...] Prejuicio no significa en modo alguno juicio falso, sino que está en su concepto el que pueda ser valorado positiva o negativamente.⁴⁶

Por tanto, no tiene un sentido valorativo sino que indica simplemente anterioridad respecto a un juicio definitivo; de hecho, dice que querer superar todo prejuicio es en sí mismo un prejuicio. El problema hermenéutico no consiste en eliminar el prejuicio sino en distinguir los falsos de los verdaderos; de allí su conclusión:

no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos. La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica. Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser.⁴⁷

Schleiermacher, hombre de la Ilustración, tiene una visión opuesta, pues para él, el uso metódico y disciplinado de la razón es suficiente para proteger de cualquier error.

Además de la noción de prejuicio, Gadamer utiliza las de autoridad y tradición, también cargadas negativamente por el sentido común. Considera como prejuicio invalidar toda autoridad y decidirlo todo a partir de la razón pues, así como es cierto que la autoridad, en la

⁴⁵H. G. Gadamer, *Verdad y método*, pp. 325-6.

⁴⁶Ibid., p. 337.

⁴⁷Ibid., p. 344.

medida en que usurpa el lugar del juicio, es fuente de errores, no se excluye que también pueda ser fuente de verdad. Es verdad que la autoridad es en primer lugar un atributo de personas, pero

la autoridad de las personas no tiene su fundamento último en un acto de sumisión y de abdicación de la razón, sino en un acto de reconocimiento y de conocimiento: se reconoce que el otro está por encima de uno en juicio y perspectiva y que, en consecuencia, su juicio es preferente o tiene primacía respecto al propio.

La autoridad no se otorga, sino que se adquiere, y tiene que tener este atributo de adquirido si se quiere apelar a ella. La autoridad "reposa sobre el conocimiento y en consecuencia sobre una acción de la razón misma que, haciéndose cargo de sus propios límites, atribuye al otro una perspectiva más acertada".⁴⁸ En un ensayo previo, "La verdad en las ciencias del espíritu", Gadamer había caracterizado esta noción al establecer que

autoridad no es la superioridad de un poder que reclama obediencia ciega y prohíbe pensar. La verdadera esencia de la autoridad reside en no poder ser irracional, en ser un imperativo de la razón, en presuponer en el otro un conocimiento superior que rebasa el juicio propio. Obedecer a la autoridad significa entender que el otro —también la voz que resuena desde la tradición y la autoridad— puede percibir algo mejor que uno mismo.⁴⁹

El Iluminismo criticó también la noción de tradición, misma que fue defendida por el romanticismo con un énfasis particular. Gadamer reconoce que lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y que nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho que la autoridad de esta tradición, y no sólo la que se acepta razonadamente, tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento. Según él, "la tradición es esencialmente conservación, y como tal nunca deja de estar presente en los cambios históricos. Sin embargo, la conservación es un acto de la razón, aunque caracterizado por el hecho de no atraer la atención sobre sí".⁵⁰ Nuestra actitud respecto al pasado no es la distancia ni la libertad respecto a lo transmitido, sino que siempre estamos dentro de tradiciones; esto mismo hace

⁴⁸Ibid., p. 347.

⁴⁹H. G. Gadamer. *Verdad y método* II, p. 45.

⁵⁰H. G. Gadamer. *Verdad y método*, p. 349.

que no veamos como extraño o como ajeno lo que dice la tradición sino como algo propio.

Otra noción que revalorada es la de lo clásico. El concepto de lo clásico, dice Gadamer, es una categoría histórica porque es algo más que el concepto de una época, pero no tiene un valor suprahistórico:

No designa una cualidad que se atribuya a determinados fenómenos históricos, sino un modo característico del mismo ser histórico, la realización de una conservación que, en una confirmación constantemente renovada, hace posible la existencia de algo que es verdad.⁵¹

Es clásico lo que se mantiene frente a la crítica porque su dominio histórico, el poder de su validez transmitida y conservada, está por encima de toda reflexión histórica y se mantiene en medio de ésta. Lo clásico es lo que se conserva porque se significa e interpreta a sí mismo; es decir, es aquello que por sí mismo es tan elocuente que no constituye un mero testimonio de algo que requiere todavía interpretación, sino que dice algo a cada momento. Lo que se califica de clásico no requiere la superación de la distancia histórica sino que constantemente realiza esta superación con su propia mediación. En este sentido lo que es clásico es sin duda intemporal, pero esa intemporalidad es un modo del ser histórico. Esto no quiere decir que las obras que valen como clásicas no planteen problemas de conocimiento histórico a quienes están conscientes de la distancia histórica. Tenemos que ver lo clásico como un fenómeno histórico que sólo se comprende desde su propio momento; pero en esta comprensión hay siempre algo más que la reconstrucción histórica del mundo pasado al que perteneció la obra y ese algo más es la conciencia de la propia pertenencia a ese mundo y también de la pertenencia de la obra a nuestro propio mundo. Para Gadamer, una obra clásica es aquella en la que su elocuencia inmediata pervive de forma ilimitada.

A diferencia de Schleiermacher, Gadamer piensa que entender un texto no es desplazarse hasta la constitución psíquica del autor sino hacia la perspectiva bajo la cual el otro ha ganado su propia opinión. La hermenéutica siempre se propuso como tarea restablecer un acuerdo alterado, pero Schleiermacher ve este restablecimiento

⁵¹Ibid., p. 356.

en concordancia con el ideal de objetividad de las ciencias naturales; con ello renuncia a apelar a la conciencia histórica dentro de la hermenéutica.

El hecho de que sea importante para la comprensión el pertenecer a una tradición plantea problemas, pero eso se explica a través del círculo hermenéutico. Los románticos consideran que el movimiento circular de la comprensión va y viene por los textos y se supera en la comprensión completa de los mismos. Heidegger, por el contrario, describe este círculo en forma tal que la comprensión del texto se encuentra determinada en todo momento por la precomprensión. El círculo del todo y las partes no se anula en la comprensión total sino que alcanza en ella su realización más auténtica. Por tanto, el círculo no es de naturaleza formal; no es subjetivo ni objetivo sino que considera la comprensión como la interpenetración del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición. No es algo en lo cual nos encontramos sino que somos nosotros quienes lo instauramos en la medida en que comprendemos, en que participamos del acontecer de la tradición. El círculo de la comprensión no es en este sentido un círculo metodológico sino que describe un momento estructural ontológico de la comprensión.

Por ello, el punto de partida de todo proceso hermenéutico es que el que quiere comprender está vinculado al asunto por la tradición desde la que habla el texto. Dice Gadamer, "la posición entre extrañeza y familiaridad que ocupa para nosotros la tradición es el punto medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición. Y este punto medio es el verdadero *topos* de la hermenéutica".⁵² Desde esta posición se comprende que su tarea no sea desarrollar un procedimiento de la comprensión sino más bien aclarar las condiciones bajo las cuales se comprende.

La hermenéutica romántica piensa la comprensión como la reproducción de una producción original, por eso asume que es posible llegar a comprender a un autor mejor de lo que él mismo pudiera

⁵²Ibid., p. 365.

comprenderse. Pero si vemos con más cuidado, cada época entiende un texto de una manera peculiar ya que ese texto forma parte del conjunto de una tradición por la que cada época tiene un interés objetivo y en la cual intenta comprenderse a sí misma. Es decir, el sentido de un texto tal como se presenta a su lector no depende del aspecto con el que se presentaba a su autor o a su público original, sino que está determinado por la situación de su lector y, en consecuencia, por la totalidad del proceso histórico. Por eso la comprensión no es un mecanismo reproductivo sino productivo, y esta productividad es histórica. Es aquí donde interviene la noción de distancia en el tiempo.

Desde este punto de vista, el tiempo ya no es un abismo que es necesario salvar sino el fundamento mismo que sustenta el acontecer en el cual tiene sus raíces el presente. El supuesto del historicismo es que se requiere desplazarse al espíritu de la época, pensar en sus conceptos y representaciones en vez de hacerlo en los propios; sólo así —dice— puede avanzarse en el sentido de una objetividad histórica. Por el contrario, para Heidegger se trata de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender.

Cuando se habla de 'situación' se quiere señalar algo que representa una posición que limita las posibilidades de ver. A este concepto de situación Gadamer le hace corresponder el concepto de horizonte, que es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto; tener horizontes es no estar limitado a lo más cercano sino por ver por encima de lo cercano; es poder valorar correctamente el significado de las cosas que caen dentro de ellos. La elaboración de la situación hermenéutica significa entonces la obtención del horizonte histórico correcto para las cuestiones que se plantean frente a la tradición para representarse lo que se quiere comprender en su verdadera dimensión. Si omitimos este desplazamiento al horizonte histórico desde el que habla la tradición, estamos condenados a malentendidos respecto al significado de sus contenidos.

Gadamer piensa una situación hermenéutica como algo similar a lo que ocurre en una conversación, donde intervienen preguntas y respuestas. La pregunta que el intérprete hace al texto nace en

el presente, dentro de unas coordenadas espaciotemporales y de un tejido de ideas previas que determinan la alteridad del presente frente al pasado. El lector tiene que tener la conciencia de la distancia respecto al texto. Es aquí donde se introduce la estructura del diálogo entre un yo y un tú, en apertura recíproca del uno al otro, en el que se trata no de abandonar el horizonte propio para pasar a otro, sino percibir desde ese propio horizonte no sólo lo extraño del horizonte del texto sino, sobre todo, lo extraño y otro manifestado en el texto. El texto asume la forma de respuesta a una pregunta, no a la pregunta nuestra, sino a aquella con la que él se enfrenta. La tarea hermenéutica es reconstruir esta pregunta y la respuesta dada por el texto. Retomaremos más adelante esa lógica de pregunta y respuesta pues lo que ahora importa es que esta dialéctica produce lo que Gadamer llama fusión de horizontes, la cual no es un mero trasplante de un horizonte en otro, o una introducción en el espacio del autor como quería Schleiermacher; todo se produce a partir de la propia posición histórica en una ampliación del propio horizonte.

Decir que nuestra conciencia histórica se desplaza hacia horizontes históricos no significa que se traslade a mundos extraños sin ninguna vinculación con el nuestro; por el contrario, todos ellos juntos forman ese gran horizonte que se mueve por sí mismo y que rodea la profundidad histórica de nuestra autoconciencia más allá de las fronteras del presente; es un horizonte único que rodea todo lo que contiene la conciencia histórica. El pasado propio y extraño al que vuelve la conciencia forma parte del horizonte móvil desde el que vive la vida humana y que determina a ésta como su origen y como su tradición. En este sentido,

comprender una tradición requiere sin duda un horizonte histórico. Pero lo que no es verdad es que este horizonte se gane desplazándose a una situación histórica. Por el contrario, uno tiene que tener siempre su horizonte para poder desplazarse a una situación cualquiera. [...] Uno tiene que traerse a sí mismo hasta esta otra situación.⁵³

Este desplazamiento significa un ascenso hacia una generalidad superior, que sobrepasa tanto las particularidades propias como

⁵³Ibid., p. 375.

las del otro. El concepto de horizonte da cuenta de esa panorámica más amplia que debe alcanzar el que comprende.

Cualquier situación hermenéutica en la que nos encontremos está determinada por nuestros prejuicios, que forman el horizonte de un presente pues representan aquello más allá de lo cual ya no se alcanza a ver. El horizonte del presente está en un proceso de constante formación ya que estamos obligados a poner a prueba nuestros prejuicios, y esta prueba se realiza en el encuentro con el pasado y con la comprensión de nuestra propia tradición. El horizonte del presente, que no existe en sí mismo, no se forma, pues, al margen del pasado; de la misma manera, no se puede hablar de horizontes históricos que sea necesario ganar. La comprensión es el proceso de fusión de estos horizontes, fusión que se realiza siempre dentro de la tradición; allí lo viejo y lo nuevo crecen juntos y ni lo viejo ni lo nuevo se destacan explícitamente por sí mismos.

El correlato de esta experiencia del tú en el terreno hermenéutico se denomina conciencia histórica y consiste en la conciencia de la alteridad del otro y de la alteridad del pasado. El fenómeno hermenéutico encierra en sí mismo el carácter de la conversación y la estructura de pregunta y respuesta. Decir que un texto se convierte en objeto de interpretación significa en primer lugar que se presenta como una pregunta al lector. La interpretación contiene en esta medida una referencia constante a esta pregunta; de hecho, comprender un texto quiere decir comprender esta pregunta. El texto nos plantea una pregunta y, al hacerlo, pone nuestra opinión en un terreno abierto. Los lectores intentan reconstruir la pregunta de la cual el texto quiere ser la respuesta. Sin embargo,

no podríamos hacerlo si no superamos con nuestras preguntas el horizonte histórico que con ello queda perfilado. La reconstrucción de la pregunta a la que se supone que responde el texto está, ella misma, dentro de un hacer preguntas con el que nosotros mismos intentamos buscar la respuesta a la pregunta que nos plantea la tradición. Pues una pregunta reconstruida no puede encontrarse nunca en el horizonte originario. El horizonte histórico descrito en la reconstrucción [...] está abarcado por el horizonte que nos abarca a nosotros, los que preguntamos y somos afectados por la palabra de la tradición.⁵⁴

⁵⁴Ibid., p. 452.

Una verdadera comprensión implica recuperar los conceptos de un pasado histórico de manera que contengan al mismo tiempo nuestra propia comprensión. Es eso lo que se ha denominado fusión de horizontes.

La comprensión de los textos es como una conversación entre dos personas para llegar a un acuerdo; lo que acerca estas dos situaciones en apariencia tan distintas es que existe en ellas un aspecto común y es

que toda comprensión y todo acuerdo tienen presente alguna cosa que uno tiene ante sí. Igual que uno se pone de acuerdo con su interlocutor sobre una cosa, también el intérprete comprende la cosa que le dice su texto. Esta comprensión de la cosa ocurre necesariamente en forma lingüística.⁵⁵

Esto es porque la comprensión no se basa en un desplazamiento hacia el interior del otro, como postulaban los románticos; comprender lo que alguien dice no es ponerse en lugar del otro y reproducir sus vivencias, sino llegar a un acuerdo respecto a lo que dice. Y este proceso es lingüístico.

La comprensión se realiza en la interpretación y toda interpretación se desarrolla en el lenguaje. Como la conversación, la interpretación está encerrada en la dialéctica formada por pregunta y respuesta; es una relación vital que se realiza en el medio del lenguaje y que podemos llamar conversación para el caso de la interpretación de textos. La tradición, objeto preferente de la comprensión, es de naturaleza lingüística; la comprensión misma posee una relación fundamental con lo lingüístico. Para poder dar expresión a lo referido en un texto, en su contenido objetivo, es necesario traducirlo a nuestra lengua, lo que quiere decir ponerlo en relación con el conjunto de referencias posibles. No se puede evitar la introducción de nuestros propios conceptos en la interpretación; de hecho, interpretar significa eso: aportar los conceptos previos con el fin de que la referencia del texto se haga lenguaje para nosotros. Tal vez ésta sea la idea central del pensamiento de Gadamer: que el lenguaje es el lugar "en el que se reúnen el yo y el mundo, o mejor, en el que ambos aparecen en su unidad originaria".⁵⁶ Y es también la base de la noción de traducción que queremos defender en este trabajo.

⁵⁵Ibid., p. 457

⁵⁶Ibid., p. 477.

Gadamer piensa que la actividad interpretativa de la comprensión es la condición para la emergencia de cualquier verdad, que es anterior e independiente de cualquier método que se adopte. Esto es así porque la comprensión ocurre dentro de un 'horizonte' formado por la historia y la lengua, componentes esenciales de la comprensión, que crean el entorno o el medio dentro del cual es posible la comprensión humana. El significado no reside en los sentimientos subjetivos del intérprete ni en las intenciones del autor, sino que emerge del compromiso entre lector y texto. A medida que este compromiso se desarrolla, el texto plantea sus propias cuestiones, y a través de este proceso, tanto el lector como el texto sufren transformaciones.

En resumen, el proceso de la comprensión, descrito en la hermenéutica de Gadamer, es la síntesis de todos los procesos interpretativos, en los que la traducción entre lenguas figura como una tarea específica desarrollada históricamente, pero que obedece —en un nivel más elaborado, la tarea de un profesional de la interpretación— a los mismos criterios.

Vista de esta manera, la traducción, como interpretación, consiste en una tarea de rediseño constante de una hipótesis instalada al principio del intento de comprender algo: el intérprete, para nuestro objetivo, el traductor, no aborda el texto desde su instalación en el prejuicio; más bien pone expresamente a prueba el prejuicio en que está instalado, esto es, pone a prueba su origen y validez. Pero la confirmación de la hipótesis previa sobre un texto dado no es el objeto de la comprensión/traducción. La tarea del intérprete/traductor es más bien confrontar el propio prejuicio con la "cosa misma", para nuestro caso la obra literaria, el tiempo histórico de la misma y la tradición a la que pertenece, para sí revelar la verdad del otro. El establecimiento del acuerdo que el acto de comprender implica; no supone acumulación de las propias opiniones y prejuicios sino, más bien, el acuerdo es éste: el diálogo de lo que nos revela la cosa que intentamos comprender/traducir y nuestra propia historicidad, opiniones, etc.

Semiótica, cultura y traducción

Esta concepción de la traducción que se ha ido dibujando a través de los capítulos anteriores, puede enriquecerse desde una perspectiva semiótica; por tanto, es necesario en este punto de la argumentación especificar cómo entendemos los conceptos básicos de esta disciplina, cuyo objeto de estudio son los sistemas de signos. Una lengua es un sistema semiótico, un sistema de signos, uno de los muchos que conforman una cultura. Para no entrar en la extensa discusión sobre el concepto de signo, partimos de su definición más elemental, como la de algo que está en lugar de otra cosa; así simple como es, esta definición es tal vez la más productiva. Se dice que la única especie entre los seres vivos que tiene la capacidad de usar signos es la humana; aunque los recientes experimentos acerca de la 'comunicación' animal parezcan decir otra cosa, hasta que no se demuestre lo contrario tenemos que seguir con la idea de que somos los únicos seres que podemos usar una cosa (una palabra, un gesto, un dibujo) en lugar de otra cosa, y de entender aquella primera cosa como equivalente de la segunda. A esa cosa que usamos como equivalente de la otra la llamamos signo. Tal capacidad de usar signos se llama también facultad de simbolizar o, más simplemente, como lo hace Saussure, facultad de lenguaje.⁵⁷ Es ésa la definición de lenguaje que sostiene también Benveniste: como capacidad humana, facultad de simbolización o de significación, es decir, "de representar lo real por un signo y de comprender el signo como representante de lo real".⁵⁸ La facultad de lenguaje, dice este mismo autor, es exclusivamente humana, "característica

⁵⁷Saussure define el lenguaje como facultad al preguntarse qué es la lengua. Dice: "Para nosotros, la lengua no se confunde con el lenguaje: la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es a la vez un producto social de la facultad de lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad en los individuos". *Curso de lingüística general*, pp. 24-5.

⁵⁸Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general* 1, p. 27.

inmutable del hombre, [que] es otra cosa que las lenguas, siempre particulares y variables en las cuales se realiza".⁵⁹

La capacidad de usar signos, es decir, la facultad de lenguaje, es lo que distingue a la especie humana de los demás seres vivos que pueblan el planeta; más que fabricar herramientas, más que trabajar, más incluso que razonar. Insisto en esta definición de lenguaje porque está muy difundido su uso con otros sentidos; por ejemplo, el español o el portugués no son lenguajes: son lenguas, y una lengua es la realización, una de las posibles, del lenguaje; una lengua es un sistema de signos y el lenguaje puede actualizarse no sólo a través del sistema de la lengua sino por medio de muchos otros, como el de la pintura o la representación gráfica. El mundo humano, dice Greimas, es el mundo de la significación y todas las ciencias humanas tienen en el sentido su común denominador. El sentido es un dato inmediato: vivimos en un mundo que significa para nosotros y no necesitamos interrogarnos sobre ese carácter: el sentido es evidente, es lo que fundamenta toda actividad humana en tanto que hay intención y finalidad. Desde el nivel de la percepción está ya presente el significado: no percibimos primero las cosas y después les otorgamos un sentido; percepción e interpretación vienen juntas.

Las lenguas, como sistemas de signos, coexisten con todos los demás sistemas que operan en una colectividad. Estos sistemas de signos no funcionan aisladamente sino que todo el conjunto posee una unidad; la cultura es precisamente la correlación funcional de todos ellos. La cultura, dice Benveniste, es también un sistema que comprende otros sistemas aparte de la lengua.⁶⁰ Es cierto que se trata de uno de los más importantes sistemas de la cultura; de allí el énfasis del mismo autor en la relación entre lengua y cultura cuando dice que el hombre no nace en la naturaleza sino en la cultura, "todo niño en toda época, desde la prehistoria más remota hasta ahora, aprende necesariamente con la lengua los rudimentos de una cultura. Ninguna lengua es separable de una función cultural". Pero también afirma la presencia, junto al sistema de la lengua, de otros sistemas de expresión, que son sistemas semióticos que se relacionan pero que no son igualmente expresivos. De

⁵⁹Ibid., p. 20.

