

*Lliçons inaugurals de
Traducció i
Interpretació
a la Universitat
Pompeu Fabra*

1992-93 / 2003-04



Facultat de Traducció i Interpretació



*Lliçons inaugurals de
Traducció i Interpretació
a la Universitat
Pompeu Fabra*

1992-93 / 2003-04



Facultat de Traducció i Interpretació

© Universitat Pompeu Fabra
www.upf.edu

Barcelona, abril del 2004

Imprimeix: Gramagraf

UPFGREC-210-04I

Índex

Presentació	5
1992-1993 <i>Qu'est-ce donc que traduire?</i> Louis Truffaut	9
1994-1995 <i>En torno a Ortega y Gasset: Miseria y Esplendor de la Reflexión Traductora.</i> Julio César Santoyo	27
1995 <i>Un ideal de traducción poética.</i> Ángel Crespo	41
1995-1996 <i>La traduction écrite et l'interprétation orale: éclairages contrastés.</i> Gérard Ilg	53
1996-1997 <i>Abast i límits de la traducció.</i> Eugenio Coseriu	63
1997-1998 <i>Writing a Minor Literature.</i> Lawrence Venuti	81
1998-1999 <i>Poder, traducció, política.</i> Francesc Parcerisas	99
1999-2000 <i>Ambigüedad y Traducción.</i> Valentín García Yebra	117
2000-2001 <i>El jurista como traductor y el traductor como jurista.</i> Enrique Alcaraz Varó	129
2001-2002 <i>Teatre i traducció.</i> Feliu Formosa Torres	149
2002-2003 <i>La traducción y sus descontentos.</i> Eduardo Mendoza	163
2003-2004 <i>Creadores y falsarios: la paradoja del traductor.</i> Miguel Sáenz	177

Presentació

Amb aquest recull us fem a mans un petit volum que commemora l'assoliment d'una certa maduresa per part de la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra. En efecte, aquest és el dotzè any de la nostra trajectòria, i hem cregut convenient celebrar aquesta aproximació a la pubertat fent un recull de les conferències amb què hem celebrat cada nou començament de curs.

Des del curs 1992-1993, aquesta Facultat de Traducció i Interpretació, nascuda al caire de les directrius ministerials que establien la nova llicenciatura, va instaurar el costum de convidar una personalitat relacionada amb el món de la traducció, la recerca i la docència de les llengües i les literatures —és a dir, amb la mediació lingüística i cultural en el sentit més ampli— a impartir una lliçó inaugural durant el primer trimestre de l'any acadèmic. Aquesta lliçó es repartia impresa en el curs de l'acte. Ara bé, a causa de la seva brevetat i del format d'opuscle que tenia l'edició, aquesta publicació no podia aspirar a cap difusió estable o satisfactòria. Per aquesta raó, a l'hora de commemorar el nostre onzè aniversari acadèmic, ens ha semblat una bona idea recollir aquestes petites joies i guardar-les totes juntes en aquest llibre, esmenant d'aquesta manera tot el que té d'effimer una lliçó inaugural.

En aquest recull trobareu les conferències impartides per persones destacades en el camp de la docència i la recerca de la traducció i la interpretació, des de perspectives ben diverses: n'hi ha de més aviat teòriques i relacionades amb una visió lingüística de la traductologia, d'altres, en canvi, que avancen per vessants més propers a la literatura, la pràctica de la traducció literària o l'estudi de la seva recepció en la nostra comunitat. Entre els conferenciants hi ha, a més, escriptors en exercici amb activitat destacada com a traductors i transmissors de literatures en llengua estrangera; tots ells, d'altra banda, són o han estat docents de traducció a la universitat.

Aquesta publicació neix amb la voluntat de commemorar els onze cursos que hem complert amb la lliçó inaugural d'enguany, a càrrec de Miguel Sáenz, que en constitueix la cloenda. A tall d'introducció, convé esmentar algunes particularitats rellevants: al curs 1993-1994 no hi ha cap conferència inaugural. En canvi, per al curs 1994-1995, a més de la lliçó que obria oficialment l'any acadèmic, incloem la conferència inaugural del curs per a estudiants estrangers que va tenir lloc al mes d'abril; va ser el nostre enyorat col·lega Àngel Crespo, poeta, traductor i catedràtic emèrit de la nostra facultat, qui la va impartir. El sentit que té precisament la inclusió d'aquest text en aquesta recopilació és el de presentar el nostre sentit record d'aquest col·lega estimat que va compartir amb nosaltres els primers anys de l'aventura que suposa endegar una llicenciatura de Traducció i Interpretació. De la mateixa manera, també volem recordar amb admiració un altre dels conferenciants que

ens han acompanyat, l'admirat doctor Eugenio Coseriu, també traspasat en aquests darrers anys.

En el moment en què la nostra institució va ser fundada, la decisió de crear una nova llicenciatura en Traducció i Interpretació no tenia res d'obvi. Va ser la voluntat explícita del nostre rector fundador, el professor Enric Argullol i Murgadas, d'organitzar l'àmbit de lletres de la jove Universitat Pompeu Fabra en dos estudis transversals: la Facultat d'Humanitats i la Facultat de Traducció i Interpretació, tot defugint les compartimentacions que s'havien anat instaurant en el nostre entorn dins dels antics estudis de Filosofia i Lletres. En aquests moments en què proliferen a l'Estat espanyol les noves titulacions en Traducció i Interpretació —si les nostres notícies són certes, la llicenciatura ja es pot cursar en vint centres diferents—, és convenient recordar que el 1992 aquella iniciativa no era gens habitual.

Hem viscut onze anys de vicissituds que ens han fet més experts. No ha estat cap tasca fàcil, per a tot el nostre professorat, que en molts casos procedia de camps diversos i més específics i disciplinaris, aprendre a gestionar un aprenentatge que té com a principals característiques la complexitat i la transversalitat; un estudi en el qual cal combinar coneixements de múltiples matèries i aplicar-los a l'ús i a l'anàlisi de diversos idiomes i a la transferència entre aquestes llengües i les cultures en les quals es basen; un saber dinàmic i necessitat de flexibilitat, en el qual l'aspecte que més cal transmetre no és només un coneixement material contingut en els llibres —igualment imprescindible, és clar—, sinó també, i fonamentalment, unes actituds: aprendre a aprendre, saber posar-se lleialment al servei d'allò que cal transmetre, i saber exercir l'autocrítica i l'autocontrol. El foment d'aquestes actituds, essencials per a l'activitat de tot mediador lingüístic, ha presidit la trajectòria de la nostra docència al llarg d'aquests anys; esperem que siguin una característica que acompanyi els nostres llicenciats al llarg de tota la seva activitat professional.

Des de la fundació del nostre centre, hem tingut el plaer de conviure amb una sèrie ja força llarga de cohorts d'estudiants; actualment, està acabant els seus estudis la novena promoció. Dissenyada des del primer moment com una titulació amb accés des de tres llengües estrangeres (alemany, anglès i francès), amb xifres que estaven fixades per ser força restringides, la pressió d'un sistema universitari aleshores en expansió va anar fent elevar les quotes d'adscripció, de manera que la xifra d'alumnes és actualment més del doble de la inicialment prevista, amb un increment més notable en anglès.

El pas d'aquestes promocions d'estudiants, amb un total de sis-cents noranta-quatre llicenciats fins a la vuitena promoció, la cerimònia de graduació de la qual tindrà lloc ben aviat, ha estat enormement enriquidor per a la institució. Les seves demandes i els seus interessos en evolució constant han anat estimulant tant el professorat com els membres de la nostra administració a esforçar-nos per respondre a situacions noves. La renovació anual de l'alumnat, amb necessitats i prioritats que evolucionen sense parar, constitueix un repte permanent que manté viva i dinàmica la institució universitària.

Al llarg d'aquests anys, la Facultat ha anat creixent i desenvolupant-se sota la tutela de diverses deganes: Amalia Rodríguez Monroy, Núria Bouza Vidal, Paz Battaner Arias, i en els darrers anys qui signa aquest pròleg. En aquest període hem estat testimonis d'una ràpida evolució del món universitari: des de l'establiment del crèdit acadèmic com a base de càlcul dels plans d'estudi, en plena vigència de la Llei de Reforma Universitària, fins a la implantació de la Llei Orgànica d'Universitats i els projectes per a la integració en el sistema europeu d'ensenyament superior que ara ens ocupen. En la vida de la nostra institució, aquests processos s'han anat reflectint en la posada en marxa de la llicenciatura sota un pla d'estudis inicial, les tasques destinades a la seva optimització, i finalment la seva revisió general, que ha desembocat en un nou pla d'estudis, implantat en el curs 2002-2003, que actualitza i adapta als paràmetres vigents les línies mestres del projecte inicial. Paral·lelament, el procés de revisió del currículum ha permès engegar una nova titulació, la llicenciatura de segon cicle en Lingüística, dissenyada amb un fort component d'aplicacions tecnològiques, que s'ha començat a impartir el curs 2003-2004.

Aquests processos de revisió del pla d'estudis de Traducció i Interpretació i de posada en marxa de la titulació de Lingüística han culminat el present curs, moment que ha semblat propici per a la publicació d'aquest recull. Enguany, amb la nova ordenació dels estudis inicials totalment implantada i la nova llicenciatura ja en marxa, la facultat inicia una nova etapa, a redós dels canvis que la nova situació legislativa ha generat i amb els nous estatuts de la Universitat Pompeu Fabra ja publicats.