⁶⁰Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general* II, p. 24.

allí la formulación de un principio que él llama principio de no redundancia entre sistemas: "no hay 'sinonimia' entre sistemas semióticos; no puede decirse 'la misma cosa' mediante la palabra y la música, que son sistemas de fundamento diferente."⁶¹ Esto equivale a decir que dos sistemas semióticos de diferente tipo no pueden ser mutuamente convertibles".⁶² O, lo que es lo mismo, que existe una especie de economía de los mensajes en una cultura dada: lo que se expresa a través de la lengua no puede ser expresado de la misma manera a través del cine o de la pintura o del movimiento corporal. Para pasar un mensaje de un sistema a otro se requiere de una traducción.

Esto mismo había sido señalado por Jakobson cuando escribe: "Distinguimos tres maneras de interpretar un signo verbal: puede ser traducido en otros signos de la misma lengua, en otra lengua, o en otro sistema de símbolos no verbal".⁶³ Estos tres tipos de traducción, Jakobson los denomina de diferente manera: la traducción intralingüística o expresión con otras palabras (rewording), es una interpretación de signos verbales mediante otros signos de la misma lengua. La traducción interlingüística "o traducción propiamente dicha" es una interpretación de signos verbales por medio de los signos de otra lengua. Y la traducción intersemiótica, o transmutación, es una interpretación de signos verbales mediante signos de sistemas no verbales.⁶⁴ En el caso de la primera, la traducción de una palabra dentro de una misma lengua, se usa una palabra que sea sinónimo o una circunlocución pero, aclara Jakobson, "incluso la sinonimia no es una equivalencia completa". Lo mismo en el caso segundo, de la traducción interlingüística, no hay equivalencia

⁶¹Aunque Benveniste se refiere a sistemas semióticos de diferente base material de una misma cultura, podemos hacer extensivo este principio a dos sistemas semióticos de la misma base material de culturas diferentes, es decir, a dos lenguas, como el portugués y el español, por ejemplo.

⁶²Ibid., pp. 56-7.

⁶³Roman Jakobson, "On linguists aspects of translation", p. 145.

⁶⁴Steiner retoma esta postura de Jakobson cuando señala que "la traducción propiamente dicha, es decir, la interpretación de los signos verbales de una lengua por medio de signos verbales de otra, es un caso particular y privilegiado del proceso de comunicación y recepción en cualquier acto de habla humana. Los problemas epistemológicos y lingüísticos fundamentales que implica la traducción interlingual, de una lengua a otra, son fundamentales precisamente porque ya se encuentran contenidos en todo discurso intralingual, confinado a una sola lengua. 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". *Después de Babel*, p. 477.

entre unidades; de manera general, en la traducción de una lengua a otra "se sustituyen los mensajes de una lengua no por unidades de código separadas sino por mensajes completos en la otra lengua".⁶⁵ Aquí el autor reconoce que el problema cardinal de la lengua es la equivalencia en la diferencia y, por tanto, lo ve como un problema de la lingüística. Dice: "Ningún espécimen lingüístico puede ser interpretado por la ciencia de la lengua sin una traducción de sus signos en otros signos del mismo sistema o en signos de otros sistema. Cualquier comparación de dos lenguas implica un examen de su traductibilidad mutua". Y de allí su conclusión de que la práctica de la comunicación interlingüística, especialmente la traducción, debe estar bajo el escrutinio constante de la lingüística.⁶⁶ Es también la conclusión de Steiner: "Una teoría de la traducción [...] 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".⁶⁷

Acostumbramos hablar de la traducción únicamente como lo que ocurre entre textos escritos en la lengua de una cultura que es objeto de una transformación para convertirse en un texto en la lengua de otra cultura. Pero éste es un caso particular de un fenómeno más amplio: dentro de una misma cultura estamos siempre trasladando textos de un sistema de signos a otro: vemos una imagen y la traducimos a palabras, leemos una novela y la pensamos como un ballet, etc. Incluso hay traducción cuando leemos un poema y lo expresamos con nuestras propias palabras. En este caso (pero también en todos los demás, como veremos enseguida) estamos produciendo un nuevo texto, un nuevo mensaje.

Tanto la noción de cultura como la de texto requieren una discusión más amplia; para ello utilizaremos los conceptos de la escuela rusa de la semiótica de la cultura, que toma como punto de partida los estudios antropológicos, especialmente de la antropología norteamericana, desde Boas, Benedict, Linton, White, etc. Desde este punto de vista, la cultura es el conjunto de esquemas y modelos con los cuales los miembros de una colectividad dada perciben e interpretan sus experiencias; estos esquemas y modelos, además, tienen

⁶⁵R. Jakobson, op. cit., p. 146.

⁶⁶Ibid.

⁶⁷G. Steiner, op. cit., p. 477.

la particularidad de que son aprendidos. Los objetos, conductas, relaciones sociales observadas, enunciados, etc., dan las pautas para un estudio de la cultura, pero ellos mismos no constituyen la cultura. Así como podemos conocer el sistema de la lengua a través de los enunciados concretos, sólo a través del examen de los productos culturales podremos conocer los sistemas que configuran una cultura particular.

Estos sistemas que conforman una cultura no están aislados sino siempre interrelacionados y en incesante proceso de transformación. Por tanto, en cualquier producto cultural, desde el más simple enunciado lingüístico, estarán presentes otros sistemas además del de la lengua, todos ellos mutuamente dependientes de manera que los cambios en uno afectan a todos los demás. La articulación de todos los sistemas disponibles para una colectividad dada forma ese sistema de sistemas que se denomina una cultura.

Los rasgos humanos se definen en términos de sistemas de signos; son ellos los que hacen que un determinado ser humano forme parte de una colectividad. Una sociedad puede caracterizarse por los sistemas de signos que utiliza: la lengua en primer lugar, pero también el sistema de los gestos, el de la etiqueta, el de las señales de tránsito, del vestido, de las ceremonias religiosas, etc.; todos ellos se articulan en un sistema mayor, el de la cultura, cuya función central es proporcionar los elementos para comprender el mundo, para actuar en él, para definir el lugar que ocupa esa sociedad particular entre las demás, para definir el papel del individuo dentro de la colectividad; en suma, la función de la cultura es la de modelar el mundo.

Los textos literarios y todos los demás productos de la cultura, como ciudades, edificios, obras artísticas, etc., son manifestaciones de una cultura, son sus concreciones o realizaciones, son el resultado de la acción de los elementos sistémicos que configuran la totalidad de la cultura; esas manifestaciones son productos de la cultura en cuanto se utiliza para percibirlos e interpretarlos.

La noción normativa de la cultura es puesta de manifiesto por Benveniste quien dice que la cultura es inherente a la sociedad y consiste en una multitud de prescripciones y prohibiciones. Para él, la cultura es un conjunto complejo de representaciones organizadas

por códigos de tradiciones y valores: tradición, religión, leyes, política, ética, todo aquello que dirige el comportamiento humano en todas las formas de actividad.⁶⁸ Por ello la cultura es lo opuesto de la naturaleza: cultura es todo lugar donde esté presente la norma.

La oposición saussuriana fundamental entre lengua y habla, expresada en términos más amplios como Jakobson la postula es entre código y mensaje, se puede generalizar en los términos polares de sistema y proceso. El primero tiene una existencia virtual, es una mera abstracción, mientras que su manifestación se realiza en los procesos (en los hechos de habla según Saussure, en los mensajes según Jakobson); por tanto, el modo de existencia de los procesos es real y material; sólo en ellos está presente la dimensión temporal. Desde la perspectiva de esta oposición, la cultura es un sistema y los procesos son sus concreciones, sus realizaciones, sus manifestaciones. El sistema se manifiesta en los procesos, que son el punto de entrada del análisis, cuya meta es la reconstrucción del sistema.

En toda cultura, las manifestaciones son innumerables (poemas, ceremonias, ritos, templos, cuadros pictóricos, etc.), pero no existe un nombre genérico que los englobe. De allí que la semiótica de la cultura postule el concepto de 'texto' para subsanar esta carencia. Así, la unidad de la cultura desde el punto de vista de la manifestación es el texto. Por texto no se entiende un conjunto de enunciados lingüístico, como tradicionalmente se hace; dice Lotman:

El concepto de texto —en la acepción que se le da en el estudio de la cultura— se distingue del correspondiente concepto lingüístico. El momento de partida para el concepto culturoológico de texto es precisamente aquel en el que el hecho mismo de estar expresado lingüísticamente deja de ser percibido como suficiente para que un enunciado se convierta en texto. A consecuencia de esto, toda la masa de mensajes lingüísticos circulantes en una colectividad dada son percibidos como no textos sobre el fondo de los cuales se destaca un grupo de textos que muestran rasgos de cierta expresión adicional, significativa, en el sistema de la cultura dada.⁶⁹

La unidad básica de la cultura es el texto. Como se dijo antes, este concepto no se refiere sólo a los mensajes en lengua natural sino a cualquier portador de significado, tal como un edificio, una ceremonia, un rito, una obra de bellas artes, un poema, etc. Incluye tanto

⁶⁸E. Benveniste, *Problemas de lingüística general* 1, pp. 31-2.

⁶⁹Iuri M. Lotman y Piatigorski, "Texto y función", p. 164.

los que poseen como materia la lengua, el lenguaje verbal, oral o escrito, como los contruidos por otras materias. No todo mensaje construido con elementos de la lengua es un texto desde el punto de vista de la cultura: de todos los mensajes verbales, la cultura toma en cuenta solamente aquellos que tienen significado y que cumplen una función dentro de los límites de esa cultura particular.

Texto es cualquier portador de significado, por lo que esta clasificación pueden estar presentes tanto textos contruidos con elementos lingüísticos como los contruidos con otras materias. Por otro lado, no todos los mensajes verbales son textos desde el punto de vista de la cultura: ésta toma en cuenta solamente aquellos que satisfacen determinadas condiciones de las que se hablará a continuación. Y lo mismo se aplica a cualquier otro tipo de manifestación: no todas son textos. Dice Lotman que,

desde el punto de vista del estudio de la cultura, sólo existen los mensajes que son textos. Todos los otros, diríase, no existen y no son tomados en consideración por el investigador. En este sentido, podemos decir que la cultura es un conjunto de textos o un texto construido de manera compleja.⁷⁰

Aunque no hay una definición precisa por parte de los investigadores de la semiótica de la cultura, es posible deducir del conjunto de sus trabajos que una acumulación amorfa de signos no es un texto; para ser considerado un texto debe cumplir dos tipos de condiciones, estructurales y funcionales. Habría tres condiciones estructurales: en primer lugar, debe poseer una cierta materialidad que lo haga perceptible, al mismo tiempo que le permita ser transmitido; en segundo, debe tener una organización interna definida, debe poseer un orden que lo identifique y que ese orden pueda reconocerse; y en tercero, debe ser comprensible. Su carácter material no está referido a algo en particular sino que puede ser verbal (oral o escrito), puede ser una representación gráfica (de línea, fotografía o cualquier otra técnica), puede ser pictórico, o musical, arquitectónico, de formas de comportamiento, en forma de objetos de la vida cotidiana, etc. De acuerdo con el criterio del ordenamiento, cualquiera que sea la materia, ésta debe estar ordenada, debe ser una disposición organizada de partes, y el conjunto debe poseer un sentido.

⁷⁰Ibid., p. 167.

Con respecto a la segunda condición, la funcional, el enfoque semiótico que parte del concepto de texto cultural tiene la característica de que pone de manifiesto el aspecto fundamental que se refiere a la función. El punto de partida es que todo hecho cultural, todo proceso al cual subyacen los sistemas de una cultura, no está definido únicamente por una función sino que en él conviven varias funciones, de las cuales una de ellas es dominante en un momento particular; en el curso de la historia este carácter de dominancia puede desplazarse a otras funciones. Un ejemplo elemental es el vestido: además de servir para cubrir el cuerpo, el vestido puede indicar edad o estado civil, u oficio; puede estar referido a aspectos religiosos, de clase social, de nacionalidad, etc. Por tanto, además de una función práctica, los textos están asociados con otras tales como la estética, la ritual, la erótica, etc. De allí que la definición de texto, para estar completa, deba incluir el rasgo funcional; es texto aquel que, además de satisfacer las condiciones antes descritas, realiza una función en una cultura determinada. Según Lotman y Piatigorski, "la función del texto es definida como su papel social, su capacidad de dar servicio a determinadas necesidades de la colectividad que crea el texto. Así, pues, la función es una interrelación entre el sistema, su realización y el destinatario-destinador del texto".⁷¹

La función de los textos es también la que permite hacer una tipología. Los textos literarios, por ejemplo, son textos que satisfacen ciertas necesidades de la comunidad que los produce o la que los usa; por tanto tienen una función literaria. Jakobson postula la noción de literariedad como una característica inmanente de los textos, como si los rasgos que sitúan un determinado texto en la clase de textos literarios estuvieran en el texto mismo, que fueran intrínsecos a él; sin embargo, como señala Lotman, no es posible ya sostener esa afirmación. Dice éste que, desde un punto de vista formal, "se considera que la función estética se realiza cuando el texto está cerrado en sí mismo, el funcionamiento está determinado por la orientación a la expresión; por eso el plano de la expresión se vuelve cierta esfera inmanente que adquiere un valor cultural independiente". Para la semiótica de la cultura, un texto con función

⁷¹Ibid., p. 163.

estética posee una carga semántica muy elevada respecto de los no literarios. Por tanto,

[...] descifrado con ayuda de los mecanismos habituales de la lengua natural, deja ver un determinado nivel de sentido, pero no se revela completamente. [...] Aplicando a la obra artística toda una jerarquía de códigos complementarios —epocales generales, genéricos, estilísticos, funcionantes dentro de los límites de toda una colectividad nacional o de un estrecho grupo (hasta los individuales)— obtenemos en un mismo texto los más variados conjuntos de elementos significativos y, por consiguiente, una compleja jerarquía de capas de significados complementarios con respecto al texto no artístico.⁷²

Los niveles sintáctico, semántico o pragmático, es decir, los rasgos estructurales del texto, no pueden proporcionar una base firme para clasificar los textos y determinar si estamos o no ante un texto literario. Por ello se dice que es la función social la que determina la clasificación de un texto; será literario "todo texto verbal que dentro de los límites de una cultura dada sea capaz de realizar una función estética".⁷³ Antes se dijo que normalmente los textos tienen varias funciones, lo que puede generar confusión respecto a qué función tomar, pero se resuelve recordando que sólo una de ellas es dominante en un momento dado de la vida del texto. Un rasgo importante de los textos culturales es su relatividad; un texto lo es sólo en los límites de una cultura y no necesariamente lo es dentro de otra. Incluso para los miembros de una colectividad, un texto vigente en un momento dado puede dejar de serlo en otro, o al contrario, puede adquirir status de texto, ser reconocido como tal en un momento posterior a su producción.

El rasgo más importante del texto, para nuestros propósitos, es su heterogeneidad. Incluso un texto simple, nunca es la realización de un solo sistema; todo texto cultural siempre es la realización de por lo menos dos sistemas semióticos diferentes, de allí que se piensen como no lineales. Sólo pueden ser lineales "los textos en lenguas artificiales o las ilustraciones de manual creadas especialmente para tales o cuales colecciones de reglas teóricas".⁷⁴ En otro artículo, dice el mismo autor:

⁷²I. M. Lotman, "Sobre el contenido y la estructura del concepto de 'literatura artística'", p. 164.

⁷³Ibid., p. 163.

⁷⁴I. M. Lotman, "El texto y el poliglotismo de la cultura", p. 85.

el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado.⁷⁵

Un texto, en su sincronía, pueda estar basado en elementos de diferente profundidad temporal por lo que su codificación es no homogénea. Lotman habla de los templos barrocos del centro de Europa que, con su base inicial gótica o hasta románica, son textos polifónicos. No sólo por tener elementos de diferentes tradiciones culturales históricas, sino por los constantes diálogos intratextuales entre géneros y otras estructuras, con un juego interno de recursos semióticos que da por resultado un producto de gran complejidad; esto se manifiesta con mayor claridad en los textos artísticos. Precisamente esa propiedad hace al texto un generador de sentido, y no sólo un recipiente pasivo de sentidos colocados en él desde afuera.⁷⁶

Esto significa que, además de la función comunicativa, el texto cumple también una función formadora de sentido e interviene no como envoltorio pasivo de un sentido dado de antemano, sino como auténtico generador. Cuando nos enfrentamos con un texto, en un primer momento sólo detectamos

[...] una correspondencia parcial y relativa del lenguaje al texto. En segundo lugar, el texto mismo, siendo semióticamente no homogéneo, entra en juego con los códigos que lo descifran y ejerce sobre ellos una influencia deformadora. Como resultado, en el proceso de avance del texto del destinador al destinatario se produce un cambio de sentido y un crecimiento de éste. Por eso, a esa función podemos llamarla creadora.⁷⁷

Por esta razón, un texto es siempre una manifestación de varios lenguajes a la vez; es, como dice Lotman, heterogéneo y heteroestructural.

La información contenida en los textos puede ser creada, o ser transmitida o preservada. En los textos principalmente informativos, lo más importante es su capacidad de transmitir o de difundir esa información. Por el contrario, en los textos artísticos lo más

⁷⁵I. M. Lotman, "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", p. 82.

⁷⁶I. M. Lotman, "El texto y el poliglotismo de la cultura", p. 86.

⁷⁷Ibid., pp. 86-7.

importante es su capacidad de generar nueva información. Los llamados lenguajes artificiales sólo pueden transmitir información, lo cual hacen de manera perfecta pues para eso fueron hechos, pero no tienen ninguna capacidad de producir nuevos mensajes. Estos lenguajes artificiales no son lenguajes en sentido estricto pues no realizan todas las capacidades semióticas, es decir, transmitir y reproducir mensajes ya existentes pero sobre todo producir nuevos.

La traducción de un texto t_1 de un lenguaje L_1 a un lenguaje L_2 da como resultado el texto t_2 . Si se trata de lenguajes artificiales, la traducción inversa, de t_2 al lenguaje L_1 , produce exactamente el mensaje original t_1 . Aquí no hay producción de mensajes nuevos. Dice Lotman: "Llamaremos mensajes nuevos a los que no surgen como resultado de transformaciones unívocas, y, por consiguiente, no pueden ser inferidos automáticamente de cierto texto inicial mediante la aplicación al mismo de reglas de transformación dadas de antemano".⁷⁸ En los lenguajes del arte esto nunca ocurre: si se traduce el más gastado poema de una lengua a otra (al lenguaje de otro sistema poético), la operación inversa nunca vuelve a producir el poema de entrada sino un poema nuevo. En términos generales, de una lengua natural a otra, cuando se transmite un texto en la primera lengua a la segunda, no se podrá hablar de traducción exacta alguna, sino que, en

el mejor de los casos, surgirá un texto que, con respecto a cierto contexto cultural, podrá ser considerado como conforme al primero. Supongamos que se trata de la traducción de un lenguaje verbal natural al lenguaje icónico de la pintura del siglo XIX. Si después realizamos una traducción inversa a L_1 , entonces, naturalmente, no obtendremos el texto inicial. El texto obtenido por nosotros será, con respecto al inicial, un mensaje nuevo.⁷⁹

No hay correspondencia precisa entre el texto de partida y el de llegada porque éste, t_2 , nunca es un texto concreto sino más bien un espacio de textos posibles, resultantes de la interpretación del texto de partida. No hay identidad entre los elementos de ambos textos, sino una transformación asimétrica, con una fuerte dosis de indeterminación, y ésta es mayor cuando la traducción se realiza entre

⁷⁸I. M. Lotman, "El fenómeno de la cultura", p. 26.

⁷⁹Ibid., p. 27.

sistemas de orden diferentes, como entre una novela y una película, por ejemplo. En todos estos casos el texto t2 es nuevo, es un nuevo producto, es otro texto, y la razón de esto es que el destinatario es siempre activo. El caso de la traducción de una lengua a otra es un caso particular de esta situación general de falta de correspondencia entre los textos. Sólo podría hablarse de un modelo de transmisión perfecta en el caso, por ejemplo, de transmisión de señales en una máquina o de la cadena de impulsos bioquímicos que regula los procesos fisiológicos en un organismo. En los dos casos el punto de llegada es un mecanismo pasivo que no añade nada propio a la información. Cuando esos impulsos se sustituyen por signos, los cuales por definición establecen una relación asimétrica entre expresión y contenido, entonces aparece el potencial para la distorsión y posibles errores, es decir, para una transformación de los contenidos de la información y la aparición de mensajes nuevos. Y en el caso de comunicación entre individuos, en lugar de impulsos o señales, tenemos signos.