Així doncs, en la nova etapa caldrà gestionar la implementació dels principis de la Declaració de Bolonya i els canvis i les noves possibilitats que aquest nou horitzó comportarà. Esperem que l'experiència acumulada en aquests primers onze anys ajudi a afrontar els nous reptes amb tranquil·litat i solvència, i preguem als nostres lectors i amics que continuïn seguint amb interès la nostra trajectòria.

Pilar Estelrich i Arce
Degana
Barcelona, novembre del 2003

QU'EST-CE DONC QUE TRADUIRE?
1992-1993 Louis Truffaut

La traduction partage avec une autre profession — moins intellectuelle — le privilège d'être l'un des plus vieux métiers du monde. Les figures emblématiques, les temps forts et les prestations exemplaires jalonnent l'histoire. Souvenons-nous du temps où l'empereur chinois Ming Ti voulant faire traduire les livres du Bouddha accueillait en personne, en grande pompe sur un cheval blanc — ô combien symbolique — les deux scribes traducteurs indiens. Souvenons-nous du temps où les Égyptiens élevaient le traducteur au rang de prince, où Louis XIV nommait à Istamboul des traducteurs auxquels il octroyait des titres de noblesse héréditaires, où le Tsar Pierre Le Grand nommait dans la nouvelle école de langues orientales de Pékin des traducteurs auxquels il accordait les prérogatives de diplomates. Rappelons-nous le temps où l'Espagne, avec son Collège Saint-Jérôme de l'Université d'Alcala, rayonnait sur l'Europe une dizaine d'années avant la création du Collège trilingue de Louvain, sans parler de son illustre Ecole de Tolède.

Après tant d'expériences séculaires et prestigieuses dans le domaine de la traduction, n'est-il pas outrecuidant de poser la question "Qu'est-ce donc que traduire?".

J'y vois trois justifications, sans doute liées :

- a) D'abord, l'histoire m'apprend que la question est récurrente. La traduction se révèle être un questionnement inépuisable, à l'instar des autres sciences de l'homme, car les contextes socio-historiques font que le signifié de traduction change.
- b) Ensuite, le regroupement de pays différents au sein des grandes organisations internationales, le polycentrisme économique et les négociations en tout genre obligent à traduire chaque année des millions de pages de haute technicité dont les défis phraséologiques et terminologiques ou stylistiques sont chaque jour nouveaux.
- c) Enfin, le cheminement de la réflexion a promu la traduction au rang de discipline de communication par excellence et l'a fait entrer dans le vaste champ de la linguistique des textes.¹ La traduction figure désormais parmi les disciplines universitaires à part entière, bien qu'on n'ait sans doute pas encore pris la mesure de tout ce qu'elle implique.²

Et puis, pourquoi ne pas le dire d'entrée de jeu : "Qu'est-ce donc que traduire?", c'est la question que se poseront les étudiants de votre Faculté. La réponse que je vais faire est une tentative pour donner un sens à leur choix.

Poser la question "Qu'est-ce donc que traduire?", c'est amorcer le débat sur la traductologie et la formation universitaire. A quoi peut bien servir la théorie, tant décriée par quelques praticiens? Certes, son utilité n'est pas plus un critère de pertinence pour la traduction qu'elle ne l'est pour d'autres disciplines : un excellent musicologue n'est pas pour autant un bon musicien.³ Mais, quand on forme à la profession au niveau supérieur, on ne peut pas se contenter de solutions improvisées au hasard des textes étudiés, on ne peut accepter à l'Université l'enseignement bricolage à l'aveuglette : comment systématiser les observations

avec cohérence, comment les organiser logiquement sans les interpréter, c'est-à-dire sans avoir une stratégie intellectuelle? La difficulté, je le sais bien, c'est de trouver le meilleur équilibre, entre la formation à la réflexion et la formation à la pratique pour faire en sorte que les deux volets entretiennent un rapport dialectique. C'est en forgeant qu'on devient forgeron, mais ne devient-on pas meilleur forgeron en rationalisant la pratique? A condition, bien entendu, que le théoricien soit lui-même, à quelque degré, un professionnel de la traduction. Car, si le savoir linguistique suffit pour disserter sur le discours, il est inopérant pour parler valablement du discours-équivalence à créer. On ne juge pas le texte avec les mêmes critères quand on est traducteur et quand on ne l'est pas. D'ailleurs, c'est l'ambivalence très suggestive du terme TRADUCTION qui m'amène à cette conclusion : le terme TRADUCTION désigne à la fois une activité — donc une théorie et une pratique — et le produit de cette activité.

On dit parfois au traducteur qui hésite à accepter un travail qu'il juge audessus de ses compétences : "Mais, vous avez une langue maternelle et vous connaissez l'autre langue, où est le problème?". Eh bien, le problème précisément commence là. Car traduire, ce n'est pas TRANSCODER, c'est-à-dire transposer des mots dans des mots. Le traducteur ne traduit pas "How do you do?" par "Comment faites-vous?" ni "Wie geht es Ihnen?" par "Comment va il vous?". Non. Traduire, c'est comprendre des mots et des phrases dans un contexte à la fois linguistique et situationnel, et les reformuler dans une équivalence langagière. Envisager la traduction comme une équation de langue à langue, c'est se fourvoyer.

Pour essayer de répondre à ma question "Qu'est-ce-donc que traduire?", je vais simplement vous inviter à réfléchir sur les mécanismes intellectuels qui sous-tendent l'activité du traducteur dans sa tâche quotidienne — je dis bien traducteur, et produit écrit, et non interprète et produit oral.

Dans un premier temps, j'esquisserai une description de l'acte de traduire, quelle que soit la visée du traducteur. Dans un deuxième temps, je m'attacherai plus précisément au traducteur en situation. Et, comme la traduction, à l'image des autres disciplines, ne s'appartient pas à elle-même, j'assoierai ma démonstration sur des fondements culturels, qui, en fin de compte, apportent les seules réponses qui, non seulement éveillent, mais justifient.⁴

Chemin faisant, je suis sûr que vous apercevrez dans l'activité du traducteur des horizons que vous étiez bien loin de soupçonner. Et vous comprendrez pourquoi elle exerce un attrait irrésistible. Il y a sans doute peu de professions qui soient aussi stimulantes.

Traduire, c'est d'abord connaître pour pouvoir reconnaître...

Traduire, c'est d'abord connaître pour pouvoir reconnaître. Car il faut premièrement comprendre pour traduire, c'est-à-dire pour évaluer.

Quel que soit son talent de linguiste, le traducteur ne pourra pas valablement traduire s'il ne possède pas sur la matière du texte un ensemble de connaissances qui permettent aux mots de s'associer pour former un sens commun. Avoir un bagage cognitif est le préalable nécessaire à toute opération traductionnelle.

Quand le traducteur commence à lire le texte qui lui est proposé, que se passe-t-il? S'il se fixe sur les mots, il ne comprendra rien à ce qui se passe dans le texte, car il se cramponnera aux vocables. Il fera un va-et-vient incessant sur la même portion de phrase : c'est le plus sûr moyen de perdre de vue le sens qui ne peut émerger que dans le discours, donc dans une dynamique de lecture continue — c'est le plus sûr moyen aussi de calquer la langue source à force de la regarder, car la traduction n'est pas une pratique inoffensive.

Quand nous lisons, notre capacité d'enregistrement est très limitée : nous sommes capables de retenir seulement une série de six ou sept syllabes, de huit ou neuf mots, de sept ou huit chiffres.⁵ Au-delà, on perd pied très vite : nous dépassons notre capacité de rétention mémorielle, ou comme l'on dit, d'affichage mnésique. Si la série de mots forme une phrase, un ensemble construit, articulé, nous pouvons aller jusqu'à la quinzaine de mots.⁶

Il y a donc, très rapidement, évanescence, disparition des mots. C'est le pré-savoir que l'on a sur la matière à traduire qui permet de dégager dans l'agencement des premiers mots une trajectoire, et à l'esprit de devancer l'oeil.⁷ A peine le parcours est-il amorcé qu'une vectorialité se dessine, comme s'il y avait une intelligence de la progression. C'est qu'alors le traducteur, bien documenté, voit moins ce qu'il lit qu'il ne pense quand il lit, le référentiel supplantant vite le linguistique. On n'insistera jamais assez, dans la formation du traducteur, sur le nécessaire oubli des mots qui est un besoin quasi physiologique. Toute traduction professionnelle passe obligatoirement par un état déverbalisé de la pensée.

Le sens n'advient que dans le fading de l'énonciation, c'est-à-dire au moment où la durée ne conserve plus que ce qu'elle spiritualise, au moment où intervient la reconnaissance des données nouvelles du texte par le cerveau pré-informé. Traduire, c'est donc être engagé dans le souvenir, dans "son" souvenir, car le purisme cognitif n'existe pas, ni la traduction neutre. Tous les praticiens savent qu'il y a plusieurs façons de réexprimer un message, et les professeurs de traduction feraient bien d'avoir cette modestie devant leurs étudiants, en ne proposant pas un modèle magistral. Tout traducteur a son profil psychologique. Et il y a aussi la fluidité des connaissances, et leur convivialité toujours très personnelle. Il appartient à l'enseignant de montrer à ses étudiants que leur produit de traduction peut être considéré à cet égard comme une création dont ils peuvent tirer une légitime fierté.⁸ Autant dire qu'il faut simplement canaliser en l'encourageant l'initiative des étudiants en traduction, mais non pas la briser par l'imposition d'un modèle unique.

Si TRADUIRE, c'est d'abord connaître la matière du texte, on voit que l'appellation de "traduction générale" face à celle de "traduction spécialisée" ou de "traduction technique" prête à malentendu. Ce n'est là qu'une question de degré de spécialisation, car le "généraliste" est toujours un spécialiste d'occasion. Qu'il s'agisse du discours d'un écologiste ou de celui d'un ornithologue, on ne traduira pas un texte sur le grand cormoran piscivore et l'écosystème sans rien savoir d'abord sur la protection et la migration de cette espèce. On ne traduit pas un texte sur les montants compensatoires agricoles sans savoir des mécanismes internes du Marché commun. Imaginez un traducteur francophone des

Communautés européennes qui traduirait de la même façon l'expression allemande "Stellung nehmen" dans les deux phrases suivantes : "Die Kommission hat Stellung genommen" et "Das Parlament hat Stellung genommen". Ce serait la preuve qu'il ignore tout des compétences de ces deux instances car, pour la Commission qui tranche, il faut écrire "La Commission a pris position", mais pour le Parlement qui ne peut que conseiller, il faut traduire "Le Parlement a rendu son avis". Regardez le grand nombre d'équivalences dans les dictionnaires pour la majorité des mots, mais il ne faut pas confondre signification hors discours et traduction. C'est que, contrairement à une idée reçue — en dehors, bien entendu de la terminologie dure, c'est-à-dire du terme exclusif consacré par les techniciens — il n'y a pas de "mot juste". Il est significatif que le grand dictionnaire français Le Robert ne parle de mot juste qu'à l'article juste et pas à l'article mot. Le dictionnaire allemand de Wahrig cite "ein passendes Wort" non pas à "Wort" mais à "passen". Il n'y a, si j'ose dire, que des mots de circonstance.

Cicéron, praticien et théoricien de la traduction, avait déjà tout dit à cet égard dans une formule limpide : *verborum interpretatio et historiarum cognitio*,⁹ autrement dit : compréhension des mots et connaissance du sujet sont intimement liées. Aucune traduction n'est possible sans la médiation d'un pré-savoir sur l'objet de la traduction. A tel point qu'il n'est paradoxal qu'en apparence de dire que la traduction est une opération qui se fait hors langue : ce n'est pas la langue qui fait la traduction, elle n'est que l'outil de médiatisation. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les facultés de traduction ne peuvent pas être des écoles de langues : la maîtrise des langues est le préalable indispensable à la traduction. Il va de soi qu'il faut assurer le perfectionnement des langues active et passives, mais il est impossible d'aborder la traduction sans un niveau de connaissances linguistiques élevé.

Dans sa dynamique profonde, la démarche de traduction n'est donc pas linguistique mais conjoncturelle : elle est la rencontre de deux horizons toujours mouvants, celui du texte et celui de mon cerveau. Je dis bien : "horizons mouvants". L'approche du traducteur n'est pas celle du linguiste pour qui le texte est un ensemble figé à disséquer. A cet égard, les ouvrages de stylistique comparée,¹⁰ très prisés dans les années 60 chez les formateurs ("Méthode de traduction" lisait-on en sous-titre), contiennent des préceptes contre nature. Il ne faut pas segmenter les phrases ou les propositions pour en numéroter, pour en étiqueter les fragments comme dans un musée, en croyant ainsi pouvoir tout reconstituer dans le produit de traduction. Découper le texte en "unités de traduction" basées sur la langue, c'est le séparer de ses conditions de production, c'est momifier le texte, donc lui faire perdre sa vie.¹¹ Le texte n'est pas une simple liste d'équivalences ; c'est un discours, donc une progression, à reconstituer. Traduire n'est pas remplacer des unités d'une langue par des unités de l'autre langue. Il faut au contraire, si l'on veut reformuler le message, se libérer du signifiant. Ce qui me permettra de réexprimer idiomatiquement le message, c'est moins mes connaissances linguistiques que l'aisance intellectuelle que me donne la connaissance de mon sujet. La prétendue difficulté d'un texte est donc souvent une illusion. C'est le pré-savoir sur la matière à traduire qui fait que je suis réceptif et qui me permet de réagir en conséquence, tant il est vrai que, si le

cognitif est indissociable du pragmatique en l'occurrence, c'est le cognitif qui précède toujours le pragmatique. Si ce que je rencontre dans le cheminement du texte ne trouve pas un esprit disponible, c'est-à-dire des structures d'accueil, le sens ne sera pas perçu. Pour pouvoir reconnaître, il faut d'abord connaître : rien n'est sens qui ne soit reconnu comme sens. Seul le pré-savoir me permet de reconnaître ce qui fait signe : il est avéré, comme le rappelait la philosophe Simone Weil, que l'attente et l'attention ont partie liée, tout comme les décibels augmentent quand le son est attendu. Y a-t-il meilleure justification de la très nécessaire formation des étudiants à la documentation? La mission d'une Faculté de traduction, comme de l'Université d'ailleurs, c'est d'apprendre à apprendre.

Le sens que le traducteur doit reformuler n'est ni dans son cerveau ni dans l'étoffe langagière, mais dans une relation des deux au moment inanalysable, insaisissable du contact et de la conversion, c'est-à-dire à l'instant de l'intégration par le traducteur des données du texte. Le théoricien Walter Benjamin dit quelque part que le sens a pour propriété d'être fugace ("flüchtig").¹²

Traduire, c'est aussi savoir écouter pour réexprimer...

Traduire, c'est aussi savoir écouter pour réexprimer. On traduit non des mots mais le message. Soit. Seulement, qu'est-ce que le message? Les traductologues ne sont pas d'accord entre eux,¹³ mais tout le monde peut sans doute admettre que le message, c'est ce qui est valorisé en plus dans un énoncé. Au fond, qu'est-ce que le message, sinon, étymologiquement, le signal envoyé, le signe adressé? C'est là qu'intervient une dimension que les spécialistes de la traduction ont tendance à passer sous silence : la musicalité de tout discours. Reprenez ma question : QU'EST-CE DONC QUE TRADUIRE? Ce DONC est-il signe d'impatience? d'imploration? ou n'est-ce qu'une simple question, ou un banal conclusif? Vous comprenez aisément, selon le contexte situationnel, la différence de musicalité, donc de traduction, le signifiant restant pourtant le même dans tous les cas.

Le texte n'est pas qu'une étendue imprimée. Dans l'organisation de l'énonciation, comment l'intentionnel pourrait-il se réduire à des structures spatiales? Le texte, c'est une broussaille de signes où l'acoustique le dispute au visuel : où, plutôt, l'acoustique relie les discontinuités du visuel. Percevoir un carré, ce n'est pas le percevoir comme la simple somme de quatre segments ; percevoir un mot, ce n'est pas le percevoir comme la somme de ses lettres ; percevoir une lettre, ce n'est pas le percevoir comme la simple somme de ses droites et de ses courbes.¹⁴ Comme le suggérait déjà Aristote, chacun de nous est la somme de ses cellules et quelque chose de plus. Percevoir un message, ce n'est pas non plus le percevoir comme la simple somme de ses mots. C'est pourquoi l'ordinateur ne remplacera jamais le traducteur. Vous ne mettez jamais un doute dans un ordinateur : un ordinateur enregistre, imprime, il n'exprime pas.

Les mots du discours, voyez-vous, se chantent les uns aux autres — les groupes de mots, les phrases aussi. Ils communiquent, ils agissent autrement ensemble que seuls. C'est pourquoi, dans la pédagogie de la traduction, il ne faut pas isoler les mots ni segmenter la phrase, ni surtout enseigner que la phrase s'arrête au point,

car la phrase ne s'arrête pas, elle fait semblant : il ne faut pas s'attarder sur le mot, sur le groupe de mots, ni sur le point, mais montrer que l'on ne comprend que dans la transitivité du langage : penser, c'est passer. En deçà d'un certain rythme, le traducteur est dans la fragmentation, et au-delà, dans le fouillis. On devine dès lors pourquoi la linguistique contrastive, qui est plus une comparaison des langues qu'une recherche d'équivalence situationnelle de messages, butte très vite sur ses limites.

Je parlais à l'instant des discontinuités du visuel : visuellement, les suites de mots sont des séries de choses. Il ne fait pas de doute que le traducteur souffre du blocage par le regard : pourquoi lève-t-il si souvent la tête quand il travaille, sinon pour s'arracher à la page imprimée, réductrice, paralysante? La cohérence du discours suppose toujours une voix fictive qui lie les perceptions visuelles successives : le texte n'est texture que s'il se fonde sur une mélodie animatrice. Il n'y a pas de trame imprimée qui n'ait son contrepoint musical. C'est précisément cette mélodie qui harmonise la composition organique, en ce sens qu'elle crée une supra-forme. Comme ne cesse de le redire le Professeur Tomatis : On lit avec son oreille, et rien n'est écrit qui n'ait d'abord été entendu.¹⁵ Le langage déborde les signes : Peirce corrige Saussure. Le texte à traduire est une espèce d'écritoire "informé" de ce qui ne parle plus mais qui a parlé : à l'image du disque qui n'est que gravure circulaire et dont pourtant tous les sillons sont musique.