Dentro de una cultura dada, cada sistema particular está en relación con los demás, ocupa un lugar determinado en la totalidad; este lugar y las relaciones están en continua transformación en el transcurso del tiempo. Todos los sistemas semióticos de una cultura tienen esta capacidad productiva en mayor o menor medida. El grado de actividad creadora puede variar entre los varios elementos de la cadena comunicativa. En un polo está el caso cuando la actividad se concentra en el eslabón entre el autor y el texto, que es cuando la actividad del destinatario disminuye; en el otro está el caso cuando las potencialidades creadoras del destinatario se activan al máximo y el otro eslabón se debilita. La primera transformación del texto ocurre en la frontera entre la memoria colectiva de la cultura y la conciencia individual. El texto cruza la frontera en el espacio semiótico de la personalidad que transmite y adquiere una dimensión semántica suplementaria. A medida que penetra más profundamente en este espacio se somete a transformaciones ulteriores. La estructura de los códigos que forman la personalidad semiótica del autor y la de su intérprete no son las mismas; es esencial algún grado de correspondencia entre ellas para la comprensión elemental (una condición mínima es el conocimiento de la

lengua en la que está escrito el texto), pero la diversidad de tradiciones, contextos, coincidencias y no coincidencias en los diferentes niveles jerárquicos de las estructuras produce no una traducción término a término de un lenguaje al otro, sino un espectro de interpretaciones siempre susceptible de nuevas lecturas. Uno de los mecanismos para la recodificación es la tradición cultural, y remito aquí a la noción de tradición postulada por Gadamer; así, la interpretación de un texto se realiza con la aplicación de un conjunto de normas, prohibiciones, expectativas y prescripciones del lector, no de acuerdo con las que ese texto no fue producido; interpretarlo con las normas con las cuales se produjo sería hacerlo 'incorrectamente'. Un texto filtrado a través del código de la tradición es un texto filtrado por otros textos que le sirven de intérprete. Pero como un texto no puede en principio interpretarse de una sola manera, entonces lo que ocurre es que un conjunto de interpretaciones se filtra a través de otro conjunto y ello da como resultado una nueva posibilidad de interpretación, una nueva organización semántica. Además, los textos que forman parte de la tradición no son elementos inertes sino que, cuando aparecen en el contexto de lo contemporáneo vuelven a la vida y revelan su potencial de significado que estaba en estado latente. De manera que la imagen que aparece ante nosotros es la de la interacción orgánica, la del diálogo, en el curso del cual cada participante transforma al otro y ambos son transformados. Es decir, no es una simple transmisión pasiva sino la generación viva de nuevos mensajes.

Se han mencionado dos funciones del texto: transmitir información y generarla, pero existe una tercera: preservar la memoria de la colectividad. Si esta función no existiera no habría historia ni ciencias pues las culturas de las etapas anteriores estarían fragmentadas y el pasado se presentaría como un mosaico de elementos desconectados. Dice Lotman:

Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados.⁸⁰

⁸⁰I. M. Lotman, "La memoria a la luz de la culturología", p. 157.

La suma de los contextos en los que un texto se interpreta y que de algún modo están incorporados en él forman la memoria del texto. Este espacio de significados creado por el texto alrededor de sí mismo entra en relación con la memoria cultural, con la tradición, y con ello el texto adquiere vida semiótica. La memoria cultural como mecanismo creador se opone al tiempo, conserva lo pretérito; a lo largo de la historia de la cultura se han encontrado, se han descubierto, sacado de la tierra o del polvo de las bibliotecas, monumentos 'desconocidos' del pasado.⁸¹

Si los textos contienen la memoria de la cultura que los produjo, entonces la asimilación de textos provenientes de lugares o épocas distantes —la traducción de estos textos a los lenguajes propios— da como resultado el enriquecimiento de la propia cultura con estilos y formas de otras. La traducción es la manera de que los sistemas culturales permanezcan en una dinámica permanente. Con esto queda definida la tercera función primordial de la cultura (antes se definió como jerarquía de sistemas de signos y como un mecanismo generador de textos y de sus funciones): es un mecanismo colectivo para almacenar y procesar información, como la memoria colectiva. De igual manera que la memoria individual, la cultura es la forma de fijar la experiencia pasada, al mismo tiempo que es el programa para la producción de experiencias nuevas.

Después de esta breve caracterización del concepto de texto, podemos regresar a la de cultura. Como ya se dijo, los sistemas de signos que conforman la cultura no funcionan aisladamente sino que todo el conjunto posee una unidad; la cultura es precisamente la correlación funcional de todos ellos. En palabras de Lotman, "no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar".⁸² Tales sistemas de signos, dice el mismo autor, sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y con diversos niveles de organización. Cada sistema está en correlación con los demás y ocupa un lugar determinado en la totalidad, aunque

⁸¹Ibid., p. 159.

⁸²I. M. Lotman, "Acerca de la semiosfera", p. 22.

este lugar y sus relaciones estén en continua transformación en el transcurso del tiempo. Por eso Lotman recurre a una metáfora para describir la cultura o el universo semiótico: la ve como una esfera y la nombra con el neologismo de 'semiósfera':

Cualquier lenguaje está inmerso en un espacio semiótico y sólo puede funcionar por la interacción con ese espacio. La unidad de semiosis, el más pequeño mecanismo en funcionamiento, no es un lenguaje separado sino el espacio semiótico total de la cultura en cuestión. Este es el espacio que denominamos semiósfera. La semiósfera es el resultado y la condición para el desarrollo de la cultura.⁸³

La cultura no es un conjunto universal, no engloba todo; es sólo una porción que se destaca de un fondo, la no cultura. Una y otra no se oponen sino que son complementarias, cada una necesita de la otra para existir. La cultura es la esfera de lo ordenado, de lo organizado mientras que su telón de fondo, la no cultura, es, a los ojos de los miembros de la cultura, lo carente de orden y de organización. Una y otra se necesitan pues están en un continuo intercambio de información. La esfera de la cultura requiere de un entorno exterior 'no organizado' que ella misma construye:

La antigüedad se construye los 'bárbaros' [...] En esto, daba lo mismo que esos bárbaros, en primer lugar, pudieran poseer una cultura mucho más antigua y, en segundo lugar, desde luego no representaron un único todo, y formaran una gama cultural que abarcaba desde altísimas civilizaciones de la antigüedad tardía hasta tribus que se hallaban en un estadio muy primitivo del desarrollo. No obstante, la civilización antigua sólo pudo tomar conciencia de sí misma como un todo cultural después de construir ese, por así decir, mundo 'bárbaro' único, cuyo rasgo distintivo fundamental era la ausencia de un lenguaje común con la cultura antigua.⁸⁴

Pero lo que desde el punto de vista interno de la cultura parece no organizado, puede tener su propio orden, es decir, la no cultura es el espacio de otra u otras culturas. Como existe un flujo de información continuo entre ambos espacios, la cultura tiene sus mecanismos para organizar lo desorganizado, para transformar lo externo en interno, es decir, para traducir. La cultura se nutre de su complemento por la entrada de elementos del exterior, pero al

⁸³I. M. Lotman, *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*, pp. 124-5.

⁸⁴I. M. Lotman, "Acerca de la semiosfera", p. 29.

mismo tiempo, la no cultura también es alimentada por la cultura pues cuando un elemento cultural se vuelve obsoleto, se gasta, es decir, pierde significado o función, sale de la esfera de la cultura para permanecer como reserva en el espacio no semiótico.

La oposición entre lo externo y lo interno es uno de los mecanismos principales para la dinámica de una cultura; es de hecho lo que constituye su identidad, el 'nosotros', el que responde a la pregunta de qué somos o quiénes somos. El dinamismo se debe por la atracción de los elementos de una esfera a la otra, a la migración de lo externo hacia el interior y la expulsión de lo interno. Un elemento puede ser parte del sistema y en el momento siguiente dejar de pertenecer, o al contrario; externo e interno con complementarios.

Pero existe otra fuente del dinamismo y es el hecho de que el espacio de la cultura no está organizado de manera homogénea. Una de las características fundamentales de la esfera de la cultura es que no es homogénea. La heterogeneidad se define tanto por la diversidad de elementos como por sus diversas funciones. "Los lenguajes que llenan el espacio semiótico son variados, y se relacionan unos con otros a la largo del espectro que va desde la mutua y completa posibilidad de traducción hasta la total imposibilidad".⁸⁵ El espacio de la cultura está organizado de manera dispareja ya que incluye "algunas formaciones nucleares y una periferia estructural. Esto es particularmente evidente en los lenguajes complejos, heterogéneos por su naturaleza y que inevitablemente incluyen subsistemas relativamente independientes desde los puntos de vista estructural y funcional".⁸⁶ Entre ambas formaciones hay también desplazamientos continuos. Las zonas nucleares son las más organizadas, allí están los lenguajes más desarrollados y con mayor organización estructural, mientras que las periferias están menos sujetas a las normas y los textos que allí se producen pueden impugnar las normas. Las periferias son las áreas de mayor dinamismo, donde surgen los nuevos lenguajes, las vanguardias. La flexibilidad de las zonas periféricas hace posible

la acumulación de formas estructurales, que en la siguiente etapa histórica resultarán dominantes y se trasladarán al centro del

⁸⁵I. M. Lotman, *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*, p. 125.

⁸⁶I. M. Lotman, "Un modelo dinámico del sistema semiótico", p. 76.

sistema. El intercambio constante entre el núcleo y la periferia forma una de los mecanismos de la dinámica estructural.⁸⁷

Entre los lenguajes presentes en la esfera de la cultura, la lengua aparece como de gran importancia. Además de la lengua, la esfera de la cultura contiene muchos otros lenguajes, con variadas bases materiales y con grados variables de organización, que pueden tener diferentes niveles de funcionamiento. Todos los elementos de la cultura se correlacionan dinámicamente y están en continua transformación, lo cual plantea problemas para hablar de evolución en la cultura. Ciertos textos pueden provenir de etapas anteriores remotas y seguir desempeñando sus funciones como factores vivos de la cultura; un texto puede morir y después volver a la vida, lo pasado puede volver a ser moderno. Todo lo que está contenido en la memoria cultural es, directa o indirectamente, parte de la sincronía de la cultura. En sus palabras:

La irregularidad estructural de la organización interna de la semiósfera es determinada, en particular, por el hecho de que, siendo heterogénea por naturaleza, ella se desarrolla con diferente velocidad en sus diferentes sectores. Los diversos lenguajes tienen diferentes tiempos y diferente magnitud de ciclos: las lenguas naturales se desarrollan mucho más lentamente que las estructuras ideológico-mentales. Por eso, ni hablar se puede de una sincronidad de los procesos que transcurren en ellos.⁸⁸

En todas las etapas de desarrollo hay contactos con textos que provienen de más allá de los límites de la cultura; y no sólo llegan textos aislados sino capas culturales completas que afectan de manera variada la imagen del mundo. En cualquier corte sincrónico existen simultáneamente lenguajes en conflicto.

La asimetría de la cultura encuentra expresión en todas las traducciones internas que atraviesan todo su espacio. La traducción es un mecanismo de la conciencia y consiste en expresar algún contenido de un sistema o de un lenguaje en otro; esta expresión de algo en otro lenguaje es una manera de lograr su comprensión, y como los distintos lenguajes son asimétricos, es decir, no tienen correspondencia semántica mutua, entonces la totalidad de la esfera de la cultura puede ser considerada como un generador de información.

⁸⁷Ibid., pp. 76-7.

⁸⁸I. M. Lotman, "Acerca de la semiósfera", p. 31.

Los puntos más activos para los procesos de semiotización son las fronteras. La noción de frontera es ambivalente porque es algo que al mismo tiempo separa y une: es el límite de una cultura pero pertenece a más de una. La frontera es un mecanismo para la traducción de textos de una semiótica a otra, es un mediador, es el lugar donde lo externo se convierte en interno, es como una membrana que filtra los textos extraños y los convierte en propios. De hecho, la noción más común que tenemos de traducción es la transformación de textos de la lengua de una cultura a la lengua de otra, y esto presupone la noción más general de frontera. Dice Lotman que, como el espacio de la cultura tiene un carácter abstracto, no debemos imaginarnos las fronteras de manera concreta:

Así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos pertenecientes simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores-filtros bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiósfera.⁸⁹

La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiósfera y a la inversa.

La noción de frontera es ambigua porque al mismo tiempo separa y une; es el límite de una cultura pero pertenece a más de una. La frontera es un mediador, un mecanismo para la traducción de textos de una cultura a otra; filtra los textos ajenos y los convierte en propios. Sin embargo, esta noción de frontera no deja de ser una simplificación puesto que no sólo hay límite entre el espacio interno y el externo

El espacio de una cultura es siempre desigual; su descripción presupone la aparición de la primera persona gramatical: uno de los primeros mecanismos semióticos de individualización es la presencia de una frontera y ésta se define como el límite externo de esa forma de la primera persona. Siempre el espacio es 'nuestro' o es 'mío'; como tal es armónico, organizado, seguro, etc. Por el contrario, el espacio otro, el de 'ellos' es lo hostil, lo desorganizado. En realidad, pensar la frontera únicamente como lo que separa el espacio interno del externo es una simplificación pues el espacio completo de la cultura está surcado de límites de orden muy diverso: fronteras entre lenguajes, entre textos, entre clases sociales; el

⁸⁹Ibid., p. 23.

espacio interno de cada lenguaje, de cada zona tiene su propio yo semiótico que se realiza como una relación de lenguajes, de textos, con un núcleo que lo describe, con jerarquía entre niveles, y con una estructura similar a la del nivel superior, la de la totalidad. Las fronteras a lo largo de toda una cultura crean un sistema de múltiples niveles; algunas partes de ella pueden formar en diferentes niveles ya sea una unidad semiótica, es decir un continuum demarcado por una sola frontera, o un grupo de espacios cerrados, con áreas discretas con fronteras entre sí, o también ser parte de un espacio más general.

Toda cultura, entendida como un espacio semiótico está atravesada por numerosas fronteras, por lo que cada mensaje que se mueve en él debe ser traducido y transformado muchas veces, y el proceso de generación de nueva información aparece como una bola de nieve. Es ésa la función de cualquier límite o frontera: servir de filtro; como la membrana de una célula o como el límite de la biósfera que cubre el planeta y hace posible la vida, sirve para controlar, filtrar, adaptar lo externo a lo interno, y esta función se realiza de diferentes maneras en los diferentes niveles. En el nivel más amplio, la frontera de la cultura filtra lo que proviene del exterior y lo trata como un texto en otro lenguaje cuya traducción realiza en un lenguaje propio. De esta manera se proporciona estructura al espacio externo.

Todos los procesos semióticos de las áreas fronterizas están sometidos a constantes invasiones del exterior por lo que es inevitable la tendencia al multiculturalismo, que se manifiesta en todos los ámbitos y lenguajes. La frontera es un lugar de incesante diálogo. Esto ocurre porque una cultura no está inmersa en un espacio amorfo o salvaje sino en contacto y rodeada por otras culturas, que tienen su propia organización, aunque parezcan desorganizadas desde el punto de vista de los miembros de la cultura de referencia; este constante intercambio se manifiesta, en primer lugar, como la búsqueda de una lengua común.⁹⁰ La gran actividad de las fronteras se ve como un cúmulo de traducciones y de diálogos, pues éste es su mecanismo. Para que exista diálogo debe existir una cierta asimetría, una diferencia entre las estructuras semióticas usadas por los participantes; la asimetría también se refiere a la alternancia

⁹⁰I. M. Lotman, *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*, p. 142.

en la dirección del flujo del mensaje: los participantes cambian su posición entre transmisión y recepción, por lo que el proceso del diálogo consiste en secciones discretas con intervalos entre ellas. Sin embargo, la diferencia no puede ser absoluta ni la semejanza, pues, como dice Lotman, el diálogo sin diferencias es inútil, pero si la diferencia es total, el diálogo es imposible. Finalmente, otra condición para el diálogo, además de la asimetría, es el interés de los participantes y su capacidad para vencer barreras semióticas y producir situaciones para el diálogo.

Lotman resume el proceso de recepción en varios pasos: en el primero, los textos que vienen del exterior conservan su 'extrañeza', se leen en su lengua original y mantienen una posición elevada en la escala de valores por lo que se consideran o verdaderos o bellos, etc. El conocimiento de la lengua extranjera es signo de distinción, de 'cultura'. En una segunda etapa, los textos importados y la cultura local se reestructuran uno a la otra; se multiplican las traducciones, imitaciones y adaptaciones; al mismo tiempo, la lengua de los nuevos textos comienza a entrar a la estructura de la cultura local. Si en la primera etapa hay un impulso a romper con la tradición y a idealizar lo nuevo, ahora se restauran los lazos con el pasado y lo nuevo se interpreta como continuación de lo viejo. En la tercera se da la tendencia a rechazar la visión de mundo importada y a valorar la propia; se acentúan los rasgos de los textos nativos. Finalmente, en la cuarta, los textos importados se disuelven en la cultura receptora; ésta cambia y comienza a producir textos nuevos basados en parte en los códigos importados, pero transformados por el diálogo con los locales. De hecho, esa diferencia entre local e importado deja de ser pertinente.⁹¹

Queremos acentuar, en lo expuesto hasta este momento, que la traducción es además de un diálogo del traductor, su propio tiempo, historicidad y tradición con la obra literaria y el tiempo, historicidad y tradición de esta, el diálogo entre dos culturas, sistemas completos y complejos, que genera un tercer elemento, nuevo, y que no admite la operación inversa, que es la obra traducida, y que los propios sistemas culturales crean sus mecanismos de interpenetración.

⁹¹Ibid., pp. 146-7.

Del llano al sertão: el caso de la traducción de Rulfo al portugués

1. La experiencia de traducir a Rulfo a diferentes lenguas

La obra de Juan Rulfo ha sido traducida a muchas lenguas en todo el mundo, entre ellas al portugués. Un somero examen de algunas de estas traducciones muestra las grandes dificultades que esta obra ofrece al traductor. Vamos a revisar aquí algunos estudios de las traducciones de Rulfo a varias lenguas de diversas culturas para verificar si tales dificultades se deben a la mayor distancia entre las lenguas a las que se traduce y el español mexicano de mediados de siglo que utiliza Rulfo; para ello, haremos un rápido recorrido por traducciones que van desde el japonés y el coreano hasta llegar al portugués, que es donde haremos un análisis más cuidadoso. Uno de los aspectos que podemos adelantar es que este breve recorrido mostrará que las diversas concepciones acerca de la actividad de traducción que hemos detectado en los capítulos anteriores, sobre todo lo expresado en el primer capítulo de este trabajo, se verá plasmado en la práctica de los diversos traductores.

Varios aspectos de los cuentos y la novela de Rulfo, especialmente los relativos al carácter regional y al manejo particular del lenguaje literario empleado por este autor, hacen de la traducción de su obra un verdadero desafío especialmente para los traductores de culturas lejanas, como son el caso del japonés o del coreano, que no encuentran en el nivel léxico semejanzas; como es de suponerse, menos semejanzas habrá en lo correspondiente a los hechos culturales. Sin embargo, tampoco para las lenguas y culturas aparentemente cercanas como pueden ser el catalán o el portugués la traducción de Rulfo es una tarea sencilla. Incluso así, con esas diferencias, las traducciones se han hecho, con resultados a veces satisfactorios y otras no tanto.

La traducción de *El llano en llamas* al japonés se debe al traductor Akira Sugiyama, quién la hizo a lo largo de diez años; Sugiyama vivió en México durante los años 70 para tratar de captar el estilo de Rulfo e insertarlo en su cultura. Según el comentario de Tsubasa Okoshi Harada,⁹² en esa traducción se observa un trabajo minucioso y esmerado, que a pesar de ello, sufre de ciertos defectos de interpretación, tal vez fruto de las grandes diferencias culturales y de cierta angustia del traductor por insertar el texto extranjero en la cultura japonesa, a la manera de los franceses del siglo XVII, seguidores de las *belles infidèles*. Sin embargo, la traducción también se beneficia de esas distancias, en cierto modo, en la recepción de la obra traducida:⁹³ Okoshi analiza la traducción de "Macario", uno de los cuentos del libro, y lo ve como ejemplo de las múltiples barreras que puede encontrar un traductor frente a estas distancias. Para Sugiyama, encontrar para este texto en japonés un estilo que, aunque no fuera idéntico, llegara a ser al menos similar al de Rulfo, fue el primer problema, ya que el estilo de este escritor reside sobre todo en el manejo del lenguaje, que recrea un modo de ser del hombre campesino mexicano. Para ello, el traductor empleó una serie de estrategias en la manipulación de la lengua que pretendían recrear la compleja sencillez del habla de Macario; entre ellas están la eliminación del número de Kanji o caracteres chinos, lo cual hace entender a sus lectores que se trata de un tema sencillo, accesible y no académico o intelectual; la utilización del pronombre personal de primera persona *oira* —Okoshi llama la atención hacia el hecho de que en japonés existen numerosos pronombres personales, los cuales revelan al interlocutor datos sobre quien los utiliza tales como status social, nivel de educación, sexo, la región a la que pertenece o en donde habita el que habla, el grado de formalidad

⁹²Tsubasa Okoshi Harada, "La traducción como obra literaria. 'Macario' en japonés", en *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*.