Je trouve la confirmation de toutes ces observations dans les nombreux exercices de traduction orale rapide que je fais avec mes propres étudiants, après qu'ils ont lu leur texte sur la base d'une méthode de lecture efficace. En parlant la traduction, l'étudiant retrouve, avec la spontanéité naturelle, l'idiomaticité qui fait la bonne traduction. Pourquoi? Parce que, ne s'arrêtant pas sur tel signifiant ou sur tel groupe de signifiants, il suit la trajectoire musicale de la langue. Il n'a pas le temps, comme serait tenté de le faire un linguiste, de trafiquer la langue. La traduction alors n'est pas une pratique aliénante, pas un texte laborieux, mais une mise en ordre naturelle. Le meilleur produit de traduction est celui où toute trace de traduction disparaît. Le traducteur est excellent quand il brille par son absence.

J'ai parlé de l'évanescence des mots lors de la lecture. Mais ne se passe-t-il pas la même chose dans un dialogue? Une fois les premières paroles perçues, on n'entend plus la langue : quand on écoute quelqu'un parler ou un texte dit en lecture expressive, on ne traduit pas ce qu'on entend mais ce à quoi fait penser ce qu'on entend.

On peut distinguer deux types de musicalité : une qui est génératrice de cohérence intellectuelle, faite pour penser, qui est, au fond, la prosodie inhérente au système de la langue ; une autre, qui est excitatrice, faite pour communiquer. Il y a la phrase, mais il y a aussi, dans la phrase, le phrasé. Si je définis le "message" comme ce qui est valorisé en plus, c'est qu'il est, dans le segment animé par la musicalité, non de contrainte (système), mais d'option (jeu de communication). Traduire, c'est donc délivrer la mélodie étouffée dans les tracés, ce dont rend si bien compte l'équivalence retenue pour "das Gemeinte" de Husserl : le "vouloir-dire". Le sens est une valeur et non simplement la somme des significations des mots qui servent à l'exprimer. Si l'on ne convertissait pas les signes graphiques en

signifiants sonores, on alignerait des mots sans intention. Derrière le texte manifesté, il y a le texte intentionnel. Le sens ne naît pas d'une prolongation de la perception visuelle mais de la relation à une intention consignée. Traduire, c'est donc aussi réexprimer les gestes phonologiques, comme si le cerveau était au bout des doigts — et dans la gorge.¹⁶

Rappelons-nous quelques instants ce que nous montrent maintes mosaïques byzantines et de très nombreux tableaux de l'Annonciation. Les artistes ont mystérieusement représenté la Vierge concevant le Christ au moment où le rayon d'une étoile qu'elle regarde entre dans son oreille : la médiatrice entend ce qu'elle voit, elle voit avec son oreille. Dans l'acte de lecture, qui est de la parole vue, le visuel est secondarisé par rapport à l'auditif.

Après cette rapide description de l'acte de traduire, venons-en au traducteur en situation.

Il y a dans un musée de Leyde un fragment d'une tombe de Memphis représentant le Pharaon et une délégation de dignitaires étrangers, avec, au milieu, l'interprète sous la forme d'une double silhouette, l'une tournée vers le Pharaon et l'autre vers les étrangers. C'est un merveilleux symbole de l'interprète ou du traducteur qui n'est qu'un passeur de message. Etymologiquement, d'ailleurs, INTERPRETE vient de INTER-PARTES (= celui qui se tient entre les deux parties d'un procès), ou bien de INTER-PRAES (= celui qui sert de caution entre deux adversaires). Très évocateur à cet égard est le jeu d'accents auquel Grimm se livre pour extraire les deux significations de "übersetzen" : "UBERsetzen", c'est "faire passer" ; "überSETZEN", c'est "reconstruire" sur l'autre rive.

Le traducteur n'est pas le destinataire du message...

Le traducteur n'est pas le destinataire du message. Le traducteur n'est pas au bout de la chaîne de communication. Il ne peut, pour reformuler le message, que se décentrer :¹⁷ se décentrer vers la source émettrice ou se décentrer vers la cible réceptrice — deux situations qui méritent examen.

On a toujours et partout beaucoup traduit, mais il revient à l'Occident monothéiste d'avoir affirmé une Parole initiale, singulière et unique, et d'avoir d'un coup inventé la malédiction des langues en posant brutalement le "traduire" comme problématique radicale. L'histoire de Babel fait partie de la mythologie de l'Occident.

Le traducteur sourcier...

Pour un lecteur superficiel, il semble y avoir continuité parfaite de Cicéron à Saint Jérôme, jusqu'à la reprise des mêmes formules : l'un et l'autre ont écrit que "traduire" n'est pas opérer un transfert de mots ("non verbum pro verbo" chez Cicéron), mais réexprimer une idée par une idée ("non verbum et verbo, sed sensum exprimere de sensu" chez Saint Jérôme). Jérôme précise même : "en cette affaire, j'ai pour maître Cicéron".¹⁸ Je ne parviens pas à m'expliquer l'impasse que font toujours les théoriciens de la traduction quand ils prétendent : "on répète

depuis Cicéron et Saint Jérôme que la traduction littérale n'est pas bonne... l'enseignant doit savoir pourquoi une traduction qui transcode de façon pourtant syntaxiquement correcte et sémantiquement juste ne passe pas".¹⁹ En effet, Jérôme a apporté une précision d'une importance capitale. Il nous dit qu'il n'exprime pas un mot par un mot mais une idée par une idée "... sauf dans les Saintes Ecritures, où l'ordre même des mots est un mystère...".²⁰

Voilà d'un coup posé le problème d'un ordre des mots voulu, donc de la littéralité. Notons que Jérôme ne souligne pas la valeur du mot juste. Non : la déclaration d'intention est claire. Ce dont Jérôme parle ici, ce n'est pas du mot à mot compris comme une succession de mots en rangs d'oignons, mais de l'approximation maximale compte tenu des différences de systèmes linguistiques. Le respect de l'ordre des mots met l'accent sur le parcours de la Parole, c'est-à-dire sur une hiérarchie dans le langage. C'est que les Saintes Ecritures, à ses yeux, rendent compte d'une mise en ordre secrète, d'un acte théophanique. Alors comment, dans ce cas, le traducteur pourrait-il oser le discours concurrent? Prenez les premiers mots de la Genèse : "Bereshit bara Elohim". Dans le texte hébreu, le premier mot est "Bereshit" ("au commencement"), le deuxième est "bara" ("créa"), le troisième, "Elohim" ("Dieu"). "Dieu" n'arrive qu'en troisième position. La tradition juive s'est interrogée sur les raisons pour lesquelles Dieu n'est pas en première position : c'est que Dieu fait passer la création et la créature avant lui. Conformément à une hospitalité sublime, Dieu cède la place, s'efface. Jérôme traduit donc "In principio creavit Deus", respectant par la traduction calque l'identité formelle des textes, sans se soucier d'un destinataire quelconque. Sa traduction ne restitue pas socialement. Jérôme réexprime comme un prophète, il ne reformule pas comme un missionnaire. Cette littéralité n'est pas un manque de savoir-faire ; elle nous rappelle que la forme n'est pas privée de sens,²¹ et qu'il ne faut jamais séparer sens et style dans la formation des traducteurs. On ne traduit pas d'abord pour faire du style après, comme si la traduction était une opération à double détente. Non : la traduction digne de ce nom est coïncidence en fonction d'une situation donnée.²²

La traduction comme respect de la textualisation est une position éminemment judaïque. La parole de Jahvé n'est pas un métalangage. La parole du "Tout-Autre-Absolu", c'est-à-dire du Non-Pareil, ne saurait se monnayer en versions diverses et successives, se laisser disperser et diluer dans des moires de significations. Je ne puis m'empêcher de repenser aux habitudes de l'antique Synagogue, au moment où il avait fallu traduire oralement l'hébreu de la Parole sacrée pour ceux de la diaspora qui ne la comprenaient plus : on interdisait à l'interprète de prendre des notes pour conjurer la tentation du discours concurrent. S'il y a des reformulations nouvelles, on ne fera pas une traduction : on les consignera ailleurs que dans une version actualisée. C'est le Talmud qui sera le lieu de la "lecture infinie" selon le beau titre de David Banon.²³ On comprend ainsi qu'après une large ouverture à l'hellénisme, le judaïsme ne pouvait que se refermer : le Concile de Jamnia ira jusqu'à déclarer jour de deuil le jour où la Bible fut traduite en grec.

Le tabou du texte premier, singulier, unique, inégalable, donc contraignant pour l'équivalence dans sa forme, et l'instauration de la littéralité, loin d'être

tyranniques, doivent être vus comme une mise de fond intellectuelle, je dirais comme une proto-science de la traduction.

Ce schéma primordial continue en effet à commander les comportements du traducteur, même si nous ne le savons plus, tant il est vrai que nous sommes devenus inconscients, pour ne pas dire ignorants, des représentations fondatrices et que, donc, nous habitons une demeure oubliée. Car, la traduction est une : il serait absurde d'envisager des théories différentes selon que l'on traduit des textes techniques, littéraires ou philosophiques.²⁴ Le traducteur français de Hegel nous le rappelle dans un avertissement de coloration religieuse : "La syntaxe d'un penseur", dit-il, "est toujours sacrée, et la briser par flatterie envers le tour analytique de nos esprits équivaut à un sacrilège".²⁵ Même dans un contexte laïcisé, l'anathème est lancé contre les entreprises de déconstruction d'une pensée singulière.

Voyez comme le jeune étudiant apprenti traducteur est saisi de crainte devant le texte où il voit à priori le lieu d'un sens qui commande. Voyez comme il est écartelé entre la loi des mots et la tentation de l'initiative, comme si le "sacré" au coeur de l'hésitation, jouait le rôle d'un frein de transgression. Et si son produit de traduction est alors maladroit, sinon ridicule, c'est que ni le texte qu'il a à traduire, ni le contexte situationnel n'appellent l'habillage hiératique du signe : c'est que la sacralisation de la forme n'a alors aucune justification.

Voyez dans les services officiels d'administrations plurilingues comment le traducteur s'attache à respecter au plus près l'ordre des mots de l'original. C'est que son texte sera examiné, concurremment à d'autres, lors d'une négociation. Il faut bien, pour éviter perte de temps, malentendus, confusions, qu'il y ait adéquation maximale, au plan de la forme, entre tous les textes en présence.

Voyez les traducteurs de traités, de textes de loi, qui suivent l'ordre d'exposition du texte premier, qui obéissent aux codes : si l'ordre est contraignant, c'est que, comme la Parole faisait loi dans les Saintes Ecritures, leur version, à côté de l'original, fera foi. Dans ce cas, la forme est plus liée à l'obéissance administrative qu'elle ne vise à produire un effet esthétique original. Les administrations n'aiment pas les discours concurrents.²⁶

Le traducteur cibliste...

Ce rappel de la profession au quotidien me permet de faire l'économie d'une transition et d'en arriver à la traduction comme décentrement vers la cible, vers le destinataire du message.

Là encore, si l'on veut comprendre la traduction professionnelle telle que nous la pratiquons et que nous l'enseignons aujourd'hui, il faut interroger l'histoire. Dans le domaine du français, savez-vous qu'il a fallu attendre 1539 pour voir apparaître le verbe TRADUIRE sous la plume du lexicographe Robert Estienne? Et il faudra encore un an pour qu'Etienne Dolet nous propose les mots TRADUCTION et TRADUCTEUR. Il faut toujours être attentif à l'apparition de concepts qui font autorité, car le vocabulaire témoigne des avatars de la société et des péripéties de la réflexion. Etymologiquement, TRADUIRE c'est, bien sûr, TRANS-DUCERE

(faire traverser d'une rive à l'autre), mais l'etymon de TRANS, son vrai sens, c'est TER : la tierce personne, celle à qui le discours s'adresse. En se décentrant vers le destinataire, le traducteur contemporain se livre à une opération de communication.

Comprenez-moi bien : je ne veux pas dire qu'avant 1539 on n'avait pratiqué que la traduction littérale dans le domaine français et qu'on découvre brusquement la traduction-communication. Non. Les deux existaient, mais, sans croire à une compartimentation possible de l'histoire de la traduction, nous devons reconnaître que l'évolution générale de la culture et de la société a fait basculer la traduction dans le champ de la communication.

Tout se passe comme si s'était imposée au milieu du XVII^e siècle une révolution des mentalités, comme si l'«Occident très chrétien» au sortir du Moyen-Age prenait ses distances par rapport à son berceau juif — l'historien Pierre Chaunu en fait la remarque —, et comme si le débat sur la traduction se déplaçait en prenant de plus en plus en compte le destinataire. Il est significatif de voir changer, par exemple, certaines représentations de Saint Jérôme traducteur : Van Eyck le montrait encore dans sa cellule, au fond de sa thébaïde, attentif au texte source ; Giovanni Batista Cima le représente toujours dans sa grotte, mais le mouvement du personnage conduit l'oeil hors de la grotte : l'espace traditionnellement réservé au désert s'est rempli de la présence du peuple d'Occident. Le traducteur solitaire, à l'abri de son roc éternel, est devenu de par la nature même de son nouvel environnement le traducteur solidaire d'un espace-temps culturel en plein développement. A partir du moment où la consistance du discours a été liée à la consistance du monde, la magie verbale ne pouvait que mettre en oeuvre l'efficacité de certaines formulations pour produire les résultats espérés par l'opérateur.

Ecoutez Luther, ce moine traducteur citadin, contemporain à peu de choses près du mot TRADUIRE. Que dit-il? :

Ce n'est pas aux mots de la langue latine que l'on doit demander comment il faut parler allemand. C'est à la mère dans son foyer, aux enfants dans les rues, à l'homme du commun sur la place du marché, qu'il faut le demander en lisant sur leurs lèvres, comment ils parlent, et c'est d'après cela qu'il faut traduire.²⁷

A partir de là, le traducteur systématiquement décentré vers la cible, se transforme en médiateur : médiateur de conventions sociales ou administratives, médiateur de messages en tout genre. Pour lui, traduire c'est d'abord porter le message à la hauteur de l'autre à qui il est destiné. Traduire, c'est choisir l'équivalence pour un public réel. Dans cette optique, le texte original ne varie pas, ce sont les lecteurs qui varient.

Quand une classe lisante dominante vit sur la rhétorique, le traducteur adopte les règles de cette société. Voltaire traduit le premier vers du célèbre monologue de Hamlet :

To be or not to be, that is the question

par une paraphrase très cornélienne, prisée à l'époque :

Demeure, il faut choisir et passer à l'instant de la vie à la mort et de l'être au néant.²⁸

A la limite, le souci d'adaptation au destinataire peut se retourner contre le traducteur, qui pourra facilement passer pour un vulgaire imitateur. On comprend ainsi le mépris de Montesquieu qui ne voyait dans la traduction que la conversion de pièces d'or en monnaie de cuivre, et le sarcasme de Boileau, pour qui traduire c'était s'abaisser au rang de valet.

L'obéissance nécessaire aux goûts et aux modes conduit parfois le traducteur à des choix sociologiques. Par exemple, dans ses *Heimliche Reden*, Himmler évoque le problème de la maternité hors mariage : "uneheliche Mutter", écrit-il.²⁹ Dans les années 60, le traducteur ne pouvait opter que pour l'équivalence "fille-mère", mais vingt ans plus tard, c'est "mère célibataire" qui s'impose à lui. Car entre 1960 et 1980, on est passé de la réprobation au statut social.

Ce qui est vrai diachroniquement pour le ciblage du message l'est aussi synchroniquement pour le ciblage dans une situation donnée. C'est tout le problème de la typologie des textes, qu'il s'agisse de critères évidents dans le texte-source ou de critères à utiliser dans l'activité rédactionnelle du texte traduit : on ne traduit pas un mode d'emploi comme un discours, ni un discours comme un rapport, ni un rapport comme un slogan publicitaire, ni un slogan publicitaire comme un texte de loi... Si le traducteur, constamment entre ses deux rôles de sourcier et de cibliste, ne doit jamais être un Narcisse qui croit que le message est pour lui, qui se l'approprie, il ne doit pas non plus être un castor qui, à l'instar du petit animal, ferait toujours les mêmes petites passerelles, quelle que soit la nature du bois.

Prenez le cas du traducteur chargé de réexprimer dans l'autre langue les premières lignes du discours d'un ministre à une assemblée de spécialistes de l'environnement. Il est clair que le ministre va évoquer devant ses auditeurs éminents des réalités qu'ils connaissent déjà. Que va-t-il dire en allemand? :

Meine Damen und Herren, ich gehe davon aus, dass ich in diesem Kreis die eminente Bedeutung des Umweltschutzes als eine der zukunftsentscheidenden Aufgaben unserer Zeit nicht mehr gross zu unterstreichen brauche.

Si le traducteur considérait ce discours comme la Parole biblique, il se ferait sourcier et écrirait

Mesdames et Messieurs, je pars du principe que devant cette assemblée je n'ai pas besoin de beaucoup insister sur la signification exceptionnelle de la protection de l'environnement comme tâche aujourd'hui décisive pour notre avenir.

Mais, ce faisant, le traducteur est infidèle au sens à cause de son extrême fidélité aux signifiants. Ce à quoi il doit penser, c'est au public destinataire qu'il faut intéresser et se concilier d'entrée de jeu. Il adoptera donc une reformulation en situation, c'est-à-dire en fonction de critères extra-textuels, qui rappellera l'antique *captatio benevolentiae* :

Mesdames et Messieurs, ce n'est pas à vous que j'apprendrai combien notre avenir dépend de la volonté que nous avons aujourd'hui de protéger notre environnement.

Cette opération de traduction réussie atteste la relation dialectique entre forme et sens.

Assurément, on pourrait observer que l'allemand n'a pas la même rhétorique de charme. Mais le traducteur, ici, n'a pas embelli, il n'a pas fait une opération narcissique sur la langue : il a simplement réagi en vrai francophone. Le praticien doit être conscient que son savoir-faire suppose aussi le pré-savoir des deux rhétoriques en présence. Faute de quoi il risque fort de pécher contre le bon goût, contre les convenances sociales, bref de ne pas être le médiateur à la hauteur de la situation.

Le traducteur qui croirait que la traduction est un problème de langues s'en remettrait à ses dictionnaires. Or, les équivalences des dictionnaires sont précisément toujours des significations hors discours, jamais actualisées, donc très souvent fautives en contexte. Reportons-nous en 1983. Un responsable européen regrettrait qu'en matière d'élargissement de la Communauté on préférât les belles illusions à l'action concrète, et disait :

Was sollen wir tun? Luftschlösser bauen ist sicher nicht die angezeigte Lösung.