⁹³Okoshi Harada comenta que a pesar de haber buscado en japonés un estilo rulfiano, el traductor, juntamente con la editorial, tuvo que realizar varias operaciones que hicieron del texto algo más 'normal', algo que sin la necesidad de notas aclaratorias pudiera ser comprendido en la cultura japonesa; el texto traducido ha tenido éxito: "La obra de Juan Rulfo cobró con esto una nueva vida en Japón y comienza a interesar a los amantes de la literatura latinoamericana en este país del Sol Naciente", lo que hace suponer que hay un público conocedor de dicha literatura que busca rasgos característicos de ella en la obra traducida; es decir, hay una expectativa de lo que debe ser la literatura latinoamericana, y muy probablemente de lo que debe ser Latinoamérica y, aunque Okoshi no lo menciona, sus comentarios nos hacen suponer que en el plano de la recepción esta estilización ha sido llevada a cabo por el traductor; una ventaja de la distancia, al menos en el plano editorial.

hacia quien se dirige, etc. En esta traducción, el empleo de la forma *oira* supone que el protagonista es un varón de provincia, pobre, joven y con poca educación, características que concuerdan con el personaje en cuestión, pero también introduce como elemento adicional una cierta contradicción, pues la forma del pronombre hace suponer a una persona de más de cincuenta años, ya que esa forma pronominal no se ha usado en ningún lugar de Japón en el último medio siglo. Aunque su uso podría remitir al lector al tiempo en que ocurre la acción, ni esta idea ni la de un individuo mayor de cincuenta años tiene paralelo en el texto en español. El hecho de que tal pronombre se usara en diversas provincias japonesas permite que se refiera a una región indeterminada, en lo que sí habría coincidencia con el texto de Rulfo, donde sólo se sabe que se trata de una región rural, provinciana, por toda la ambientación, pero no hay ninguna pista que remita a una región geográfica concreta.

Otra estrategia es la introducción de lo coloquial a través del uso de ciertas terminaciones indicadoras de coloquialidad —como *runda* y *datte*— lo que en la literatura japonesa supone una novedad, una vez que en las escuelas japonesas se prohíbe el uso de coloquialismos en textos escritos, excepto cuando se trata de la reproducción de una conversación; el empleo de una forma coloquial en japonés, resulta entonces muy apropiada para representar el monólogo-relato que aparece en Macario; por último, el empleo de las onomatopeyas, utilizadas por Sugiyama para recrear el ritmo del texto en japonés, pero como sentido adicional, el lector en japonés percibe en el "Macario" de Sugiyama un personaje inmaduro, de muy poca educación, con pobreza de vocabulario, incluso con cierto retraso mental, características que también podrían coincidir con el "Macario" de Rulfo. Así, estos elementos del lenguaje hábilmente manejados por Sugiyama, logran una interpretación estilística bastante satisfactoria de este cuento en japonés. Sin embargo, en cuanto a la interpretación de elementos regionales pertinentes a la cultura mexicana en particular y latinoamericana en general, el traductor comete deslices interpretativos en el intento de hacer del texto de Rulfo un texto japonés. En las casas japonesas existen alcantarillas al igual que en México, pero de ninguna manera aparecen ahí ranas, sino ratas, por ello Sugiyama prefirió cambiar la palabra "alcantarilla" por "estanque", de donde sí podrían salir

ranas; otra sustitución es la de la figura de la madrina por la de 'tía' ya que no existe la madrina en la cultura japonesa pues se trata de un elemento que proviene de costumbres católicas; en Japón el elemento más parecido, según el juicio de Sugiyama, era la figura de la tía. De este modo, vemos en la traducción japonesa que Macario está parado junto al estanque, esperando a que salgan las ranas, mientras su tía toma una siesta. Pero Sugiyama olvidó que en Japón las ranas siempre están relacionadas con los arrozales, algo que no tiene que ver con el espacio en donde se desarrolla el cuento, y además las ranas sólo aparecen por la noche, y obviamente si la tía está tomando una siesta, es por la tarde. El intento de domesticar el texto traducido, haciendo de éste un texto japonés, representa sin duda un empobrecimiento de la traducción, una vez que adquiere algunos elementos contradictorios para un lector japonés, al mismo tiempo que pierde su capacidad de expresar en su propia lengua un elemento extraño a su cultura. El error de Sugiyama, muy frecuente entre los traductores de Rulfo, se debe probablemente a la dificultad en expresar elementos tan locales de la cultura mexicana en otras lenguas de culturas en las que dichos elementos simplemente no existen. El centro del problema aquí reside justamente en la concepción que tradicionalmente se tiene de traducción como traslación de contenidos a una forma diferente en otra lengua, y la suposición de que la tarea del traductor reside en encontrar la equivalencia del contenido del texto en otra cultura y que cuando tales equivalencias no pueden ser encontradas, porque no existen, el traductor tiene por obligación fabricarlas, para que el texto suene tal como si hubiera sido escrito en la lengua en que se lee.

La traducción, entendida como una tarea hermenéutica, como interpretación, supone una puesta en diálogo con el otro, sin que haya necesidad de hacer desaparecer las marcas propias del otro, sino simplemente de comprenderlo en su forma otra de existir. Un lector que se acerque a una traducción hecha con esta concepción del traducir, estará frente a un elemento extranjero, que requiere de él, como lector, un esfuerzo de entendimiento de algo ajeno y que le aportará algo nuevo a su horizonte de lector y de hombre. Es ésta justamente la visión de traducción sostenida por otro traductor que

se ha enfrentado al mismo problema de las grandes lejanías geográficas y culturales, Bong Seo Yon, quien tradujo *Pedro Páramo* al coreano; él ha preferido ver lo que hay de común en estas culturas a pesar de la gran distancia lingüística y geográfica:

Sorprende encontrar que el manejo de ciertos tópicos, como la orfandad, el abandono de los hijos, la presencia de la muerte y de los espíritus de los muertos, el cambio de las urbes al entrar en una etapa de modernización, el manejo del tiempo y del espacio, el conflicto entre tradición y modernidad, entre otros, se den en condiciones muy semejantes en las narraciones de autores mexicanos y de autores coreanos.⁹⁴

Además, para Bong Seo no solamente hay que conocer y manipular muy bien la lengua extranjera y la materna, sino también una tercera zona en la que ambas puedan ser manipuladas como si estuvieran en un mismo lugar, al mismo tiempo salvando lo más posible el problema de los horizontes históricos de la lectura, sobre los que Gadamer ha reflexionado. En su camino en la traducción de Rulfo al coreano, Bong Seo ha encontrado problemas muy similares a los expuestos por Sugiyama en su prólogo a la traducción de *El llano en llamas*: la gran diferencia lingüística y las diferencias culturales son las principales, pero lo que cambia en el proceso de trabajo y en el resultado de los dos traductores es la idea de traducción con la que trabaja cada uno de ellos; mientras para Sugiyama la tarea es llevar a Rulfo a la cultura japonesa como un elemento natural de la literatura propia, o sea que el lector japonés no perciba en su lectura el elemento extraño, para Bong Seo, la tarea es llevar un texto nuevo, con sus matices extranjeros, con la percepción de la presencia del otro al lector coreano, o sea, llevar al lector a otra cultura a través de un ejercicio de diálogo con el otro, partiendo de puntos comunes a las dos culturas como son las temáticas presentes en ambas literaturas, hacia puntos distantes en las dos, teniendo en mente la idea de que el diálogo supone diferencias, ya que el diálogo en diferencias absolutas es inútil y en circunstancias de total coincidencia también.

Chandra Bhushan Choubey, traductor de *El llano en llamas* al hindi, es otro de los traductores de Rulfo que ha tenido que resolver el

⁹⁴Bong Seo Yoon, "La experiencia de traducir *Pedro Páramo* al coreano", en *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*.

problema de las grandes distancias lingüísticas y culturales. Bhushan pone en jaque para su trabajo dos ideas muy arraigadas sobre traducción: la primera es que traducir es encontrar equivalencias en la lengua de llegada; la otra es la idea de fidelidad que debe guardar el texto traducido hacia el original.⁹⁵ Bhushan demuestra que no hay manera de encontrar equivalencias en hindi, lo cual puede hacerse extensivo para cualquier otra lengua; por ejemplo, en el cuento "En la madrugada", hay una expresión que dice que "Esteban viene montado en el lomo de una vaca"; y, como se sabe, en India la vaca es un animal sagrado y, por lo tanto, no es posible montarla; de allí que sustituya 'vaca' por 'búfalo'; igualmente, en el relato "El día del derrumbe" aparece la palabra 'servilleta', que no tiene un concepto equivalente en la India ya que allí se come con las manos y se las lava con agua. Las formas de tratamiento tampoco son equivalentes en hindi y en español, ya que en el primero la forma 'usted' se emplea incluso en el tratamiento familiar, ya que la forma 'tú' suena irrespetuosa; en hindi no existen las palabras 'novio' o 'novia', ni tampoco 'noviazgo'; no hay equivalencia para 'bautismo' o para 'persignarse' así como tampoco existe algo que equivalga a la figura de la Virgen católica de "Talpa". Todo ello lleva a la conclusión al traductor de que la idea de equivalencia no pueda ser sostenida y que tratar de hacer una traducción que sea exacta resulta imposible; Bhushan, sin embargo, concluye que a pesar de toda la distancia entre lengua y cultura que hay entre México e India, y la imposibilidad de hacer una traducción que sea correspondiente al español (por ejemplo, tal como propone Nida), hay una cercanía temática, un punto de reunión para empezar el diálogo con la otra cultura; el hecho de que,

si ambas sociedades padecen los mismos problemas, como la pobreza, la violencia etc., nos puede permitir una traducción justa de la obra que se comprende no por el lenguaje, sino por el sentido. En esta perspectiva, la sociedad hindi se encuentra en el mismo filo en que está la mexicana de la que habla Rulfo: el filo de la muerte. Ambos pueblos comparten el sufrimiento humano, en general, y los problemas sociales en particular: la pobreza, la angustia de los campesinos, la manipulación del movimiento campesino, la violencia. Por eso, es imprescindible llevar a Rulfo

⁹⁵Chandra Bhushan Choubey, "Rulfo en hindi", en *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*, p. 49.

del campo mexicano al campo indio o hindú, que también está lleno de los Macarios en espera de las ranas, de los Juanes que todavía no han cobrado nada de su padre, de los Melitones y Faustinos, a quienes les han dado la tierra deslavada y dura, de las Tachas, cuya única esperanza se ha perdido en la corriente del río.⁹⁶

Otra traducción que merece destacarse es la realizada por George D. Schade al inglés de *El llano en llamas* (*The Burning Plain*). A pesar de la vecindad entre México y Estados Unidos, la geografía parece no haber ayudado mucho al traductor de Rulfo al inglés. Según Sergio López Mena, la traducción de Schade es un trabajo que revela un conocimiento superficial del traductor de la cultura e incluso de la lengua;⁹⁷ en su texto se encuentran varias simplificaciones, omisiones y errores de lectura básicos, como es el caso en el cuento "No oyes ladrar los perros", en el que Schade traduce la frase "te digo que no veo bien" por *I tell you I can't see you very well* en la escena en la que aparece el padre que lleva en hombros a su hijo moribundo, lo que le impide ver y oír si el punto de llegada, Zezontla, está ya cercano. El padre no quiere ver al hijo, sino que le pide que éste vea si ya están cerca del pueblo. Adam Critchley, analista inglés de la misma traducción, confirma los comentarios de López Mena y comenta adicionalmente que la dificultad en la traducción de Rulfo está en el hecho de que su obra se basa sobre todo en el estilo, en el lenguaje de sus personajes; en consecuencia, el traductor, al contrario de lo que hace Schade, debe de mantener ese lenguaje "sin domesticar la traducción, es decir, sin situarla en su contexto cultural".⁹⁸ Lo que propone Critchley es una traducción que busque una interpretación fina de los recursos utilizados por Rulfo: la literatura de Rulfo no es de acción o de trama, sino de personajes, los cuales están contruidos a partir de su habla; por tanto, es la oralidad lo que da el tono y el compás para la traducción. Es necesario tomar en cuenta la parquedad de los diálogos, la escasez del texto en el que todo está en su sitio, en donde no sobra ni falta palabra alguna, "un estilo que quizá revela la aridez del paisaje y las condiciones de pobreza en que están sumergidos

⁹⁶Ch. Bhushan Choubey, op. cit., pp. 55-6.

⁹⁷Sergio López Mena, "George D. Schade, traductor de *El llano en llamas*", en *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*, p. 29.

⁹⁸Adam Critchley, "La traducción al inglés de 'No oyes ladrar los perros'", en *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*, p. 35.

los personajes"; para Critchley el traductor de Rulfo al inglés debería haber encontrado en su propia lengua los elementos que están presentes en la del autor mexicano, conservando las características esenciales del estilo, si la oralidad es el elemento clave en esta escritura, su traductor deberá ser un buen oyente de la lengua de Rulfo y de su propia lengua.

Las culturas peruana y mexicana, además de cierta cercanía geográfica, comparten muchos aspectos en su historia y cultura como países colonizados por los españoles y que sufrieron la marginación de sus lenguas y culturas indígenas. Una importante lengua indígena de Perú es el runa simi, más conocido como kechwa o quechua, y a ella fue traducido el cuento "Luvina", de Rulfo, por Carlos Huamán López. Dice el propio traductor que esta traducción manifiesta el trabajo de llevar a una cultura oral un elemento escrito de otra cultura; se trata, pues, de una doble traducción. Es realmente un gran esfuerzo, pues cualquier documento escrito en runa simi está dedicado a un número muy reducido de lectores, constituido en su mayoría por lingüistas, quechólogos o estudiantes serranos. Además, esta lengua no cuenta con un sistema de escritura propio, como es el caso de muchas otras lenguas indígenas de América; por tanto, su representación gráfica utiliza caracteres prestados del español y una gran variación en las posibilidades de escritura, además de que posee una gran variación dialectal en su interior. Como dice el propio Huamán López:

Es cierto que toda literatura está destinada a un escucha, interlocutor o lector, pero ese destinatario es, en este caso, un mundo 'reducido', un mundo cuyos integrantes, en su mayoría, no tienen acceso a los centros de estudio, y si lo tienen, la gran parte de los centros a los que asisten, ya en la ciudad o en el campo, sólo cuentan con programas educativos en español.⁹⁹

La pregunta era entonces ¿cómo llevar la traducción de "Luvina" a 8 o 10 millones de hablantes del runa simi que en su gran mayoría no son lectores de este idioma? La respuesta la encontró en un elemento común a la literatura de Rulfo y a la idiosincrasia de idioma al que estaba traduciendo: la oralidad. El estilo del autor

⁹⁹Carlos Huamán López, "Luvina en runa simi", en *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*, p. 43.

mexicano está marcado profundamente por la búsqueda de personajes contruidos a partir de su habla,¹⁰⁰ hay un intento constante de hacer que los personajes se muevan y hablen solos, como ya se ha comentado, y el runa simi es una lengua básicamente para la comunicación cotidiana y oral, par ser oída y no leída, pero también en Rulfo "el sonido es el hilo con que se mueve, con que se da vida, color, alma, a la narrativa". La solución fue traducir Luvina como un guión radiofónico que se transmitió por una estación de radio de gran audiencia por parte de la población indígena y que habitualmente se dedica a la transmisión de música nativa, tradiciones, etc. Esta traducción fue bastante aceptada por el público escucha.

A pesar de las muchas semejanzas entre las culturas indígenas de México y Perú, la traducción de un cuento de Rulfo al runa simi representó un trabajo de interpretación tan intenso como para su traductor al japonés o al coreano, puesto que, además de todos los matices culturales a considerarse en la traducción, la estructura lingüística del kechwa es extremadamente diferente al español. La sintaxis, la estructura léxica (el runa simi es un idioma aglutinante en el que diez palabras del español pueden caber en una sola palabra suya), etc. Seguramente si se hiciera la experiencia de traducir un cuento de Rulfo a cualquiera de las lenguas indígenas de México el trabajo de interpretación seguiría requiriendo de la misma intensidad, lo que nos hace suponer, una vez más, que hay que sospechar de la cercanía y de la aparente traslucidez que esta proporciona.

Un último ejemplo es el caso de la traducción de Rulfo al catalán, idioma que, como el portugués, guarda un parentesco muy cercano al español. En su comentario de la traducción del primer cuento de *El llano en llamas* a esta lengua, Dolores Bosch i Sans describe nuevamente muchos de los retos a los que estuvieron sometidos varios de los traductores que aquí comentamos.¹⁰¹ Por semejante que puedan ser el español y el catalán, su traducción no estuvo exenta de conflictos y dificultades de interpretación y de decisión

¹⁰⁰Rulfo también refirió en español ese mundo marginado que aparece representado mediante sus personajes, la ambientación, contextualización y aparición de palabras claves que son como respiraderos de una lengua y cultura indígena-campesina, donde la comunicación oral es fundamental". Ibid., p. 48.

¹⁰¹Dolores Bosch i Sans, "Juan Rulfo en catalán: 'Ens han donat la terra'", en *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*, op. cit.

creativa en el momento de recrear en catalán el cuento "Nos han dado la tierra". La traducción de un cuento del español al catalán tiene la peculiaridad de que se destina a un público bilingüe, sin embargo, la traductora ha señalado el hecho de que aun para los que leyeran a Rulfo en español en Cataluña, incluso en cualquier otra región de España, la lectura no sería completamente transparente, pues el español mexicano posee sus propias características expresivas culturales que un lector extranjero, aunque hablante del mismo idioma, tendría dificultades de comprender.

Un aspecto interesante del trabajo de Bosch es su reflexión sobre el concepto de 'traslación' al que nos remite inevitablemente el término traducir y que venimos discutiendo a lo largo de este trabajo. Para ella, si se considera la posibilidad de "decir otra cultura con la nuestra" un acto de traslación, o sea, de "llevar al otro" una cultura extranjera, entonces se tienen dos posibilidades: por un lado, que 'trasladar' no sea más que mostrar una cultura ajena a la propia; por otro, que signifique introducir en la propia cultura un elemento ajeno; por tanto, si lo que se busca en este proceso de traslación es solamente adaptar a la propia cultura la extranjera, en el sentido de encontrar en el propio entorno elementos que correspondan al de la cultura ajena y hacer que el texto suene local, *Ens han donat la terra* sería en catalán "cuando menos un caso curioso, ya que en Cataluña nunca ha existido, por ejemplo, una reforma agraria y el único llano existente, la plana de Vic, es una zona especialmente rica. Trasladar sería, por lo tanto, prácticamente imposible".¹⁰²

2. Otras complejidades en la traducción de Rulfo

Más allá de la cercanía o lejanía cultural e idiomática, el principal desafío a que se encuentra el traductor de la obra de Rulfo es la compleja y bien acabada estructura de los textos rulfianos. Es esto lo que Alberto Vital pone de manifiesto en su libro *El arriero en el Danubio*,¹⁰³ allí analiza como funciona tal elemento en la obra del jalisciense y nos proporciona elementos valiosos para comprender mejor por qué los textos de Rulfo representan una dificultad extra a cualquier traductor.

¹⁰²Ibid., p. 18.

¹⁰³Alberto Vital, *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*.

Vital subraya, primeramente, la ausencia de intertextualidad literaria en la literatura de Rulfo, en contraposición a otros autores que siguiendo una tradición literaria buscan insertar su literatura en el universo de la escritura a través de la creación de lazos referenciales con el mundo de las letras; el ejemplo que salta inmediatamente a la mente es el de Borges —ejemplo dado por Vital— donde siempre hay la referencia a otras obras literarias, los personajes son frecuentemente hombres y mujeres de letras, o por lo menos asiduos lectores, y el espacio de la narrativa está plagado de ambientes librescos tales como bibliotecas y librerías; de hecho una de las metáforas borgianas recurrentes es la del mundo como una enorme y laberíntica biblioteca. La de Rulfo, sin embargo, es "una literatura sin libros", en la que la intertextualidad nunca está explícita, las fuentes e influencias literarias del autor -e incluso el propio autor y todas las marcas referenciales del universo exterior al texto, como se verá más adelante- nunca aparecen directamente, lo que dificulta su ubicación y la remisión de puntos de referencias comunes al universo que comparten autores y lectores, que es la cultura escrita. En los páramos del cosmos rulfiano los libros no encuentran cabida como medios de comunicación, discusión o meditación. La presencia de medios físicos de soporte de la escritura y de la ley, carece de importancia en la obra de Rulfo; un ejemplo es en *Pedro Páramo* donde la palabra pronunciada por el cacique es la ley y a los subordinados sólo les corresponde el silencio y la obediencia; los vehículos de comunicación escrita raramente aparecen y cuando llegan a aparecer, esto se da en circunstancias donde su uso corriente en un universo letrado es desvirtuado, perdiendo su función y su poder dentro del relato.

Muchas veces el autor juega con este desdén hacia la escritura, ejemplo de ello es que le tiende una trampa estilística al lector en *Pedro Páramo*: durante toda la primera mitad de la novela, el lector es llevado a creer que el narrador en primera persona se dirige a él; que las palabras de Juan Preciado configuran un texto que llega a él por medio de la escritura, al revelarse que Dorotea es el narratorio de las palabras de Juan, se produce una suerte de "desescrituración" del texto. Una estrategia sorpresiva y algo burlona del autor para reforzar este mundo paradójico que al estar hecho de escritura, rechaza la validez, la presencia y hasta la existencia de lo

escrito como un elemento fundador de un cosmos literario, como si los personajes sin la necesidad de mediación del texto escrito con su materialidad, pudieran desfilar frente al lector (indiferentes al mismo) y desarrollar sus acciones. Más aún, se trata de un texto que llega a tal grado de autosuficiencia que excluye los comentarios, las referencias e incluso la aparición de un autor implícito, mismo que se disuelve en las voces de sus personajes. No hay marcas del autor como podrían ser los epígrafes, los subtítulos, las dedicatorias, las notas de pie de página, los epílogos, las advertencias, etc. Como resume Vital: "Rulfo intenta mantener su voz próxima a la de sus personajes y pretende reflejar al nivel de su discurso la cerrazón de una comarca que, al carecer de la escritura, se condena a depender de la lengua oral".¹⁰⁴

La autorreferencialidad, según Umberto Eco, es un criterio distintivo del signo artístico. En Borges —para volver al paralelo que hace Vital entre los dos escritores— tal recurso está presente al máximo: abundan textos, líneas, páginas en las que el tema es el propio mensaje como tal. En la obra del mexicano, "nada existe que sugiera la impresión de un vuelco de la forma o del contenido sobre la forma o el contenido mismos, un vuelco del lenguaje para reflexionar sobre el lenguaje".¹⁰⁵ Para aceptar tal afirmación tendríamos que suponer una de dos cosas, o que la obra de Rulfo no podría ser categorizada como "artística", o bien que la autorreferencialidad, contrariamente a lo que dice Eco, no supone un criterio distintivo de lo artístico. Pero hay aquí una trampa estilística en el texto de Rulfo, porque la autorreferencia, aunque de modo velado, está presente agudamente en el texto, de una manera mucho más depurada y apelativa que en la obra de Borges ya que los mecanismos referenciales están borrados en la obra de Rulfo, o por lo menos, muy bien ocultados y nos damos cuenta de ello en una lectura fina como es la que se tiene que hacer en la labor de traducción, porque al no encontrar las estructuras recurrentes de la narración, el intérprete (traductor) tiene que darse cuenta que el mundo de Rulfo está construido a partir y en el lenguaje de sus personajes, mismo que es exclusivamente oral,¹⁰⁶ tampoco, como ya se ha dicho, hay referencias a una

¹⁰⁴Ibid., p. 37.

¹⁰⁵Ibid., p. 36.

¹⁰⁶Oralidad ésta que no se puede confundir con coloquialidad: no hay en Rulfo una estilización del habla, sino más bien una percepción fina de un modo de ser de estos hombres y mujeres

cultura letrada, y paradójicamente por tratarse de una obra literaria, la importancia de la escritura es llevada a su mínimo de tal modo que los recursos estilísticos utilizados por el autor desaparecen casi por completo los recursos de la narrativa escrita; por ejemplo, hay un intento constante de borrar la figura del autor e incluso del narrador intradiegético, el efecto creado por estos artificios es el de poner al lector frente a la acción como si el texto escrito como tal no existiera; frecuentemente también la figura del lector intradiegético está borrada; tampoco hay nada que indique expectativas en cuanto a un lector real y aún menos algo que apunte al autor real —aunque el comentario literario acerca de la obra de Rulfo esté plagado de interpretaciones psicologizantes que buscan relacionar la vida del hombre a su obra— no hay materialmente en los textos de Rulfo marcas de la presencia del autor real; las marcas textuales son mínimas o inexistentes, no hay marcas referenciales de tiempo, de datos históricos, de lugar, etc., pero estos son artificios de la escritura de Rulfo, porque a pesar de todo, estamos frente a un texto escrito y que nos obliga a inclinarnos todavía más en el momento de la interpretación al desciframiento autotélico de este lenguaje construido por y en el lenguaje, es como se estuviéramos frente a un títere que se mueve sólo, pero sabemos que se trata de un efecto óptico bien manejado, no ignoramos que hay hilos que mueven el títere, estos son aparentemente invisibles pero que tienen que estar ahí. La mayoría de los traductores mencionados en páginas anteriores, está de acuerdo en que la traducción de la obra de Rulfo representa un reto en este aspecto, porque prácticamente no hay referencias externas al texto en las que se pueda establecer paralelos o comparaciones en otra cultura, lo que una vez más demuestra que el concepto de traducción como equivalencia no es sostenible, esto por un lado, por otra parte, sin la referencialidad externa aparente, el ejercicio hermenéutico de interpretación, lo que Gadamer llamó la tarea de "enfrentarse a la cosa misma" debe ser llevada a su máxima consideración, porque no hay en Rulfo una forma que remita a la forma o un contenido que remita al contenido, hay una fusión de estos dos elementos.

que se expresa a través de su escueto lenguaje, pero no hay una imitación onomatopéyica de un habla rural o algo por el estilo, y muchas veces en sus traducciones aparecen hablas de los personajes estilizadas de esa manera, lo que demuestra una débil comprensión de esta compleja estructura estilística que es la marca registrada de Juan Rulfo.

3. Rulfo en portugués

El concepto tradicional de traducción como equivalencia léxica encuentra un grave problema cuando se traducen lenguas con estructuras formales similares, pues si lo que se considera como traducción es la transferencia de una esencia a formas diferentes, ¿qué hacer cuando la forma es casi la misma, como pasa con frecuencia entre las traducciones del español al portugués y viceversa?

Consideremos el caso de la traducción al portugués de *El llano en llamas*, publicado con el título de *O planalto em Chamas*, traducido por Eliane Zagury.¹⁰⁷ Lo primero que puede observarse en esta traducción es una especie de angustia por mostrar que se ha hecho un trabajo, una necesidad incesante de cambiar el léxico, con el resultado de que el texto producido al final, de un modo general, es pobre, falto de fuerza y de poesía.

Empecemos, pues, por el comienzo, o sea, por la traducción del título del primer cuento del libro al portugués: *Eles deram a terra pra nós*. Podemos ver en esta traducción la ruptura de una de las reglas básicas de la narrativa rulfiana: la síntesis. Se añadieron elementos que sobran en el estilo de Rulfo, donde el lenguaje es enjuto, preciso, definitivo y lapidario. El pronombre *eles* (ellos) está de sobra, ya que en portugués se podría dar la misma idea de indefinición del sujeto, de la no personalidad que se tiene en el original sin emplear tal elemento, pues en la forma verbal *deram* (dieron) ya está incluida una tercera persona del plural. Es igualmente excesivo el complemento *pra nós* (algo así como "pa' nosotros"), ya que en portugués, al igual que en español, el verbo 'dar' puede ser reflexivo, *nos deram* (nos dieron). También llama la atención la contracción de la forma 'para' en *pra*, que caracteriza un estilo coloquial y popular del habla; esto que revela un error interpretativo y un desconocimiento de las dimensiones de la narrativa de Rulfo, porque, a pesar de que los personajes del cuento sean campesinos, hombres rudos y miserables, no hay una estilización del habla de estos personajes y es ésta, justamente, una de las grandes innovaciones en la narrativa de Juan Rulfo, lo que marca una enorme distancia entre este autor y sus antecesores realistas como Jorge Ferretis y Mariano Azuela, entre otros, que buscaron reproducir "fidedignamente"

¹⁰⁷Ver referencias completas en la bibliografía.

el habla del campesino mexicano, transcribiendo fonéticamente el modo de hablar de éstos.

Es probable que la traductora haya sentido en la narración este espíritu campesino del personaje, pero sabemos que éste es uno de los efectos preferidos de Rulfo: dar la sensación de estar "realmente" oyendo hablar el personaje, como si el texto, con su materialidad, no estuviera de por medio entre lector y mensaje. Tal efecto es logrado por Rulfo por un desplazamiento del punto de vista: mientras los realistas observaban este hombre desde afuera, Rulfo lo describe desde adentro, desde un modo de pensar, de sentir, a partir de su propia psique, de su alma, pero el lenguaje utilizado no es jamás un intento de imitar el habla "real" del personaje. El modo de existir de los personajes de Rulfo podría ser encontrado en los altos de Jalisco, entre la gente humilde, en los campesinos mexicanos, pero no hay un intento de reproducir su modo de hablar, por lo tanto el *pra* empleado en el título descaracteriza el estilo sutil de Rulfo. Sin estas ponderaciones, la lectura de Zagury da como resultado un título que sería algo como "Ellos dieron la tierra pa' nosotros", lo que es absolutamente caricaturesco, explicativo y prosaico, al más puro estilo tradicional realista, con el cual, precisamente, rompe la narrativa de Rulfo.

Por otra parte, si vemos con cuidado los títulos de los relatos de *El llano en llamas*, vemos que varios de ellos son ya sea frases culminantes para el sentido de la narración, o frases proferidas por algún personaje o como un pensamiento en voz alta, o como un murmullo, o una frase perdida dicha entre sueños o delirios, o una sentencia que se escapa de un monólogo interior -todos ellos elementos constantes en la atmósfera rulfiana: "Nos han dado la tierra", "Es que somos muy pobres", "¡Diles que no me maten!", "Acuérdate", "No oyes ladrar los perros". El título de un relato juega un papel fundamental en la construcción del mismo; es, en general, la invitación primera a la lectura. En la obra de Rulfo, la narración muchas veces empieza en el título y cuando se concluye la lectura se regresa a él, lo que es una forma de circularidad interpretativa. Rulfo maneja un lenguaje esencial, en donde cada palabra es indispensable y está profundamente integrada al cuerpo total de su texto. Creo

que una traducción más aproximada sería, como en español, pero usando un tiempo perfecto: *Nos deram a terra*.

El primer párrafo del cuento, que en español dice: "Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros", fue traducido del siguiente modo: "*Depois de andar tantas horas sem encontrar nem uma sombra de árvore, nem uma semente de árvore, nem uma raiz de nada, ouve-se o latido dos cachorros*".

Aquí básicamente el problema es la ruptura del ritmo debido a los cambios sintácticos y léxicos innecesarios que se hicieron al traducir. La sustitución de 'caminar' por andar, por ejemplo, es además de innecesaria, improductiva estética y semánticamente, ya que en portugués existe el verbo *caminhar*, que prácticamente tiene el mismo valor que 'caminar'; el 'andar' que se utiliza, a pesar de parecer sinónimo, tiene un sentido mucho menos productivo poéticamente en este contexto, pues caminar da la idea precisa de recorrer caminos, de peregrinar, viajar sin rumbo cierto, lo cual me parece más consonante con la situación de estos personajes. Aún en la misma línea, y quizás motivada por el mismo tipo de ansiedad de rendimiento laboral, la traductora invierte el orden sintáctico en "*Depois de andar tantas horas...*", cuando podríamos perfectamente conservar la sintaxis original "Después de tantas horas de caminar...", porque uno de los aspectos más complejos para el traductor de Rulfo es la sintaxis, ya que cada cosa está en su lugar justo, lo que obliga a tener un cuidado de malabarista para mover de su lugar cualquier elemento sin perder la riqueza del texto. Siento que aquí la traductora al portugués se tropezó muchas veces con este problema y, a juzgar por los resultados finales de la traducción, lo pasó por alto.

Desde mi punto de vista, en el caso de lenguas como el español y el portugués, que muchas veces usan el mismo léxico y la misma sintaxis, los cambios sintácticos y léxicos en la traducción solamente deben hacerse cuando sean realmente necesarios para dar mayor precisión de sentido al texto traducido; si no se requieren, debemos relajarnos y aprovechar al máximo la cercanía idiomática.

Otro ejemplo está en el siguiente párrafo del mismo cuento, que dice en la escritura de Rulfo y la versión al portugués:

Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza.

Acreditamos às vezes, no meio desta estrada sem beiras, que não haveria nada depois, que não poderíamos encontrar nada do outro lado no final desta 'planura' rachada de gretas e de arroyos secos. Mas há alguma coisa. Existe um povoado. Ovem-se os cachorros latindo e se sente no ar o cheiro da fumaça. Saboreia-se este cheiro de gente como se fosse uma esperança.

En este párrafo se destaca la sustitución de 'llanura' por *planura*, lo cual fue una muy mala solución que se vino arrastrando desde el título del libro en portugués: *O planalto em chamas*. La traducción de 'llano' por *planalto* cambia completamente el paisaje de la narración. El *planalto*, en la geografía brasileña no corresponde al llano de la narrativa de Rulfo; el *planalto* es una región del centro de Brasil con características más cercanas a la sabana que al llano mexicano. Después de 1960, cuando fue construida Brasilia, la nueva capital, y el poder político se desplaza hacia el centro del país, la palabra *planalto* pasa a tener una carga semántica íntimamente relacionada con estos sucesos por la ubicación de Brasilia y porque el palacio de gobierno que es llamado también de Palácio do Planalto. Para un brasileño, un título como *O planalto em chamas* puede sugerir algo así como el "El palacio de gobierno en llamas". Aquí hubiera valido la pena angustiarse por un cambio léxico; una interpretación consciente de este párrafo, con conocimiento de los horizontes de esta obra, llevaría a escoger otra palabra, lo que aquí sí se justifica.¹⁰⁸

Revisaremos algunos ejemplos de otro de los cuentos del mismo libro de Rulfo, "Talpa". El primer párrafo dice (y enseguida su versión al portugués):

Natalia se metió en los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito. Era un llanto aguantado por muchos días, guardado hasta ahora que regresamos a Zenzontla y vio a su madre y comenzó a sentirse con ganas de consuelo.

Natália se jogou nos braços da mãe e ali chorou longamente, um pranto calado. Era um pranto calado. Era um choro preso durante

¹⁰⁸Ver más adelante la propuesta de traducción de este pasaje.

muitos dias, guardado até então, quando regressamos a Zenzontla e viu sua mãe e começou a se sentir necessitada de consolo.

Una lectura del cuento muestra que Natalia es el motor de toda la trama; se trata de una figura fuerte, de una mujer dura, obstinada, decidida. Aquí el problema interpretativo que encuentro es que la traductora cambia esa percepción de este personaje, porque la Natalia de Rulfo no se "echa en los brazos de su madre" ni está "necesitada de consuelo", pues esto sería propio de una figura femenina romántica, débil y lánguida, sino que "se mete —como un animal, un felino, tal vez por su carácter independiente— en los brazos de su madre". La diferencia entre 'echarse' y 'meterse' en los brazos de la madre es crucial, ya que meterse remite a algo más primitivo e intuitivo —lo cual es una peculiaridad de los personajes de Rulfo— que el 'echarse', sería como un desmayo romántico y débil; tampoco lo hace porque Natalia se sienta "necesitada de consuelo", pues esto remite a una acción pero de tipo pasivo; más bien, al ver a su madre, comienza a sentirse "con ganas de consuelo"; es decir, tiene ganas, lo cual es una actividad en sentido pleno: es Natalia la que busca el consuelo de la madre cuando tiene ganas y se mete en sus brazos, como un gato, para concluir su acción motriz del cuento.

En los dos casos, los cambios léxicos hechos por la traductora son innecesarios e improductivos, porque tanto el verbo 'meterse' como el sustantivo 'ganas' existen en portugués y pueden funcionar en el cuento tal como lo hacen en español. La debilidad en el manejo de las simbolizaciones presentes en el texto, junto a una necesidad de mostrar trabajo como traductora —presentando palabras nuevas— echan a perder la fuerza expresiva de este primer párrafo.

Otro ejemplo de "Talpa" es el siguiente: "En ese entonces, Natalia parecía estar endurecida y traer el corazón apretado para no sentirlo bullir dentro de ella". En la traducción se lee: *Nesse tempo, Natália parecia endurecida, apertando o coração para não senti-lo se mexer dentro dela.* Aquí, nuevamente la cercanía entre las lenguas impulsa a la traductora a demostrar que ha hecho un trabajo, pero la sustitución del verbo 'bullir' por *mexer-se* —moverse— es arbitraria y no tiene ningún propósito significativo concreto; el verbo *bullir* existe en portugués y tiene la misma fuerza y propósito que

en el texto de Rulfo, que es mostrar un personaje primitivo, fuerte, temperamental, con un corazón ardiente, pues su corazón no simplemente late o se 'mueve', como sugiere la traducción, sino que bulle, y 'bullir' deriva del latín *bullire*, que significa 'hervir'. Inmediatamente después viene la frase: "Vino a llorar hasta aquí, arrimada a su madre", la cual aparece en la traducción como *Veio chorar aqui, encostada em sua mãe*. Vemos como nuevamente le gana la tentación de sustituir el verbo 'arrimar' por el portugués *encostar*, 'recargarse', que no encuentra la misma fuerza expresiva; y nuevamente, el vocablo existe en portugués, tiene el mismo sentido y un uso mucho más rural, cercano a la tierra y a al tono primitivo de los personajes rulfianos que el cotidiano, urbano y gastado *encostar*. Más adelante está el siguiente párrafo, con su correspondiente traducción:

La Virgencita le daría el remedio para aliviarse de aquellas cosas que no secaban. Ella sabía hacer eso: lavar las cosas, ponerlo todo nuevo de cuenta nueva, como un campo recién llovido.

A Virgem lhe traria remédio para se aliviar daquelas coisas que não secavam nunca. Ela sabia fazer isso: lavar as coisas, botá-lo novinho em folha, como um campo que acabou de tomar chuva.

Primero, al trocar el verbo 'dar' por 'traer' cambia también la expectativa en cuanto a la actitud de la divinidad —que en Rulfo es paródica y profundamente irónica— al atribuirle una promesa de acción previsible para una santa: traer remedio; porque la Virgen del cuento de Rulfo no le promete "traer" remedio a Tanilo, más bien le daría "el" remedio, cuando él llegara hasta ella, después de haber vivido su peregrinación mortal, y aquí también el artículo es muy importante, porque tiene una fuerte carga de ironía: vemos al final que "el remedio" que todo lo aliviaría era, pues, la muerte; no hay ninguna redención, el milagro se da al revés, pues la Virgen de Talpa no cura sino que mata. Como se verá después, uno de los aspectos más relevantes para interpretar este relato es ver la inversión paródica que hace el autor de la historia cristiana, en donde los creyentes poseen una fe más bien deshabitada y las divinidades están desprovistas de poder para aliviar, curar o perdonar; más bien, sólo brindan culpa y castigo, y para este propósito el lenguaje empleado es fundamental, porque hay en la sintaxis y en el léxico escogido un anuncio de la inversión que se da al final.

Todavía en este párrafo hay una evidente confusión en la traducción con la expresión idiomática "ponerlo todo nuevo de cuenta nueva", pues en la frase *Ela sabia fazer isso: lavar as coisas, botá-lo novinho em folha*, se percibe que se llegó a captar la coloquialidad de la expresión, pero que no se logró comprenderla siquiera gramaticalmente, pues el pronombre oblicuo (el enclítico) 'lo' no encuentra ningún referente en la frase. La traducción de "como un campo recién llovido" por como *um campo que acabou de tomar chuva* pone en evidencia una vez más lo que hemos subrayado varias veces en esta traducción: cambios sintácticos y léxicos innecesarios e improductivos, mismos que seguimos comprobando en el siguiente ejemplo:

Yo tenía que acompañar a Tanilo porque era mi hermano. Natalia tendría que ir también de todos modos, porque era su mujer. Tenía que ayudarlo llevándolo del brazo, sopesándolo a la ida y tal vez a la vuelta sobre sus hombros, mientras él arrastrara su esperanza.

Eu tinha que acompanhar Tanilo porque era meu irmão. Natália tinha que ir também, de qualquer jeito, porque era mulher dele. Tinha que ajudá-lo, levando-o pelo braço, sentindo o seu peso na ida e talvez na volta sobre os ombros, enquanto ele arrastava a sua esperança.

El verbo 'sopesar' existe en portugués de la misma manera que en español; otra vez la actitud de explicar los sentidos. Hay también una mala interpretación del tiempo verbal, pues traduce un subjuntivo por un pretérito imperfecto y debilita la frase, porque la idea en subjuntivo "mientras él arrastrara su esperanza" remite a una posibilidad —en el contexto a una esperanza ilógica y remota— pero en la lectura de Zagury se pierde este sentido de anunciación, algo casi profético que hay en la frase, y lo que se lee es nada más una acción simultánea a otra: Natalia sentía su peso en tanto que él arrastraba su esperanza.

Otros ejemplos: "Y cuando menos acordamos lo vimos metido entre las danzas", traducido por *E quando menos esperávamos vimo-lo metido entre as danças*. Y "Lo sacamos a rastras" por *Tiramo-lo de lá arrastado*. En las dos frases lo que se percibe es un formalismo gramatical que se confunde con la colocación pronominal del español; la traducción está presa en la gramática normativa portuguesa y confunde la elegancia y literariedad del autor con la sobriedad

de una norma gramatical obsoleta e inútil para estos fines.¹⁰⁹ Un último ejemplo es el siguiente:

Es de eso lo que quizá nos acordemos aquí más seguido: de aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa; al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro.

É disso que talvez nos lembremos com mais freqüência: daquele Tanilo que enterramos no cemitério de Talpa, sobre o qual Natália e eu jogamos terra e pedras, para que os animais do morro não o viessem desenterrar.

También en este caso tenemos una traducción prosaica y explicativa, en la que, una vez más, cambia palabras sin necesidad: camposanto existe en portugués y tiene el mismo valor, como lo prueba Euclides da Cunha:¹¹⁰

Tinha-se nesse momento, à esquerda o mais miserando dos camposantos, centenas de cruces —dous paus roliços amarrados com cipós— fincadas sobre sepulturas rasas.