Comment jugeriez-vous le traducteur qui opte pour la signification hors discours, hors situation, et qui, au moment même où l'Espagne frappe à la porte de la Communauté européenne, écrit :

Que devons-nous faire? Bâtir des châteaux en Espagne n'est certainement pas la meilleure solution.

Manque de savoir-faire, irrévérence, faux-pas diplomatique, bref : catastrophe. Car l'environnement référentiel de 1983 appelait des équivalences situationnelles comme "se bercer d'illusion" ou bien "tirer des plans sur la comète". Ce qui est fondamental pour la traduction, on le voit, c'est le traitement de l'information, et la décision qui suit, c'est produire l'équivalence dans la différence voulue par la réalité extra-textuelle. C'est le sémantisme que l'on réexprime et non le sémiotisme.³⁰

Le produit de traduction est sans appel, car il s'adresse à des destinataires qui, par définition, ne connaissent pas la langue source et qui ne pourront donc jamais vérifier. Redoutable responsabilité du médiateur linguistique. Il lui faut mériter la confiance. Chercher à construire une équivalence dans la différence, n'est-ce pas là, soit dit en passant, l'idée même de l'Europe? N'est-ce pas là la mission interculturelle de votre nouvelle Faculté de Traduction et d'Interprétation? La civilisation européenne continuera à être le fruit des traductions de ses cultures diverses préservées, ou elle ne sera pas.

En guise de conclusion...

J'espère vous avoir convaincus que la traduction est une entreprise qu'il ne faut pas laisser aux amateurs. Vous aurez aussi retenu que pour être comprise, la traduction doit être replacée dans un paysage culturel. Elle porte en elle des interrogations qui colorent également les autres grands domaines de la réflexion.

Il faut être attentif aux héritages culturels. C'est un fait que quand le traducteur privilégie la singularité initiale d'un texte, il est davantage du côté de Jérusalem, et quand il analyse et dialectise la relation au sens il est davantage du côté d'Athènes. Traducteur, je sais d'expérience que les représentations qui ont façonné notre Occident demeurent à l'arrière-plan de mes pratiques prétendument les plus rationnelles.

J'ai sans doute trop sollicité votre attention, mais je ne voudrais pas que le dernier mot fût dit sans remercier chaleureusement l'interprète. Sans les traducteurs, sans les interprètes, bref sans les médiateurs linguistiques, pas de salut. Par leur talent, par leur compétence, par leur respect de l'autre, par leur passion pour faire harmonieusement parler les langues entre elles, ils nous prouvent tous les jours la victoire sur Babel. Quoi de plus exaltant?

Louis Truffaut

23

Qu'est-ce donc que traduire?

Notes :

- 1 J. Delisle, auteur de *l'Analyse du discours comme méthode de traduction* (Editions de l'Université d'Ottawa, 1980), parle de "textologie" (p. 55, p. 104 et p. 238).
- 2 Un malentendu s'est installé dans l'importance de la linguistique pour la traduction. A vrai dire, le débat devrait porter sur le genre de linguistique à inventer pour la traduction. Il est significatif d'observer qu'un linguiste comme T. Todorov ne parle pas une seule fois de traduction dans son dictionnaire consacré à la linguistique. Voir O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, Paris, 1972.
- 3 J.S. Holmes, *Translation Theory, Translations Studies, and the Translator*, in P. Horguelin, *La Traduction une profession*, Actes du VIIIe congrès mondial de la Fédération internationale des traducteurs, Montréal, 1977 (1978, p. 60).
- 4 C. Morazé dans les *Origines sacrées des sciences modernes* (Fayard, 1986) a rappelé que le sacré joue comme un code mental fonctionnel. Toute grande discipline intellectuelle, en fin de compte, trouve un "lieu" dans une spiritualité : c'est ce qu'avait déjà voulu montrer pour la physique Fritjof Capra dans *Le Tao de la physique* (Sand, 1985). Et Pierre Thillier a fait magnifiquement la démonstration que le "purisme cognitif" est un leurre : aucune connaissance, si scientifique soit-elle, n'est dégagée d'un présupposé culturel (*D'Archimède à Einstein. Les faces cachées de l'invention scientifique*, Fayard, Paris, 1988, pp. I-XXVII). Comment la traduction, qui est au carrefour de tant de disciplines, pourrait-elle faire exception?

- 5 J. Delay, *Les Maladies de la mémoire*, P.U.F., Paris, 1970, p. 54, et A. Lieury, *La Mémoire, Résultats et théorie*, Mardaga, Paris, 1975, p. 129.
- 6 F. Richaudeau, *Linguistique pragmatique*, Retz, Paris, 1981, pp. 70-71.
- 7 J. Ellul, qui ne marque pas le décalage entre la progression de l'oeil et l'avance de l'esprit, n'a sans doute pas tout à fait raison quand il écrit : "Mes yeux suivent les mots les uns après les autres et c'est une succession de compréhensions qui s'enchaînent les uns aux autres. La pensée se développe selon l'axe même de cette succession des mots..." in *Le Conflit religieux de la Vision et de la Parole*, in *La Philosophie de la religion*, Aubier, Paris, 1977, p. 153.
- 8 O. Paz, *Traducción: Literatura y Literalidad*, in Basnett McGuire, *Translation Studies*, Londres, Methuen, 1980, p. 38.
- 9 Cicéron, *De Oratore*, 1, 187.
- 10 La méthode de découpage préconisée par J.-P. Vinay et J. Darbelnet (*Stylistique comparée de l'anglais et du français*, Didier, Paris, 1958) qui tronçonne l'énoncé en unités de langue — même si ces unités sont appelées "units of thought" — va à l'encontre de l'anticipation de l'esprit sur l'oeil et l'oreille. Dans sa *Stylistique comparée de l'allemand et du français*, Didier, Paris, 1966, A. Malblanc va jusqu'à parler de "transpositions et virements", de "dislocations et de rassemblements". Ces découpages réduisent la traduction à un transfert linguistique.
- Cf. aussi : J. Delisle, *op.cit.*, pp. 16-17, et E. Etkind, *La Stylistique comparée, base de l'art de traduire*, Babel, vol. 13, N° 1, 1967, p. 25.
- 11 Cf. F. Peraldi, "Pour traduire «un coup de dés...»", *Meta*, vol. 23, N° 1, 1978, p. 115.
- 12 Cf. J. Derrida, *Des tours de Babel*, in *L'Art des confins, mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, P.U.F., Paris, 1985, p. 226.
- 13 Voir R. Roberts, *Etudes terminologiques et linguistiques, The Terminology of Translation*, *Meta*, vol. 30, N° 4, déc. 1985, pp. 343-352.
- 14 Voir G. Radé, "Outline of a Systematic Translatology", *Babel*, vol. 25, N° 4, 1979.
- 15 A. Tomatis, *L'Oreille et la vie*, Robert Laffont, Paris, 1977, pp. 109-144.
- 16 M. Jousse, *Le Style oral*, Le Centurion, Paris, 1981, p. 61.
- 17 Le concept de "décentrement" a été repris par H. Meschonnic (*Revue Langages*, "La Traduction : Propositions pour une poétique de la traduction", Didier/Larousse, N° 28, décembre 1972, p. 50). Malheureusement, il est employé en opposition avec "annexion". C'est voir le traducteur comme étant en bout de chaîne, alors qu'il n'est que le "passeur". Si d'aventure il "annexe", c'est qu'il se considère indûment comme le destinataire du message et qu'il fait de l'acte de traduire un acte d'appropriation.
- 18 Saint Jérôme, *A Pammachius, Lettres*, t. III, LVII, Les Belles Lettres, Paris, 1953, p. 59.
- 19 Cf. infra, note 20.
- 20 Id. "... absque Scripturis Sanctis, ubi et verborum ordo mysterium est...". On a quelque peine à comprendre pourquoi cette affirmation limpide est passée sous silence, que ce soit chez P. Newmark ("St Jérôme, who produced the Vulgate, wanted to translate sense, not words; others could not hunt for syllables and letters—he would pursue sense, not etymologies", in *The Theory and Craft of Translation*, Language, teaching and linguistics abstracts 9, 1976, p. 5, photocopié ; chez D. Seleskovitch ("On répète depuis Cicéron et St Jérôme que la traduction littérale n'est pas bonne... L'enseignant doit savoir pourquoi une traduction qui transcode de façon pourtant syntaxiquement correcte et