La misma traductora de *El llano en llamas* al portugués brasileño tradujo también la novela *Pedro Páramo*. No sé bien cual de las dos traducciones se hizo primero, tampoco sé bajo que condiciones trabajó la traductora. Son datos que no he tenido la oportunidad de consultar. Tengo la impresión de que primero se tradujo *El llano* y que fue un trabajo hecho al vapor, en donde la traductora trabajó bajo gran presión y en corto espacio de tiempo, a parte de que se nota que no hubo una intención literaria en el manejo del texto. Todo indica, por el resultado final de estas traducciones, que se trató de una traducción comercial, que no tomó en cuenta la dimensión y el peso literario de la obra en cuestión. La preocupación principal que se tuvo en esta publicación fue la reducción de costos y una popularización de la obra, objetivos que se lograron.¹¹¹

¹⁰⁹Enseguida se analizan ambos pasajes de "Talpa" pero desde una perspectiva que se centra en su condición de texto literario.

¹¹⁰Euclides da Cunha, *Os sertões*, p. 587; citado como ejemplo de la existencia del vocablo por el diccionario Aurelio.

¹¹¹De hecho, en la página web de la editorial Paz e Terra encontramos la definición de la colección en la que se incluyen las versiones al portugués de *El llano en llano* y *Pedro Páramo*. Dice allí: "La colección Lectura reúne documentos de cultura nacionales y extranjeros; tiene como meta hacer accesibles al público a los grandes autores. En un formato de 10x14 cm, son libros de bolsillo de 90 páginas en promedio y con portada en cuatro colores, según proyecto gráfico de Isabel Carballo. A través de este patrón, se logró una reducción de los costos sin pérdida de calidad editorial. Los textos son integrales, sin cortes ni reducciones. El proyecto entusiasmó a

La traducción de *Pedro Páramo*, que según creo fue posterior, refleja si no un mayor acercamiento a una intención estética o literaria, por lo menos un poco más de cuidado, quizá como resultado de haber traducido antes el otro libro, lo que hizo a la traductora adquirir un tono más íntimo, o que tal vez por tratarse de una novela ha tenido más tiempo para elaborar la traducción; en todo caso, el resultado no es satisfactorio para un lector que tenga el conocimiento del horizonte de esta obra o para quien quiera acercarse a la literatura mexicana: se trata también de una interpretación pobre, basada muchas veces en definiciones de diccionario a menudo mal usadas,¹¹² que demuestra un parco conocimiento de la historia, de la geografía y, en general, de la cultura mexicana y, en consecuencia, del contexto de la novela.

Con toda seguridad los lectores de los ámbitos universitarios, en general, los intelectuales brasileños leen a Rulfo en español, pero los lectores comunes (por llamarlos de algún modo) que han tenido contacto con la literatura de Rulfo, lo han leído en esta traducción. Aunque no es mi objetivo trabajar sobre la recepción de Rulfo en Brasil, como un dato curioso comento que, en mi afán de hablar de mi pasión por Rulfo, he regalado varios ejemplares de estas traducciones a amigos que no leen español y he tenido gratas sorpresas en cuanto a la aceptación de la obra, lo cual muestra que sin duda alguna se cumple el objetivo de divulgación masiva de obras universales del proyecto de la editorial Paz e Terra. Tal vez esto tenga una función social importante, como las publicaciones que "digieren" temas de información científica y cultural para que sus lectores tengan tema de conversación basado en recortes de lo universal, pero el hecho es que sigue faltando una verdadera traducción literaria de la obra de Rulfo en Brasil. Y una traducción literaria es más que una simple forma de traslado de contenido, más que una historia que se cuenta, como lo es en este caso.

intelectuales como Celso Furtado, Roberto Schwarz y Modesto Carone, quienes se involucraron en la selección de los títulos".

¹¹²Por ejemplo, traduce "Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros" por *Vinhamos descendo a costa, ouvindo o trote rebotado dos burros*. La palabra 'cuesta' no es siempre equivalente a costa; esto representa o bien un desliz de la traductora por la semejanza gráfica de las palabras, o bien un mal uso de una definición de diccionario que da esta posibilidad de significación, aunque remota, ya que en Brasil no se usa en este sentido. Tal equivocación produce un cambio drástico de sentido en el escenario del relato, pues, de montes y cerros de los altos de Jalisco, pasamos al nivel del mar, a la playa, en el texto de Zagury.

Otra traducción de *Pedro Páramo* al portugués es la que tiene el sello de una editora de Lisboa. Siento en esta publicación un mayor cuidado con el aspecto literario de la obra, ya que desde el título de la colección donde se ubica está implícita la idea de dar voz a otras culturas, por lo cual me parece que los resultados son mucho más intencionalmente poéticos; se aprecia que en esta ocasión el intérprete tiene una mayor sensibilidad para el texto que tiene enfrente, un conocimiento más profundo del español y muy probablemente una expectativa estética en cuanto al resultado buscado en el texto traducido. Aquí me encuentro en terreno de la especulación pues, aunque tengo un texto en portugués, se trata de un portugués peninsular o africano (está publicado en Lisboa pero por una institución africana) con el cual no tengo la experiencia cultural que me permita evaluar una traducción de estas características.

En resumen, por muy semejantes que sean el español y el portugués, su modo de existir y de significar es distinto; son lenguas que pertenecen a culturas diferentes, a realidades históricas, sociales y de experiencia humana diversas —a semiósferas diferentes para usar el neologismo de Lotman— e incluso un mismo idioma es otro en dimensiones territoriales diferentes, el portugués de Brasil y el portugués de Portugal no son lo mismo, así como las diversas variantes del español; por lo tanto el gran reto del traductor que se encuentre frente a semejante situación es justamente encontrar en lo semejante lo que lo hace otro, semejante, sí, pero no igual, encontrar en ese otro lo que —al contrario de la canción de Silvio Rodríguez— no sea lo mismo aunque sea igual. Como se puede ver, hay diferencias efectivas en los problemas que se pueden presentar en la traducción de cualquier obra literaria, no sólo la de Rulfo, en contextos de cercanía o lejanía, pero aquí no se puede dar nada por sentado, suponer que la cercanía representa una ventaja o que la traducción en las grandes distancias es siempre una desventaja, es nada más un prejuicio (en el sentido convencional del término). El problema no reside en la cercanía o distancia entre las lenguas involucradas en el proceso, sino más bien en la concepción que se tenga de la traducción.

4. Sobre lo literario

Todas las dificultades presentes en cualquier traducción de los textos de la vida cotidiana se acentúan cuando lo que se traduce es literatura. Infelizmente, la traducción no ha sido un tema de primera importancia en la historia y en la teoría de la literatura; en el mejor de los casos ha figurado en ellas de manera marginal. No es éste el lugar para entrar en una discusión sobre cuáles son los rasgos que distinguen los textos literarios de los que no lo son, simplemente queremos retomar la idea adelantada en el tercer capítulo de este trabajo acerca de que los rasgos que distinguen un tipo de texto no son intrínsecos al texto sino únicamente funcionales.

La existencia de textos literarios supone la simultánea existencia de textos no literarios y que la colectividad que los utiliza, para la cual tienen una función literaria, sabe establecer la diferencia entre ellos. El deslinde entre las obras de literatura artística y toda la masa de los textos que funcionan en una cultura dada puede realizarse tomando en cuenta dos puntos de vista: primero, el ya mencionado punto de vista funcional: es literatura artística todo texto verbal que, dentro de los límites de una cultura dada, sea capaz de realizar una función estética. El segundo se refiere a la organización interna del texto: para que un texto funcione literariamente (y esto es condición necesaria pero no suficiente) debe estar constituido de una manera determinada. Dice Lotman:

el remitente de la información lo cifra realmente muchas veces y con diversos códigos (aunque en casos aislados es posible que el remitente cree el texto como texto no artístico, es decir, cifrado una sola vez, y el receptor le atribuya una función artística, inventando y añadiendo codificaciones posteriores y una concentración complementaria del sentido). Además, el receptor debe saber que el texto que está abordando ha de ser considerado como un texto artístico. Por consiguiente, el texto debe estar organizado semánticamente de una manera determinada y contener señales que llamen la atención sobre esa organización.¹¹³

Además de esos dos puntos de vista para caracterizar a los textos literarios, también el sistema de valoraciones desempeña un papel esencial en el mecanismo del desarrollo literario. Todo el sistema de

¹¹³I. M. Lotman, "Sobre el contenido y la estructura del concepto de 'literatura artística'", p. 165.

los textos que entran en la cultura se organiza, desde el punto de vista del valor, en una escala de varios niveles.

A continuación vamos a dar algunos ejemplos tomados de la traducción de *El llano en llamas* al portugués para hablar un poco más del carácter literario. Como sabemos, español y portugués son dos lenguas diferentes e independientes, con sus sistemas lingüísticos y culturales propios que merecen mucho interés y estudio previo por parte del que pretenda traducir en un sentido o en otro, sobre todo en lo que se refiere a obras literarias. Una traducción literaria no puede fiarse de una comprensión primaria de lectura y de consultas de diccionarios incluso si se trata de dos lenguas tan cercanas. En el primero de los cuentos que conforman dicho libro se señalaron algunas dificultades en el primero y el segundo párrafos; en este último, sobre todo con la imposibilidad de traducir 'llanura' por *planalto*. Una posibilidad sería utilizar una palabra que léxicamente no sea equivalente, como la palabra *chão*, 'suelo'; una posible traducción del párrafo completo sería:

A gente até pensa às vezes, no meio desta estrada sem beiras, que nada haveria depois; que não se poderia encontrar nada do outro lado, no final deste chão rachado de gretas y de riachos secos. Mas há algo, sim. Ouve-se o ladrar dos cães e sente-se a fumaça no ar, e saboreia-se este cheiro de gente como se fosse uma esperança.

En este intento interpretativo de lectura que es la traducción al portugués se busca conscientemente un efecto estético, además del semántico, con la repetición del fonema /ch/ para producir una aliteración que evoca el sonido de un fuerte viento que soplara en este llano desolado, sin ningún árbol que lo contrarrestara, reforzando la idea del texto interpretado de una llanura árida, casi infinita y completamente indiferente al sufrir de los cuatro caminantes, una naturaleza viva y despiadada como aparece tantas veces en los cuentos de este libro, como es el caso del viento de "Luvina", o del río crecido de "Es que somos muy pobres", por ejemplo. La primera página del cuento concluye con las siguientes líneas:

Hace rato, como a eso de las once, éramos veintitantos; pero puñito a puñito se han ido desperdigando hasta quedar nada más este nudo que somos nosotros.

En la traducción brasileña se lee:

Há pouco, assim pelas onze, éramos vinte e tantos, mas punhadinho por punhadinho foram-se dispersando até ficar só este grupo que somos nós.

Aquí se subraya, nuevamente, la tentación del cambio léxico, que en este caso dio un resultado totalmente contraproducente en la traducción de "...hasta quedar nada más este nudo que somos nosotros": el cambio de la palabra 'nudo' por grupo es completamente arbitraria y va en contra de cualquier intención literaria, porque explica pero no traduce el sentido. El juego semántico resultante de una supuesta traducción literal daría como resultado algo mucho más poético en portugués, ya que *nó* es literalmente 'nudo'; y el plural es *nós*, misma palabra que es la primera persona de plural (nosotros): la frase en portugués *este nó que somos nós* es todavía más productiva que la misma frase en español, pues gana un juego de sentidos extra.

Ya hemos hablado de dos fragmentos de "Talpa" que aquí reproducimos: "Y cuando menos acordamos lo vimos metido entre las danzas", traducido por *E quando menos esperávamos vimo-lo metido entre as danças*. Y "Lo sacamos a rastras" por *Tiramo-lo de lá arrastado*. La colocación pronominal usada en la traducción en las dos frases denota dos cosas: la primera que no ha captado la sonoridad, el ritmo presente en la escritura de Rulfo, como se puede ver en la primera frase, en la que una increíble musicalidad está presente en el juego de repetición de las vocales o y a: "Y cuando menos acordamos lo vimos metido entre las danzas"; la construcción de la imagen del grotesco baile de Tanilo se refuerza con la sonoridad de las palabras empleadas; la opción de la traductora quiebra completamente el ritmo, más bien hace un horrendo trabalenguas, pues la aspereza de la palabra esdrújula *esperávamos* y la inusual forma de colocación pronominal *vimo-lo* quiebran la armonía y la sonoridad.

5. Lejanía y cercanía en la traducción

En su erudito libro, Steiner menciona el caso de que algunas traducciones de idiomas y culturas orientales, muchas veces remotas y completamente ajenas a las nuestras, tuvieron una fuerte influencia en nuestras culturas occidentales. Da como ejemplos la traducción de los *Rubáyát* por Edward Fitzgerald, las versiones de Hafiz,

de Goethe, las selecciones del chino, del japonés y del mongol hechas por Wailey, y la propia *Authorized Version* de la Biblia.

Lo que Steiner quiere poner de manifiesto es que, muchas veces, las obras más importantes y convincentes de la historia de la traducción fueron realizadas por traductores que desconocían la lengua de la que estaban traduciendo. El Plutarco de North se tradujo del francés, y no del griego; Pound no sabía chino pero tradujo los poemas de *Cathay* basado en el manuscrito de Fenollosa, y parece ser que en muchos casos tanto el público que no conoce nada sobre la lengua de origen de la obra, como los especialistas y hasta el mismo autor quedan convencidos y satisfechos de estas versiones. Es asombroso concebir que se hagan estas traducciones y que las mismas logren tener éxito y penetración en la cultura de llegada; pero, pese a toda dificultad que representa la traducción de un idioma como el chino a una lengua occidental, por toda la lejanía morfo-gramatical, léxica, sintáctica y, por supuesto, cultural, y en donde ninguna gramática o diccionario puede verdaderamente servir de apoyo al traductor (suponiendo que sirviera en otros casos) ya que la actividad traductora, de manera general, y en este caso más agudamente, "sólo el contexto, en el sentido cultural y lingüístico más cabal, certifica la significación",¹¹⁴ pero a pesar de todas esas "imposibilidades", los traductores occidentales se sienten atraídos por el chino.

Cathay representa la traducción de este tipo más bien lograda; según Steiner, "después de estos poemas, la lengua ya no es la misma, y la poesía moderna se enriquece con un nuevo juego de cadencias"; pero esto no deja de plantear interrogantes sobre el hecho de que un traductor que ignora el chino, y que trabaja a partir de una transcripción, a menudo errónea, y de un comentario del texto original, puede llegar a esa limpidez, que Eliot bautizó como traslúcida. La respuesta intuitiva y más inmediata estaría en el individuo, en este caso en el inigualable genio de Pound, que supo adentrarse en lo extraño gracias al don que le permite "adoptar la máscara y remedar el paso de otras culturas"; la agudeza de Pound estaría a la vez en la mímica y en la metamorfosis deliberada que, por un lado, recrea y, por otro, consiente el paso de lo ajeno. El crítico chino Way-lim

¹¹⁴G. Steiner, *Después de Babel*, op. cit., p. 410.

Yip dijo de Pound que, aun cuando sólo se le den los más parcos detalles, sabe llegar al fondo de la conciencia del poema original, gracias a lo que bien podría llamarse un tipo de "clarividencia"; de aquí Steiner salta a lo que él llama 'el secreto último del arte del traductor' que es "Poder insinuarse así en lo interior de los demás".¹¹⁵

Sin descartar en ningún momento la genialidad y sutileza de Pound como traductor, habría que ver que en *Cathay* la sagacidad que vence las lejanías idiomáticas y culturales estaría integrada a un fenómeno mucho más amplio de impulso hermenéutico. La China de los poemas de Pound, de Waley y de otros casos similares, es la China que corresponde a una serie de expectativas creadas por Occidente sobre un oriente lejano. Las imágenes y tonalidades de esta recreación de China retoman e intensifican poderosamente el imaginario sobre este país, corroborando lo que sería la 'invención' de China. Pound puede imitar, persuadir y convencer aun cuando cuenta con "parcos recursos" no porque él y sus lectores sepan mucho sino porque comparten el saber tan poco; de ahí proviene justamente el aire de familia que comparten muchas traducciones 'chinescas' a lenguas europeas —mucho más que los poemas originales chinos y las diferentes escuelas poéticas— porque todas esas traducciones son siluetas emparentadas derivadas de originales infinitamente variados y complejos que comparten una visión inventada de Oriente. La afirmación inversa —la visión de oriente sobre occidente— también parece coincidir: pintores y dibujantes chinos, cuando esbozan paisajes occidentales, por ejemplo europeos y norteamericanos, mantienen cierta uniformidad característica de una idealización de Occidente: "Nueva York fosforece trémula sobre las aguas vigorosas, como una Venecia vertical".¹¹⁶ Otros ejemplos son todas las versiones inglesas de *Las Mil y una Noches*, incluida la de Edward Powys Mathers (derivada de la traducción francesa de J. C. Mardrus), que "se bañan en la misma agua de rosas". Las traducciones del haikú japonés tienen la misma fisonomía en traducciones francesas, alemanas, inglesas e italianas, incluso en las mexicanas de Tablada; en todas se puede apreciar la misma uniformidad y serenidad. George Steiner, quien conoce las cuestiones de traducción y de cercanía y lejanía de las lenguas pues, como él mismo señala,

¹¹⁵G. Steiner, op. cit., p. 412.

¹¹⁶Ibid., p. 413.

en *Después de Babel*, posee tres 'lenguas maternas', dice sobre este punto:

Cuanto más apartada está la fuente lingüística y cultural, tanto más fácil es lograr una penetración sumaria, y efectuar una transposición de rasgos estilizados y codificados. El traductor occidental que aborda el árabe, el urdú o el ainú llega, por decirlo así, a 'circunvalar' la lengua original; a deslizarse tras sus zonas de espesor, sus variables idiomáticas, sus relieves históricos y estilísticos. Considera a su fuente, a menudo por intermedio de una paráfrasis, como un rasgo casi no lingüístico, del paisaje, de las costumbres contadas y de la historia simplificada. En las imitaciones chinas de Erza Pound, en el Homero de Christopher Logue, la ignorancia de la lengua traducida representa paradójicamente una ventaja. Ninguna especificidad semántica, ningún accidente del contexto se interpone entre el poeta-traductor y una imagen, de índole cultural-convencional, de 'lo que eso es, o debería ser'. A pesar de cuanto digan los arqueólogos, sólo podemos imaginar a las estatuas griegas esculpidas en el mármol más blanco; y la erosión del tiempo, al haber deslavado los colores llamativos, acentúa nuestra errónea apreciación.¹¹⁷

Estas reflexiones acerca de la traducción en el contexto de la lejanía lingüística y cultural, nos llevan, por oposición, al punto de nuestro trabajo que consiste en investigar la traducción de textos literarios en un contexto de cercanía, entre lenguas semejantes. La pregunta que nos hacemos es qué ocurre cuando el caso es justamente el contrario al de Pound, cuando estamos tan cerca del objeto de la comprensión que no podemos apreciar las diferencias y todo parece tan claro que el esfuerzo de entendimiento parece resultar no necesario ya que, por lo menos en apariencia, no hay nada que comprender o, al contrario, cuando parece que hay que desconfiar de todo, porque todo son trampas y engaños, lo que hace que la traducción sea muy difícil, si no imposible, que son las posiciones extremas que normalmente se sostiene en esta disyuntiva.

Hablando específicamente de nuestro objeto de estudio, la traducción entre el español y el portugués, parecen estar dadas aquí todas las circunstancias para una comprensión casi inmediata de la otra lengua o bien para esquivar todas las posibilidades de alcanzar una pretendida "traslucidez", ya que como se sabe, éstas son lenguas

¹¹⁷Ibid., p. 414.

hermanas y tal hermanamiento se da por muchas vías: afinidad histórica, contigüidad geográfica, mismo origen etimológico, etc.

En su artículo "Amor a Brasil y a su lengua", Antonio Alatorre, importante hombre de letras de México por su labor como maestro, investigador, filólogo, escritor y un loable traductor de —entre otras lenguas— portugués, defiende la comodidad de la cercanía:

Para quienes hablamos español, la lengua extranjera más fácil de aprender es indiscutiblemente el portugués, con el gallego (sigue a corta distancia el italiano, luego el catalán y el francés, y por último, allá lejos, el rumano).

Esta enumeración parece referirse a la complejidad estructural de las lenguas en un nivel meramente lingüístico y a pesar de que no lleva en cuenta elementos relativos a la complejidad cultural que es fundamental en el proceso de aprendizaje de un idioma extranjero, probablemente tiene mucha razón en cierto modo, ya que la cercanía léxica, sintáctica y morfológica entre estos idiomas es bastante grande y es realmente favorable al aprendizaje por lo menos en un primer acercamiento, pero hay que recordar que el mayor dilema de la enseñanza de lenguas extranjeras actualmente, en lo que se refiere a la enseñanza de portugués para hablantes de español y al contrario, de español para hablantes del portugués, son los fenómenos de interferencia e incluso de fosilización, es muy común que los estudiantes, en un sentido o en el otro, queden estancados después de cierto nivel porque ya no se dan cuenta de sus errores debido exactamente a la cercanía entre las dos lenguas y se queden atrapados en una especie de lengua intermedia que ya se conoce por el nombre de "portuñol".

Alatorre se refiere también a la lectura de textos literarios; dice:

Quien lee en portugués, digamos a Camões o a Guimarães Rosa, queda sin duda más recompensado que quien los lee en traducción. ¡Y leer portugués es tan fácil para quienes hablamos español! Yo me comprometería a enseñar a leerlo en pocas semanas; y sin lágrimas. Claro que a eso se reduciría mi magisterio.¹¹⁸

Alatorre nos lleva aquí a la idea de fluidez y transparencia total entre estos dos idiomas, por lo menos en lo que respecta a la lectura,

¹¹⁸Antonio Alatorre, "Amor a Brasil y a su lengua", pp. 20-1.

ya que en cuanto al habla advierte que no es tan sencilla la comprensión ya que hay radicales cambios fonéticos, pero en lo que toca a la lectura del portugués "hasta podríamos quitarle el rótulo de 'extranjera' porque la lengua portuguesa y la española son hermanas, casi gemelas".¹¹⁹ Claro está que el maestro Alatorre aquí está hablando de su propia perspectiva como un lector muy particular y experimentado, un hombre del mundo de las letras, traductor de portugués él mismo, por lo que esa afirmación puede considerarse como una contradicción en sus planteamientos. Pero parece que de un modo general, Alatorre no encuentra gran problema en su relación con el portugués, y seguramente ello se debe a su posición de lector privilegiado, pues el conocimiento que posee de los dos idiomas en cuestión es bastante profundo. El resultado de sus traducciones demuestra realmente una gran habilidad en el manejo de la cercanía y que ha tratado de sacar el mejor partido de este factor. De su traducción de *Memorias póstumas de Blas Cubas* él mismo afirma lo siguiente :

Fue tarea muy placentera ¡Qué trama tan bien llevada! ¡Qué finura! ¡Qué decantada ironía! Si Eça de Queirós es un rival fuertísimo de los novelistas españoles del siglo XIX, Machado de Assis no tiene, entre los novelistas hispanoamericanos de sus tiempos ningún rival [...] basta pensar en las comunes raíces para poder decir que Machado de Assis es 'de los nuestros'.¹²⁰

Su afirmación aquí es la de un filólogo, pues no está hablando solamente en un plano sincrónico sino que remite al origen común. La posición de Alatorre se sostiene con mucha solidez en el parentesco lingüístico y etimológico por un lado y por otro en su experiencia como traductor. Pero, como se dice en México, "a la mejor cocinera se le va un tomate entero", la traducción de Alatorre de Blas Cubas es muy buena, pero a veces se le nota la acostumbrada angustia por esquivar la cercanía haciendo que la traducción suene diferente al texto en portugués sin una intención deliberadamente estética o funcional. Por ejemplo, en portugués *com esta reflexão* él lo traduce por "con estas palabras"; la palabra *flagelo* aparece varias veces y él la traduce por "azote" aunque no ignora que es la misma palabra en español; y hay pequeños deslices de interpretación como

¹¹⁹Ibid.

¹²⁰Ibid., p. 21.

por ejemplo *E foi assim como cheguei à cláusula dos meus dias*, que traduce por "Y así fue cómo llegué a la clausura de mis días", lo que cambia radicalmente el sentido de lo dicho por Machado; probablemente aquí le faltó la vinculación cultural, no conocía el sentido social dado a tal expresión que se relaciona con 'la circunstancia de mis días'; otro ejemplo: *cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regala*, es traducido como "cosa que no edifica ni destruye, no inflama ni congela"; el traductor asigna para 'inflamar' el sentido asociado con 'flama', con 'calor' y le opone a su antónimo. Para nosotros es muy evidente que 'congelar' es el antónimo de 'inflamar', pero en el siglo XIX, según los diccionarios, 'congelar' tenía un sentido más orientado hacia 'inmovilizar'. Si pesamos en la frase anterior, 'ni edifica ni destruye', tal vez habría que elegir para 'inflamar' el sentido de 'hinchar', de 'aumentar de tamaño', por lo cual su antónimo sería más bien algo como 'disminuir'. Estas observaciones serían suficientes para asumir que la afirmación de Alatorre de que el portugués es "muy fácil" se trata, además de una consideración histórico-filológica, de una declaración de modestia profesional, pues a pesar de todo su conocimiento, cuidado y experiencia, se ve que de vez en cuando sucumbió al mareo de la cercanía.

El punto de vista opuesto sostiene que, a pesar de todo su parentesco, esas lenguas hermanas tienen personalidades increíblemente diferentes y, en ocasiones, opuestas, como si su función principal en el área de la traducción fuera la de marear y confundir a los aventurados traidores que se atreven a desafiar las fuerzas de Babel. El argumento es que abundan entre ellas todo tipo de artimañas engañosas, que van desde las sutilezas ortográficas hasta los falsos cognados, que están ahí puestas para provocar nuestra vanidad y soberbia como traductores para luego hacernos caer en ridículo.

Son ya muy conocidos las anécdotas sobre la fluctuación de significados que hay de un idioma al otro; por ejemplo, que un inadvertido hablante del español puede fácilmente convencerse en un primer contacto con el portugués de que muchos de los vocablos usados por los lusos no son más que palabras del léxico castellano

intencionalmente mal usadas: *grade*, aunque parece 'grada', significa "reja" o "cancela", *vidro*, casi igual al español 'vidrio', significa "frasco", y un vasto etcétera; claro que, a su vez, los hablantes del portugués podrían hacer la misma acusación en sentido contrario; el cambio de tonicidad en palabras exactamente iguales es otro ejemplo del albedrío opuesto de estas hermanas juguetonas: *polícia* – policía, *metró* – métro, *idiosincrasía* – idiosincrásia, *burocracia* – burocrácia, *cérebro* – cerébro, etc.¹²¹ Otro ejemplo clásico es el de las palabras iguales en los dos idiomas que desplazan o cambian su sentido al cambiar de una lengua a otra; Reyes, otro importante personaje de las letras mexicanas, quien en su experiencia en Brasil tuvo la oportunidad de vivenciarlo, no deja pasar la oportunidad para hacer una broma: "Hagamos de cuenta que el demiurgo de las lenguas ibéricas contaba con material escaso y, para crear un par de lenguas, se limitó a cambiar los sentidos". En tono menos jocoso, dice después que "apoyando más allá o más acá en las connotaciones accesorias, la palabra, de una a otra lengua, traslada de tal manera su centro de gravitación, que viene prácticamente a significar otra cosa y aún a caer en el sentido contrario",¹²² incluso llevando palabras del trato cotidiano en un idioma a una descortesía en el otro.

Esta percepción sobre la complejidad de las traducciones cercanas, aunque poco explorada, no es nueva pues las observaciones de Alfonso Reyes —traductor él mismo, tanto de lenguas clásicas como el griego como del inglés moderno, pues tradujo, entre otros, a Chesterton— sobre esta peculiaridad de lidiar con idiomas vecinos se remontan a más de medio siglo. Dice Reyes:

Son muchos los peligros de la cercanía. Poseer a la vez, y poseer a la perfección, cuatro lenguas afines y que se perturban entre sí, y aun atajan el aprendizaje por lo mismo que se entre-adivinan, como el castellano, el portugués, el italiano y el catalán, yo lo refuto por la mayor acrobacia lingüística. Esto es, al pie de la metáfora, hazaña tan sutil como partir un cabello en cuatro. Junto a esto, me río del árabe que habla alemán o del malgacho que traduce a Góngora.¹²³

¹²¹Como es obvio, la acentuación utilizada no corresponde a la acentuación ortográfica real de las dos lenguas sino que sirve sólo para resaltar la diferencia de tonicidad.

¹²²Alfonso Reyes, "Aduana lingüística", en *La experiencia literaria*, p. 127 y 161.

¹²³Ibid., p. 157.

Es necesario ponderar sobre estos dos extremos para llegar a un argumento intermedio. No hay cómo negar que la cercanía de los dos idiomas sea un punto a favor de una comprensión, al menos sumaria, en un primer acercamiento. Sin conocer casi nada, o nada, de la lengua española, un brasileño podría comunicarse en un nivel primario apoyándose en la proximidad léxica, en el orden sintáctico, en la estructura general del español que es realmente muy similar al portugués; lo mismo vale para un hablante de español que llegara a Brasil sin conocimiento del idioma, con el agravante de la dificultad extra en relación a la comprensión de la fonética.

Pero en un nivel de análisis más profundo, la cercanía vuelve más compleja la traducción, ya que, al tener los límites más difusos entre lo propio y lo ajeno, es más difícil entablar el diálogo con el otro porque nos vemos a nosotros mismos como en un espejo distorsionado, en el que, aunque vemos una imagen torcida, podemos reconocernos en ella; sin embargo, esto limita nuestra capacidad analítica, porque parece que en general estamos más acostumbrados a tratar de interpretar lo que es extraño y lo familiar pasa desapercibido por lo entrañado que está en nuestro ser; para ver lo propio habría que tomar distancia.

Empecé este trabajo con la firme convicción de que podría mostrar que la cercanía entre el español y el portugués sólo se daba en un nivel superficial, en el de las apariencias, afinidades y coincidencias lingüísticas, pero que habría distancias más efectivas entre los dos idiomas que hacían de la comprensión más profundizada una tarea muy ardua. Probablemente lo que me inclinaba a tal propósito era el desdén que he sentido desde siempre hacia la traducción entre estas dos lenguas, actitud normalmente alentada por la supuesta transparencia entre ellas; entonces tomé por misión probar que la complejidad resultante de una lejanía que no se ve a simple vista -es decir, de la cercanía- era mucho mayor de lo que se suponía (creo que yo estaba en el extremo de los que quieren probar que el otro idioma es difícil).¹²⁴ Sin embargo, los contraejemplos que encontré cuando intentaba comprobar esta hipótesis me hicieron

¹²⁴Dice Steiner: "No es fácil lograr la 'translucidez' cuando nos quedamos cerca de casa; o cerca de nuestra propia lengua. No se puede disponer, en este caso, de la inocencia de las grandes distancias, ni de la proximidad del exotismo convencional. El traductor tiene ante sí un texto fuente que ha sido redactado en una lengua y que proviene de un medio cultural cercano a los suyos. Tal contigüidad puede ser histórica o geográfica; a menudo es el resultado de orígenes

dar un giro de 180 grados en mi apreciación del tema: el portugués y el español son cercanos, de donde quiera que los miremos (origen histórico, lingüístico, contigüidad geográfica —tanto iberos como americanos— culturas afines, etc.),¹²⁵ y es cierto que la cercanía ayuda a la comprensión más inmediata; pero, por otro lado, persiste el problema de las malas interpretaciones, de la poca penetración que hay de una lengua a la otra en términos de traducción.¹²⁶ Las malas interpretaciones, las pocas traducciones, todo ello ocurre precisamente porque efectivamente el parecido, la similitud es muy grande entre las dos lenguas de manera que no se siente la necesidad de dedicar esfuerzos para algo que se considera inútil; pero no por estas similitudes las dos lenguas son iguales, no por esto su modo de significar es el mismo, y por ende, si el éxito del esfuerzo hermenéutico, que es la comprensión, reside en la puesta en diálogo de sujetos diferentes (tú y yo) y en la fusión de horizontes de estos sujetos (el círculo de la comprensión gadameriano), la comprensión aquí se vuelve casi imposible ya que el diálogo se transforma en monólogo y no hay expansión del horizonte del que intenta comprender. Como casi siempre, Steiner es quien plantea la situación con mayor lucidez:

El traductor que trabaja para traducir una lengua afín a la suya siempre está sometido a la tensión de fuerzas contradictorias. Se da cuenta de que siempre sabrá demasiado poco sobre su texto fuente pues, desde cierto punto de vista, 'sabe lo que no sabe'. Esto significa que su experiencia de la otra lengua y de la otra cultura es tan caudalosa, que ha vivido en tal convivencia con ellas, que se siente impregnado del contexto total. Reconoce que existe la 'regresión al infinito', una zona que escapa a toda evaluación formal, de información histórica, sensibilidad lingüística y atmósfera local, que bien podría modificar el significado de la obra traducida. Pero, por otra parte, sabe demasiado. Llega a la traducción con una ilusoria tendencia a la traslucidez. El aparato

etimológicos comunes, y del desarrollo paralelo de dos lenguas: la materna del traductor y la del texto original". (*Después de Babel*, p. 414)

¹²⁵Dice Reyes de la lengua española y la portuguesa que ambas "se fertilizan la una por la otra, y mutuamente se acarician y halagan", y cita a un español del Siglo de Oro cuando aconseja leer a los escritores portugueses puesto que "los lusismos sientan maravillosamente a nuestra lengua: son frutos de dos ramas de un propio tronco, que se ingieren recíprocamente para salir con nueva savia y no desmentido sabor". (*La experiencia literaria*, p. 159)

¹²⁶Según Steiner, "La incursión hermenéutica, esto es, el impulso de comprensión hacia la lengua y la cultura vecinas o hermanas se complica con una herencia de contactos recíprocos. La comprensión se ve asistida por un conjunto de hipótesis y de presentimientos casi instintivos". (*Después de Babel*, p. 414.)

de comparación crítica, los mecanismos de la familiaridad cultural y de la identificación por inmersión que utiliza en su trabajo, proliferan y se multiplican sin que él se dé cuenta necesariamente.¹²⁷

¹²⁷Ibid., p. 450.

Conclusión

Como ya fue señalado en capítulos anteriores, la traducción de la obra de Rulfo al portugués ofrece dificultades similares a las de su traducción a las lenguas más distantes. Hemos hablado de varias de las razones para ello, pero quisiéramos insistir en este punto pues por el hecho de que se trata de una obra de literatura las dificultades son aún mayores.

Para Borges, no hay "ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone la traducción".¹²⁸ En ese ensayo examina varias versiones de la *Iliada* al inglés que él considera "diversas perspectivas de un hecho móvil", "largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis"; en ellas encuentra una "riqueza heterogénea y hasta contradictoria" que no se debe tanto al desarrollo cultural o a la capacidad de los traductores sino a "la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes". Al final del ensayo se pregunta cuál es la versión fiel y responde que ninguna o todas o cualquiera de ellas: "Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas para un griego del siglo diez. Si a los propósitos que tuvo, cualquiera..."

Allí mismo recuerda una célebre discusión entre dos traductores del siglo XIX, Newman y Arnold, acerca de las dos maneras básicas de traducir: "Newman vindicó en ella el modo literal, la retención de todas las singularidades verbales; Arnold, la severa eliminación de los detalles que distraen o detienen, la subordinación del siempre irregular Homero de cada línea al Homero esencial o convencional, hecho de llaneza sintáctica, de llaneza de ideas, de rapidez que fluye, de altura. Esta conducta puede suministrar los agrados

¹²⁸"Las versiones homéricas", 1932

de la uniformidad y la gravedad; aquélla, de los continuos y pequeños asombros". Toda traducción se sitúa dentro del amplio espectro que tiene a estas dos posiciones como extremos, pero especialmente cuando se trata de traducciones de obras literarias. Las razones para ello son varias, de entre las cuales señalamos algunas.

Un texto literario, artístico en general, representa un salto cualitativo en el terreno de los textos en general pues existe una complicación en su estructura; se trata de un texto heterogéneo, formado de muchos estratos y, por tanto, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el concepto que lo rodea como con sus lectores. Es decir, no es un mensaje elemental simplemente dirigido del destinador al destinatario para dar una información. Juri Lotman, quien ha estudiado algunos aspectos de esa diferencia específica de los textos literarios respecto a los demás habla de esta complejidad estructural; dice que "En tal estadio de complicación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes".¹²⁹

También ya se ha mencionado en el capítulo relativo al enfoque semiótico que esa organización interna del texto no es realmente lo que define el texto como literario, como insisten las teorías formales, incluyendo allí la de Jakobson de la proyección del principio de equivalencia sobre la secuencia. Es cierto que este autor hizo una observación valiosa: que en los textos que funcionan como literario llaman la atención sobre los elementos materiales del texto, que en otros casos se perciben automáticamente. Sin embargo, su conclusión es errónea, pues, como dice Lotman,

el funcionamiento artístico no genera un texto 'depurado' de significados sino, por el contrario, un texto sobrecargado al máximo de significados. Tan pronto percibimos cierta ordenación en la esfera de la expresión, le atribuimos un determinado contenido o suponemos que allí está presente un contenido que todavía no conocemos.¹³⁰

Las teorías formalistas, al afirmar la integridad y la objetividad de los textos, no toman en cuenta al lector ni a su experiencia temporal pues esto introduce una indeseable subjetividad con todos

¹²⁹I. M. Lotman, "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", p. 60.

¹³⁰I. M. Lotman, "Sobre el contenido y la estructura del concepto 'literatura artística'", pp. 164-5.

sus peligros. Es claro que existen patrones formales, pero éstos no preexisten al acto interpretativo; por el contrario, tales patrones formales son constituidos por el acto de interpretación. Esta situación invierte la relación tradicional entre interpretación y texto, pues las estrategias de interpretación no intervienen después de la lectura sino que son la lectura, es decir, son constitutivas de los textos. También modifica la dicotomía entre sujeto y objeto, pues el objeto no tiene una existencia previa al acto de interpretación sino que es construida en este mismo acto.

Las estrategias que el lector (o para el caso que aquí nos ocupa, el traductor) pone en práctica no son producto de él mismo, en cuanto individuo, sino de la comunidad interpretativa de la que forma parte; es ésta la que produce los significados y la responsable de la emergencia de los rasgos formales. Esas estrategias interpretativas existen antes del acto de lectura pero no son naturales ni universales, sino que son aprendidas; no son inmutables sino que sufren continuas alteraciones. La noción de 'comunidad interpretativa' ha sido utilizada por Stanley Fish, quien retoma algunas ideas contemporáneas sobre el significado basado en normas, las cuales no están en la lengua "sino que pertenecen a una estructura institucional en la que las personas perciben los enunciados como si ya estuvieran organizados, tomando como referencia ciertos propósitos y objetivos".¹³¹ Las actividades interpretativas del lector o traductor no son libres sino que se relacionan con la institución y con la situación en la que ocurren; otro lector en otra situación puede construir otra interpretación según las circunstancias. Aunque algunos significados parezcan más normales que otros, o más obvios, no dejan de ser producidos por la situación. Esto no significa, sin embargo, que se pueda atribuir a un texto cualquier significado pues éste, aunque arbitrario y convencional, es siempre social. No hay significados que están por encima de la situación; tampoco se trata de un proceso de dos etapas: una de análisis lingüístico y otra en las que se inserta en las circunstancias de la enunciación: no hay un momento 'anterior' a la interpretación en las que actúan solas las reglas de la lengua. Por tanto, si el significado de un texto no está en él, la interpretación es inevitable, es lo que produce lo que normalmente se considera como un producto.

¹³¹Stanley Fish, *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, p. 306.

Por tanto, el carácter de literario no es inherente a los textos; aunque Fish no es el primero en decirlo pues muchos autores han insistido en ello, no comparte las ideas de la crítica literaria cuando ésta dice que se reconoce una obra literaria por sus rasgos constitutivos; por el contrario, dice que "los actos de reconocimiento no se desencadenan por características formales sino que son el origen de éstas".¹³² Por lo tanto, la diferencia entre un texto literario y otro no literario no está en los mismos textos sino en las diferentes operaciones de interpretación realizadas por los lectores, operaciones que no son individuales sino sociales y convencionales, reguladas por las instituciones en las que estamos insertos. No se niega que existan patrones formales pero éstos "se constituyen por el acto interpretativo"; es decir, dependen del modelo de interpretación con el cual se aborda el texto, lo cual invierte la relación tradicional entre texto e interpretación pues no se interpreta después de la lectura sino ésta, la lectura, son las propias estrategias interpretativas. Estas estrategias no provienen del lector en tanto que individuo sino de la comunidad interpretativa de la que es parte; ella es la que produce los significados al mismo tiempo que es la responsable de los rasgos formales.¹³³

Estas consideraciones tienen efectos en la noción de traducir, sobre todo en las nociones de origen, de equivalencia y de fidelidad, nociones que están en la base de las teorías lingüísticas, sobre todo teorías como las de Catford y Nida. Los conceptos de traducción de que estos autores sostienen, comparten la convicción en la posibilidad de que la traducción presente los mismos significados del texto de partida. Aunque estos autores diverjan en relación a cómo se determina el significado y qué proporción de éste se transmite en otra lengua, ambos esperan que la traducción preserve las supuestas características esenciales del original. En la base de la definición de la traducción como equivalencia se inscribe la posibilidad de algo igual a sí mismo en dos momentos: en un primer momento, se considera que hay un signo fijo, con significado determinado, en el texto que se va a traducir, y, en un segundo momento, se establece

¹³²Ibid., p. 326.

¹³³Ibid., p. 14.

que éste debe ser transportado, sin ninguna alteración fundamental, a la otra lengua. Para los dos autores, la lectura es una tarea protectora en la cual los significados se recuperan por el lector.