- sémantiquement juste ne passe pas” in *Interpréter pour traduire*, Didier, Paris, 1984, p. 184 ; et J.-R. Ladmiral ne citait plus que le “non verbum pro verbo” du *De optimo genere oratorum* de Cicéron, comme si Jérôme traducteur n’était que cicéronien! (*Sourciers et ciblistes*, in *La Traduction*, Privat, Paris, 1987, p. 33). Il me semble qu’on ne devrait pas négliger telle recommandation ou tel aveu chez les “théoriciens” occidentaux pré-chrétiens. J’observe, par exemple, chez les Latins un dédain généralisé pour le respect des mots ou de leur ordre dans la traduction (Cicéron, *De Finibus*, 3, 4, 15; Horace, *Ars poetica*, 133, etc.).
- 21 On le voit dans les traductions des textes bibliques par A. Chouraqui et par H. Meschonnic, même si l’identité formelle des textes à la lettre du premier nie ce que le second nomme la traduction-texte, tournée vers une identité forme-sens, vers une mise en rapport (ou décentrement) de la langue source et de la langue cible. Comme l’observe R. Larose, “pour ce dernier, la traduction ne serait donc mouvement ni de la langue source vers la langue cible, ni de la langue cible vers la langue source, mais symbiose des deux, synthèse entre littéralité et littérarité” (*Théories contemporaines de la traduction*, deuxième édition, 1989, Presses de l’Université du Québec, Québec).
- 22 E.A. Nida et Ch.-R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leyde, E.J. Brill, 1969, 12
- 23 D. Banon, *La Lecture infinie, Les voies de l’interprétation midrachique*, Le Seuil, Paris, 1987.
- 24 Vegliante, “Quelle théorie, pour quelle traduction?”, in *Traduire*, Paris, S.F.T., N° 100, 1979, p. 9
- 25 G.W.F. Hegel, *Premières publications*, traduit par M. Méry, Vrin, Paris, 1952, p. 11.
- 26 G. Mounin, *Linguistique et traduction*, Dessart et Mardaga, Bruxelles, 1976, pp. 104-105.
- 27 Luther, “Sendbrief vom Dolmetschen”, in *Das Problem des Übersetzens*, herausgegeben von H.-J. Störig, Darmstadt, 1973, p. 21. Comment ne pas évoquer ici Boudha, qui voulait qu’on rendît son message accessible à tous par autant de traductions qu’il serait nécessaire?
- 28 Voltaire, *Lettres philosophiques, De la tragédie anglaise*.
- 29 Himmler, *Geheimreden 1933-1945, Rede von Gauleitern und anderen Parteifunktionären*, 29/2/1940. *Discours secrets*, traduction de M.-C. Husson, Gallimard, Paris, 1947, p. 114
- 30 E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t.11, Paris, Gallimard, 1974, p. 228.

EN TORNO A ORTEGA Y GASSET:
MISERIA Y ESPLENDOR DE LA
REFLEXIÓN TRADUCTORA

1994-1995 Julio César Santoyo

En torno a Ortega y Gasset: miseria y esplendor de la reflexión traductora

Hace poco más de dos meses intervine con una ponencia titulada “Traducción y presencia transcultural” en un curso sobre Traducción y contraste lingüístico-cultural, organizado en Valencia por la UIMP. El dato no vendría aquí al caso si no fuera porque, al aludir al vilipendio sistemático a que se ha sometido a la traducción, aludí también a Ortega, calificándolo entonces como “uno de los *diletantes* en el tema que más daño ha hecho a la teoría de la traducción”. Recuerdo bien dos cosas de ese momento, aún cercano: algún que otro gesto de sorpresa en la audiencia por lo que parecía una opinión demasiado contundente; y en segundo lugar, al término ya de mi intervención y en conversación posterior, el comentario del profesor Eugenio Coseriu adhiriéndose al tono y a la letra de esa frase y manifestación mía. (Por cierto, que apliqué a Ortega el calificativo de *diletante* sin saber entonces que Gerardo Vázquez Ayora ya se lo había endosado en 1977, en su conocida *Introducción a la traductología*, p. 215).

Todavía no sabía yo en ese momento que iba a tener el honor, y el privilegio, de dictar la lección inaugural del curso 1994-95 en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Pompeu Fabra. Pero es el caso que recibida (y agradecida) la invitación a comenzar este curso con uds., quisiera aprovechar también esta ocasión que la dirección del Centro me ha brindado para justificar mi “acusación” de diletantismo, para arrojar al menos una duda de sombra sobre la pretendida (y conocida) contribución de Ortega a la reflexión traductora y para explicar al tiempo por qué pienso lo que pienso sobre su ensayo *Miseria y esplendor de la traducción*, que considero (y lo digo desde este momento inicial) que ha tenido mucha mejor prensa de la que objetivamente se merece.

Es bien sabido que Ortega publicó ese ensayo en 1937, cuando contaba 54 años; ya no es tan conocido, sin embargo, que lo hizo de manera un tanto atípica, al menos desde un punto de vista biográfico y bibliográfico.

Hasta ese momento Ortega nunca se había interesado particularmente por los temas de traducción. Es cierto que en 1905 y 1906, mientras con 22 o 23 años ampliaba estudios en Leipzig y Berlín, las estrecheces económicas en que se desenvolvía le habían hecho pensar en el trabajo de traducción, pero no como laudable ejercicio intelectual (todo lo contrario), sino exclusivamente como fuente suplementaria de ingresos. Sus cartas durante estos meses contienen un rosario de planes para traducir *pro pane lucrando*, para ganarse el pan, como un decenio antes había dicho de sí mismo Unamuno. Ya el 18 de abril de 1905 preguntaba en una carta al crítico y periodista Francisco Navarro Ledesma:

“¿Podría V. ponerme en relación con la casa esa de Valencia que entiende en traducciones y demás fechorías[!]? ¿Podría V. [...] darme qué hacer y qué percipere en alguna otra caverna traductora de alemán? Lo mismo me da que el libro sea literatura, que historia, que filosofía, que medicina. Porque [...] necesito ayudarme para vivir aquí con holgura.” (1991: 593.)

El 5 y 16 de mayo insistía ante Navarro Ledesma con la misma frase repetida: “No olvide lo de las traducciones”, “no olvide lo de las traducciones que le pedía” (ibid.: 594 y 608).

Mientras tanto el 28 de abril le había escrito a su padre:

“Hoy estoy animoso y lleno de esperanza. Sólo me inquieta un poco pensar en si mi estancia aquí será un sacrificio monetario para vosotros superior a lo que fuera lógico. Yo os prometo que en cuantas cosas pueda trabajar que no me quiten demasiado tiempo aunque sean enojosas (menos publicar por ahora) y me sea pagado lo haré. Ya he pedido relación ahí con unas casas de traducciones científicas y espero que éste aunque modesto sea uno de los medios.” (Ibid.: 136-137.)

Un mes más tarde, el 9 de mayo, repetía, esta vez a su madre:

“Con que me enviéis mensualmente las 200 pts. marcharé idealmente. Lo demás y extraordinarios, libros, trajes, etc. espero lograr mantenerlo yo mismo por medio de traducciones.” (Ibid.: 143.)

Algo más adelante en ese mismo año de 1905, a fecha 15 de octubre, preguntaba a su padre:

“¿Podrá enterarse [José] Laserna de si en la Comedia aceptarían una traducción de algún drama de Gorki de los de mayor éxito o de la nueva obra de Sudermann Piedra y piedras o de alguna de Strindberg? Con enterarse nada se perdería y si aceptaban con escaso afán podría percibir luengas sumas.” (Ibid.: 198.)

Por las mismas fechas (18 de febrero de 1906) le rondó también por la cabeza incluso algún que otro proyecto editorial, como el de una “biblioteca filosófica semipopular de obras alemanas e inglesas, a 3, 2’50 o 2 pesetas tomo, traducidos por mí, o por gente muy, muy enterada como Canseco, Azcárate, Giner de los Ríos, Cossío, etc.” (Ibid.: 256).

Lo sorprendente de estos planes y comentarios (recuérdese que en abril de 1905 hablaba de traducir cualquier libro alemán, fuese de literatura, historia, filosofía o medicina) es que tan sólo un mes más tarde, el 21 de mayo, le reconocía a su padre:

“De alemán... regular nada más. Pero es curioso: en las clases me entero ya perfectamente y espero en unos días entender a los profesores como si hablaran en francés. Y en cambio, la lectura de los libros me cuesta aún mucho, mucho trabajo. Ya hablo con cierta decisión.” (Ibid.: 149.)

Es decir, que hablando sólo “*con cierta decisión*”, no entendiendo todavía del todo a los profesores, costándole “*mucho, mucho trabajo la lectura de los libros*” y andando, en definitiva “*regular nada más*”..., Ortega se atrevía ya a pensar en traducir textos alemanes al español. No me extraña que en este estadio de conocimientos lingüísticos hablara de “*traducciones y demás fechorías*”. No me extraña nada.

[Quien sí fue traductor, por cierto, y de cierta importancia, fue el hermano menor, Manuel Ortega y Gasset, que por los años 20 publicó en la “Colección Universal” de Espasa-Calpe traducciones de Jane Austen (*Persuasión*), Walter Scott (*Rob-Roy*), Dickens (*El grillo del hogar* y *los Papeles póstumos del Club Pickwick*), Thomas Hardy (*Tess, la de los d’Urberville*), Thackeray (*El viudo Lovel*) y seis volúmenes de

los viajes del capitán Cook (*Viaje hacia el Polo Sur y alrededor del mundo, 1772-1775 y Relación de su primer viaje alrededor del mundo, 1768-1771*).

Permítaseme interrumpir aquí por un momento el hilo de mi argumentación para introducir un comentario marginal: resulta cuando menos sorprendente, si no extraño, que Ortega y Gasset se mostrara por estos años tan proclive a traducir del alemán y en cambio fuera siempre tan reacio a hacerlo del francés, lengua que leía, hablaba y en la que incluso llegó a escribir alguna carta a su novia.