Ambos autores dan por supuesto que existe una cierta esencia de los textos que es aquello que se mantiene en la traducción. Catford revela su esencialismo pues deja implícito que el origen del significado sería anterior y exterior a cualquier lengua; cada lengua en particular sólo concretaría un cierto número de rasgos que formarían parte de un acervo universal. El paso de una lengua a la otra dependería sólo de la proporción de rasgos compartidos. Lo esencial es la determinación de los rasgos y su preservación en la otra lengua. Por su parte, Nida considera que en el texto se depositan los significados dados por un autor y que el análisis lingüístico y el análisis del contexto como un todo puede recuperarlos. La clave para la recuperación del significado del texto de origen es la transformación de la forma superficial en un núcleo que, después del proceso de transferencia, se transformará en otro texto que provoque el mismo efecto que el original. La imagen que queda de la noción de traducción en ambos autores es la de un flujo unidireccional y que la cultura que produce la traducción ejerce sobre ésta una influencia apenas superficial. Es ejemplar la analogía de Nida entre la distribución de la ropa en maletas y el contenido de los textos: el traductor sólo redistribuye los contenidos en otras formas sintácticas, así como el viajero dispone las mismas piezas de ropa en diferentes maletas. Otro aspecto de la traducción que estos autores no contemplan es el hecho de que la cultura que realiza una traducción participa en la selección de los textos que se van a traducir, de su edición y de la orientación que se les asigna.

García Yebra, traductor muy conocido, que ha traducido entre otros a Aristóteles, dice tomar como punto inicial la lingüística; sin embargo, sus ideas acerca de la traducción no pueden asumirse sin crítica. Para él,

La traducción es nueva forma para el contenido de la obra original; es la forma de la obra en su nueva lengua. El fondo, el contenido, debe ser el mismo, ha de permanecer idéntico. Y así como el autor original, al querer expresar una idea o comunicar un sentimiento, tiene que buscar la forma adecuada, la que dé a su idea o a su sentimiento la expresión más nítida, más precisa,

más transparente, la que mejor reproduzca la idea, para que el lector pueda captarla tal como el autor la ha concebido, la que transmite el sentimiento de modo que el lector pueda vibrar con el autor sin disonancia, así también el traductor ha de buscar en su lengua la forma que exprese con total nitidez, con la mayor precisión, con transparencia máxima, los contenidos emotivos o conceptuales del original.¹³⁴

En este párrafo están contenidas todas las ideas que en este trabajo estamos poniendo en tela de juicio acerca del traductor y de la traducción; entre ellas, la de equivalencia entre los valores sin importar la lengua de que se trate; también está la idea de autor original, la de texto original, la actividad casi servil del traductor, al servicio del autor, con toda esa búsqueda de transparencia, con todo ese afán de que el traductor se borre y se manifieste el genio del autor; que el traductor se remonte al lugar y época del autor para conseguir la tan ansiada fidelidad. Parecería que los trabajos de Schleiermacher, de Heidegger, de Gadamer y de los otros autores aquí revisados han sido en vano.

Sin embargo, si como hemos sostenido antes de acuerdo con autores como Fish, toda lectura es convencional y compartida por los miembros de una comunidad interpretativa, no puede haber un origen, un texto fuente estable; al contrario, los textos son siempre producidos de acuerdo con circunstancias, así como su lectura o traducción. Si los significados son producidos por tales comunidades y dependen de la situación de lectura, entonces no hay en ellos ninguna esencia que deba trasladarse a la otra lengua. Por otro lado, si los valores no están fijos en los textos sino que se constituyen como una función producida por el lector, según las convenciones de su comunidad interpretativa, entonces no puede atribuirse un valor al texto que sea reconocido por todos en toda circunstancia y época. Es decir, no puede hablarse de equivalencia. Finalmente, la tradición considera que una traducción es fiel si contiene los valores fundamentales del texto de origen; pero si esta fuente no es estable, si el valor es algo atribuido por la comunidad, entonces la cuestión de la evaluación tiene que replantearse. Si los significados

son constituidos convencional e institucionalmente, el autor deja de ocupar el papel de centro originario de los significados para

¹³⁴V. García Yebra, *En torno a la traducción*, pp. 332-3.

ser analizados como una de las variables del proceso de producción de sentidos. Esto implica que le toca al traductor incluso determinar cuál es el lugar reservado al nombre del autor en su producción. A la visión tradicional de que el original es jerárquicamente superior y de que el traductor tiene que recuperar el universo del autor se sobrepone la noción de que tanto el texto de partida como su traducción son productos de una interpretación, o sea, ambos son 'derivativos'.¹³⁵

Si en líneas anteriores se puso en tela de juicio la pertinencia de la lingüística para una ciencia de la traducción, ahora queremos poner de manifiesto que esto se hace con fundamentos de la propia ciencia de la lengua, de la lingüística saussuriana, sobre todo de las páginas sobre el valor. El concepto saussuriano de signo es en buena medida el responsable porque rompe con las nociones que relacionan la palabra con la percepción de una realidad del mundo. Saussure pone de relieve que las lenguas no son nomenclaturas, es decir, listas de términos que corresponden a cosas o listas de sonidos que corresponden a conceptos. Dice Saussure que la idea de valor

...muestra cuan ilusorio es considerar un término sencillamente como la unión de cierto sonido con cierto concepto. Definirlo así sería aislarlo del sistema de que forma parte; sería creer que se puede comenzar por los términos y construir el sistema haciendo la suma, mientras que, por el contrario, hay que partir de la totalidad solidaria para obtener por análisis los elementos que encierra.¹³⁶

Una lengua no está formada de sonidos e ideas preestablecidos sino que cada una articula sus propias categorías, sus propios significados. Si la lengua articula sus propios elementos, entonces la relación entre palabra y cosa no es inmediata y directa; esto quiere decir dos signos de dos lenguas diferentes no corresponden necesariamente a un mismo concepto puesto que no están anclados a realidad exterior alguna. Saussure distingue entre valor y significación; esta última como la relación entre las dos caras del signo, mientras que el primero es la relación entre un signo y los otros signos. Sea dentro o fuera de la lengua, los valores están constituidos, en primer lugar, por "una cosa desemejante susceptible de ser trocada por otra cuyo valor está por determinar"; y en segundo, por

¹³⁵C. Carneiro Rodrigues, op. cit., p. 222.

¹³⁶F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, p. 142.

"cosas similares que se pueden comparar con aquella cuyo valor está por ver". Estos factores son necesarios para la existencia de un valor pues, para saber cuánto vale una moneda de cinco francos se tiene que saber que se puede cambiar por una cantidad determinada de una cosa diferente (como pan), y que se puede comparar con otras monedas del mismo sistema como una moneda de un franco, o con monedas de otros sistemas. De igual manera, una palabra puede cambiarse por algo desemejante, como una idea, o por algo de la misma naturaleza, como otra palabra. Su valor no está fijado mientras nos limitemos a decir que se puede cambiar por tal o cual concepto, es decir, que tiene tal significación; hace falta compararla con otros valores similares, con las otras palabras a las cuales se puede oponer. "Su contenido no está verdaderamente determinado más que por el concurso de lo que existe fuera de ella. Como la palabra forma parte de un sistema, está revestida no sólo de una significación, sino también, y sobre todo, de un valor, lo cual es cosa muy diferente".¹³⁷ Da el ejemplo de 'carnero' (*mouton* en francés), que puede tener la misma significación que *sheep* en inglés, pero no el mismo valor pues "al hablar de una porción de comida ya cocinada y servida a la mesa, el inglés dice *mutton* y no *sheep*". Esto se aplica incluso a entidades gramaticales: "el valor de un plural español o francés no coincide del todo con el de un plural sánscrito, aunque la mayoría de las veces la significación sea idéntica: es que en el sánscrito posee tres números en lugar de dos", ya que posee singular, plural y dual. Por lo tanto, "si las palabras estuvieran encargadas de representar conceptos dados de antemano, cada uno de ellos tendría, de lengua a lengua, correspondencias exactas para el sentido, pero no es así".¹³⁸ Siempre tenemos, en lugar de ideas dadas de antemano, valores que surgen del sistema. Los valores son "puramente diferenciales", es decir, que se definen no positivamente por su contenido, sino negativamente, por sus relaciones con los otros términos del sistema. Aquí es donde Saussure establece que "su más exacta característica es la de ser lo que los otros no son".

Lo anterior conduce a postular que en la lengua no hay más que diferencias: "la lengua no comporta ni ideas ni sonidos preexistentes al sistema lingüístico, sino solamente diferencias conceptuales

¹³⁷Ibid., pp. 144-5.

¹³⁸Ibid., p. 146.

y diferencias fónicas resultantes de ese sistema". Un sistema lingüístico es

una serie de diferencias de sonidos combinados con una serie de diferencias de ideas, pero ese enfrentamiento de cierto número de signos acústicos con otros tantos cortes hechos en la masa del pensamiento engendra un sistema de valores; y este sistema es lo que constituye el lazo efectivo entre los elementos fónicos y psíquicos en el interior de cada signo.¹³⁹

De la concepción de que nada preexiste a la palabra y de que las lenguas instituyen los significados, se deduce que no hay manera de postular cualquier tipo de esencia anterior o superior a la palabra a la que ésta remite. Por tanto, no puede atribuírsele al signo un valor fijo. Los signos de la lengua (así como de cualquier sistema de signos) se definen solamente por sus relaciones con los demás signos por lo que es imposible ver cada signo individual como una imagen del mundo real; el significado es diferencial, es decir, se basa en las diferencias entre los términos y no en propiedades intrínsecas de los mismos términos. Los signos no están dotados de una esencia que los definan y los delimiten respecto a los demás; no poseen características positivas sino que sólo pueden entenderse en relación a lo que los distingue de los demás signos del sistema.

De lo anterior se concluye que no se puede atribuir un mismo valor a palabras de dos lenguas diferentes, lo cual cuestiona la noción de equivalencia y la posibilidad de que exista una correspondencia de significados entre signos de lenguas distintas. Si no hay nada que ancle los signos a sus referentes y si el propio sistema establece los límites entre los signos, no puede postularse que un sistema organice sus componentes de modo que pueda reflejar la manera como otro sistema lo hace.

Por ello las propuestas de autores como Nida asumen que tenemos acceso a las cosas del mundo por medio de la lengua, lo cual es parte de la tradición esencialista de que el mundo es el origen de las representaciones. Como se ha visto, toda representación está formada de valores e intereses, de rasgos ideológicos; no hay en su producción ni transparencia ni neutralidad ni reflejo. El sistema de significados se construye socialmente y a través de él vemos el mundo; es decir, construimos nuestro mundo.

¹³⁹Ibid., p. 151.

La traducción, entendida como lo hacen los lingüistas, consiste en un proceso de reproducción de sentidos equivalentes a los dados por el texto original; ello presupone que sea posible, en un primer momento, la recuperación por medio de la lectura de un valor dado por el sistema, por el texto o por el escritor, y, en un segundo momento, en su reproducción en otra lengua, en otro sistema. La noción de equivalencia supone la preservación de contenidos o de valores, a pesar del cambio de contexto, de espacio y de tiempo. Pero, como establece Cristina Carneiro, leer no es la recuperación la intención dada por el autor o develar el sentido oculto que estaría presente en el texto. Al leer se crea un texto, se escribe un texto nuevo, no se restituye el sentido dado por el autor.¹⁴⁰

Y si llevamos esta posición hasta las últimas consecuencias, llegamos a la conclusión de que no hay tal cosa como 'el original' de un texto; pensar en textos originales asume que existe una fuente, más o menos transparente, que lleva en sí misma la plenitud de un sentido intencional. El uso de la noción de equivalencia, tan difundida en los escritos sobre traducción, asume que el texto de partida es un origen, una fuente de sentidos que deben ser recuperados por el traductor. Esta suposición conduce a las nociones tan comunes de inferioridad o hasta de traición que se asocian con la traducción; también lleva a concebir al traductor como un ser que debe mantenerse invisible al reproducir el original. Si se ve el texto original como un texto también producido, también construido en el acto de lectura y cuyo significado está en la trama de convenciones que determinan al lector, entonces ambos, original y traducción, son producto de lecturas construidas. Esto trae por consecuencia que no sea posible reproducir las estrategias o encontrar significados equivalentes a los textos de partida. El texto traducido es otro texto, con otro tipo de relación entre sus elementos. La traducción no transporta una esencia, no sustituye significados de un texto por otros equivalentes de otra lengua.

El traductor, como el lector, es un sujeto social responsable por la producción de significados. Sus decisiones se relacionan directamente con las circunstancias en que ocurre la lectura y las convenciones de las estructuras institucionales en que se insertan los textos.

¹⁴⁰C. Carneiro Rodrigues, op. cit., pp. 205-6.

Los estudios sobre la traducción, en términos generales, presuponen la existencia de un sujeto racional, autónomo, libre de la influencia de su contexto, que, con el auxilio de un instrumental adecuado, tendría la capacidad de llegar a una supuesta esencia de los textos. Este esencialismo ha sido objeto de revisión sobre todo por el pensamiento actual, que critica la noción de sujeto autónomo, independiente de su tiempo y lugar. La reflexión contemporánea se sitúa contra la aspiración teórica de descubrir verdades esenciales que no sean contingentes respecto al tiempo; asimismo repudia los esquemas explicativos generales y los intentos de supresión de las diferencias; con ello se orienta hacia la búsqueda de la heterogeneidad y la multiplicidad.

Esto no quiere decir que podamos distinguir entre traducciones buenas y traducciones malas en sí mismas; toda lectura está basada en el prejuicio (en el sentido de Gadamer), es decir, está orientada por conocimientos previos, es producto de la experiencia del lector, que evalúa lo que lee desde dentro de su competencia, de sus expectativas y presuposiciones.

La traducción de lenguas lejanas entraña las mismas dificultades que la traducción de lenguas cercanas; en el límite, incluso que la traducción dentro de la misma lengua, especialmente si se trata de obras literarias. Es esto lo que Borges afirma cuando se refiere a las traducciones de Homero: "No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura". Ejemplos de ello los encontramos en todas las lenguas, pero concluyo señalando uno del mismo Borges cuando habla de la traducción del *Quijote* por Pierre Menard: éste "No quería componer otro *Quijote* —lo cual es fácil— sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes" (p. 446). Es interesante ver cómo los caminos intentados por Menard coinciden con las posiciones de la hermenéutica ya señaladas. Dice Borges:

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo: conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa de 1602 a 1918, ser

Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió este procedimiento [...] pero lo descartó por fácil.

Son los supuestos de la hermenéutica romántica, que piensa que entender un autor es conocer su mente y su época, casi convertirse en él; Menard tomó otro camino después de ensayar los fáciles:

Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard.

Es éste el camino que Gadamer propone: leer y traducir desde el propio horizonte y, para ello, ampliar el horizonte propio de manera que abarque el del otro. El resultado de su esfuerzo es un texto igual al de Cervantes: "El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico (más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)" (p. 449). Y sus detractores no tendrán razón: es efectivamente un texto mucho más rico pues en él estarán presentes tres siglos de tradición, en los cuales ocurrieron acontecimientos muy importantes, entre otros la presencia misma del Quijote.

Bibliografía

- [1] Antonio Alatorre, "Amor a Brasil y a su lengua", en *Hoja por hoja*. Suplemento de libros, noviembre de 2001.
- [2] Walter Benjamin, "La tarea del traductor", en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967.
- [3] Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general I*, México: Siglo XXI, 1980.
- [4] Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 1981.
- [5] Jorge Luis Borges, *Obras completas* (3 v), Barcelona: EMECÉ, 1989.
- [6] Dolores Bosch i Sans, "Juan Rulfo en catalán. 'Ens han donat la terra'", en S. López Mena (coord.), *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*, México: Editorial Praxis, 2000.
- [7] Chandra Bhushan Choubey, "Rulfo en hindi", en S. López Mena (coord.), *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*, op. cit.
- [8] Haroldo de Campos, "Transluciferación mefistofáustica. Contribución a la semiótica de la traducción poética", *Acta Poetica* 4-5, 1982-83.
- [9] Cristina Carneiro Rodrigues, *Tradução e diferença*, São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- [10] J. C. Catford, *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*, Oxford University Press, 1965.
- [11] Adam Critchley, "La traducción al inglés de 'No oyes ladrar los perros'", en S. López Mena (coord.), *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*, op. cit.
- [12] John Dryden, "On translation", en Rainer Schulte y John Biguenet, *Theories of translation*, The University of Chicago Press, 1992.
- [13] Stanley Fish, *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, Harvard University Press, 1980.
- [14] Hugo Friedrich, "On the art of translation", en R. Schulte y J. Biguenet, *Theories of translation*, op. cit.
- [15] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1989.
- [16] H. G. Gadamer, *Verdad y método II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1992.
- [17] Valentín García Yebra, *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1983.
- [18] Johann Wolfgang von Goethe, "Translations", en R. Schulte y J. Biguenet, *Theories of translation*, op. cit.
- [19] Carlos Huamán López, "'Luvina' en runa simi", en S. López Mena (coord.), *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*, op. cit.
- [20] Roman Jakobson, "On linguistic aspects of translation", en R. Schulte y J. Biguenet, *Theories of translation*, op. cit.

- [21] Mário Laranjeira, *Poética da tradução. Do sentido à significância*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- [22] Sergio López Mena, "George D. Schade, traductor de *El llano en llamas*", en S. López Mena (coord.), *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*, op. cit.
- [23] Iuri M. Lotman, "Sobre el contenido y la estructura del concepto de 'literatura artística'", en *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, (traducción y edición de Desiderio Navarro), Madrid: Cátedra/Universidad de Valencia (colección Frónesis), 1996.
- [24] I. M. Lotman (y A. M. Piatigorski), "Texto y función", en *La semiósfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, (traducción y edición de Desiderio Navarro), Madrid: Cátedra/ Universidad de Valencia (colección Frónesis), 1998.
- [25] I. M. Lotman, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en *La semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, (traducción y edición de Desiderio Navarro), Madrid: Cátedra/Universidad de Valencia (colección Frónesis), 2000.
- [26] I. M. Lotman, "El texto y el poliglottismo de la cultura", en *La semiósfera I*, op. cit.
- [27] I. M. Lotman, "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", en *La semiósfera I*, op. cit.
- [28] I. M. Lotman, "El fenómeno de la cultura", en *La semiósfera II*, op. cit.
- [29] I. M. Lotman, "Acerca de la semiósfera", en *La semiósfera I*, op. cit.
- [30] I. M. Lotman, "Un modelo dinámico del sistema semiótico", en *La semiósfera II*, op. cit.
- [31] I. M. Lotman, "Sobre la dinámica de la cultura", en *La semiósfera III*, op. cit.
- [32] I. M. Lotman, *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*, (traducción de Ann Shukman), Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- [33] Joaquim Maria Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, São Paulo: Editora Globo, 1997.
- [34] Joaquim Maria Machado de Assis, *Memorias póstumas de Blas Cubas* (traducción de Antonio Alatorre), México: SEP/UNAM (Clásicos Americanos), 1982.
- [35] John Milton, *Tradução. Teoria e prática*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- [36] Georges Mounin, *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1963.
- [37] Eugene A. Nida, *Towards a science of translation: reference to principles and procedures in Bible translating*, Leyden: E. J. Brill, 1964.
- [38] Eugene A. Nida, *Language structure and translation*, Stanford University Press, 1982.
- [39] Tsubasa Okoshi Harada, "La traducción como obra literaria. 'Macario' en japonés", en S. López Mena (coord.), *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*, op. cit.
- [40] Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1952.
- [41] Juan Rulfo, *El llano en llamas*, México: Fondo de Cultura Económica (Colección Popular 1), (quinta reimpresión de la segunda edición), 1984.
- [42] Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, México: Fondo de Cultura Económica (Colección Popular 58), 1997 (Duodécima reimpresión de la sexta edición).

- [43] Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (traducción de Eliane Zagury), Río de Janeiro, Paz e Terra Colección Leituras), cuarta edición, 1997
- [44] Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (traducción de António José Massano), Luanda (Angola): Instituto Nacional do Livro e do Disco INALD, 1980. (Edições 70, Lisboa)
- [45] Juan Rulfo, *O planalto em chamas* (traducción de Eliane Zagury), Río de Janeiro: Paz e Terra, 1992, tercera edición.
- [46] Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- [47] Bong Seo Yoon, "La experiencia de traducir Pedro Páramo al coreano", en S. López Mena (coord.), *Cómo traducir la obra de Juan Rulfo*, op. cit.
- [48] George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, (traducción de Adolfo Castañón), México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- [49] F. D. E. Schleiermacher, *Hermeneutics: the handwritten manuscripts* (selección), en K. Mueller-Vollmer (ed), *The hermeneutic reader. Texts of the german tradition from the Enlightenment to the present*, Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- [50] Friedrich Schleiermacher, "On the different methods of translating", en R. Schulte y J. Biguenet, *Theories of translation*, op. cit.
- [51] Pedro C. Tapia Z., *Cicerón y la translatoología según Hans-Josef Vermeer*, México, UNAM, 1996.
- [52] Alberto Vital, *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México: UNAM, 1994.