Ortega, no sé por qué, mantuvo siempre cierta fobia hacia todo lo francés, incluida la lengua. Quizá la razón más simple haya que buscarla en su filia por lo alemán. En aquella época, ser germanófilo acarrea el directo corolario de ser francófilo. Lo cierto es que sus opiniones respecto al francés (contendientes, como casi siempre, y apenas nunca razonadas) no le hacen mucha justicia a este idioma: “Con libros franceses no se entera uno de nada con precisión”, escribía en 1905. El propio ensayo *Miseria y esplendor de la traducción*, publicado en 1937, termina con una última frase lapidaria, que ahí queda para la posteridad: “De todas las lenguas europeas, la que menos facilita la tarea de traducir es la francesa”. En ese mismo año 1937 Ortega publicó en el periódico bonaerense *La Nación* un breve artículo titulado “Gracia y desgracia de la lengua francesa”, en el que, entre otras cosas, dice:

“La lengua francesa es el único idioma nativo y a la vez artificial. [Es] un idioma en que no podemos expresar sino una fracción de lo que se nos ocurre... Al ser traducido al francés nota, por lo pronto, el autor que la mitad de su equipaje queda detenido y con ingenua sorpresa advierte que en esa lengua maravillosa no se pueden decir muchas cosas...”

Etc., etc. Juzguen uds. lo que gusten al respecto. Cerrado este paréntesis francófilo, reanudo el hilo interrumpido mientras nuestro autor ampliaba estudios en Alemania.

Ortega regresó a España en el verano de 1907, contrajo matrimonio con Rosa Spottorno Topete, obtuvo muy pronto su cátedra universitaria, fundó la *Revista de Occidente*, viajó mucho por Europa y América e intervino activamente en la vida cultural, periodística, editorial y política de la España del primer tercio de siglo. Hasta que en 1936 el estallido de la guerra civil le obligó a embarcarse en Barcelona camino de Marsella y del exilio. La familia se estableció en París, y muy pronto Ortega cayó enfermo; su hijo Miguel recuerda que durante aquellos dos años “el estado de salud de mi padre pasó por momentos de gravedad suma” (1983: 147). Precisamente en 1937 se publicó también la traducción francesa de *La rebelión de las masas*. De París se trasladó a los Países Bajos, luego a Lisboa en la primavera de 1939 y en agosto del mismo año a la Argentina, donde permanecería hasta 1942. En 1945 regresó a Madrid, y en la capital española falleció diez años después, en 1955.

El ensayo *Miseria y esplendor de la traducción* no se publicó inicialmente tal como hoy lo conocemos, sino fragmentado en cinco artículos en el periódico *La Nación*, de Buenos Aires, durante los meses de mayo y junio de 1937, es decir, cuando Ortega ya llevaba algún tiempo residiendo en París. Tres años después, a comien-

zos de 1940, lo incluyó como tercera parte de *El libro de las misiones*, junto a otros dos ensayos suyos, *Misión del bibliotecario* y *Misión de la universidad*. Ortega firmó ya en Buenos Aires el prólogo de este volumen en diciembre de 1939. En la introducción del libro *Ideas y creencias*, que también vio la luz en 1940 en la capital argentina, Ortega resumía así su pasado más inmediato: “Desde hace cinco años ando rodando por el mundo... He vivido esos cinco años errabundo de un pueblo en otro y de un continente en otro continente, he padecido miseria, he sufrido enfermedades largas de las que tratan de tú a tú a la muerte...”

Desde su edición en libro, desde 1940, por lo tanto, *Miseria y esplendor de la traducción* se ha convertido en referencia obligada para cuantos en España y en Hispanoamérica han escrito sobre este tema, incluidos Alfonso Reyes en su propio ensayo *De la traducción* (1941) y Javier Marías en el artículo “Ausencia y memoria en la traducción poética”, de 1981, y siempre, y en general, en tonos laudatorios, citándolo como autoridad a la que se apela en defensa de un idea o de un punto en debate. Apenas si he sido capaz de encontrar dos voces levemente disonantes en este coro bien conjuntado de elogios: la más dura, en 1967, la del catedrático barcelonés José Alsina en su ensayo *Teoría de la traducción*, donde tildaba ciertas opiniones orteguianas de “peregrinas” y “lamentables” (Santoyo 1987: 267); la más blanda, cerca ya de nuestros días, la de Valentín García Yebra, que en 1988 calificaba los cinco artículos de Ortega de “ensayo tan bien escrito como ambiguo” (1994: 134).

Lo cierto es que, con críticas o sin ellas, el eco nacional e internacional de *Miseria y esplendor de la traducción* ha sido considerable. Se ha traducido al menos cuatro veces al alemán: en 1950, 1956, 1963 y 1976, este último año en versión de una conocida traductóloga, Katharina Reiss. En 1992 Rainer Schulte y John Biguenet lo han incorporado, en traducción inglesa de Elizabeth G. Miller, y junto a los textos de Nabokov, Benjamin, Jakobson, Valéry, etc., a su libro *Theories of Translation*, una antología de ensayos sobre la traducción que va desde Dryden, en el siglo XVII inglés, hasta la modernidad de Octavio Paz y Jacques Derrida. No sólo incluyen a Ortega en su antología, sino que llegan a decir en la introducción que Walter Benjamin y él son los que trasladan al siglo XX la herencia teórica del XIX, personificada en Humboldt, Nietzsche, Goethe, Arnold y Schopenhauer, “among others” (1992: 3). Nada menos. A su vez, en la “bibliografía selecta” que estos dos editores incluyen al final del volumen, y que va desde 1680 hasta 1989, el único español citado es Ortega y Gasset.

No sólo eso: hasta bien avanzados los años ochenta, yo diría que hasta los mismos años noventa, Ortega ha sido *de facto* el único autor español mencionado, cuando se mencionaba alguno, en las bibliografías internacionales de nuestra disciplina, que olvidaban (o más probablemente desconocían) otras aportaciones españolas o hispanoamericanas a la reflexión traductora, mucho más importantes desde luego que la de Ortega. Por sólo citar un título emblemático, ahí está la *Breve teoría de la traducción*, de Francisco Ayala, escrita en 1943, publicada en Méjico en 1956 y reeditada en España en 1965 con el título de *Problemas de la traducción*.

Estamos, pues, qué duda cabe, o así al menos lo parece, ante un ensayo “importante” en el ámbito de la reflexión traductora, y sobre todo de la reflexión traductora española de la primera mitad de este siglo.

Dicho lo cual, no deja de ser paradójico que los más señalados teóricos de la traducción nunca hayan tenido en cuenta el ensayo orteguiano. A Ortega no lo encontraremos en las obras de Nida, ni en las de Mounin, ni en Vinay & Darbelnet; no lo cita Susan Bassnett, ni Peter Newmark, ni Mildred Larson; su nombre no aparece en las páginas de Gideon Toury, ni en las del ruso Etkind. No lo conocen Louis Kelly en *The True Interpreter* ni Valery Larbaud en *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Contrasta ciertamente, y mucho, el eco logrado por el ensayo orteguiano en ciertos ámbitos y al mismo tiempo el desconocimiento radical que se atestigua entre los más destacados teóricos, historiadores y pensadores de la disciplina traductora.

Cabe preguntarse el por qué de este silencio. Y, contra todo pronóstico, sólo hallo la respuesta en la condición menor, muy menor, del propio ensayo de Ortega. Mi objetivo, pues, en esta lección inaugural es claro: desmitificar un tanto a Ortega como elemento citable en los estudios de traducción, porque entiendo que lo que Ortega sostiene ni es original ni es válido: es simplemente indefendible.

¿Por qué no resultan “de recibo” sus opiniones y argumentos? Analicemos con detalle esta serie de cinco artículos cobijados bajo el nombre común de *Miseria y esplendor de la traducción*.

En primer lugar, la mayor parte del ensayo no habla de traducción, sino de “otras cosas”, por cierto muy en el estilo divagador orteguiano: de las 934 líneas que lo componen (31 páginas en la edición que he manejado), 608 líneas no hablan de traducción, sino de temas a veces ni siquiera indirectamente relacionados con ella. Quiere esto decir, a efectos prácticos, que sólo en una tercera parte del ensayo (35 %, 326 líneas) se alude a la traducción. En el resto se habla de la tristeza de los animales, del buen y del mal utopista, de los intelectuales, las paradojas y la opinión pública, de Meillet y sus opiniones lingüísticas en 1922, del término vasco *Jaungoikoa*, y en fin, por no dilatar esta enumeración, también se habla del indoeuropeo, de los varios miles de palabras que en árabe componen el campo semántico del camello, y del nuevo necesario acercamiento a los modelos griegos y romanos. Como se ve, todo un variopinto catálogo de temas picoteados y apenas rozados de puntillas y a vuela pluma.

En segundo lugar, y dejados de lado esos dos tercios divagadores que no vienen al caso, en el tercio restante Ortega casi nunca es Ortega: es Schleiermacher, y es Goethe, y es Humboldt, y es Rosenzweig. Eso sí: en ropaje, estilo y metáforas orteguianos.

La pregunta con la que se abre el ensayo (“¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?”) no es sino una nueva formulación de la “desesperanza” que Schleiermacher manifestaba en 1813 en su conferencia berlinesa *Sobre los diferentes métodos de traducir*, en la que el autor alemán se preguntaba: “¿No parece la traducción, así entendida, una empresa descabellada?” (Vega 1994: 229). A su vez, Rosenzweig se preguntaba ocho años antes que Ortega, en 1924, y en un contexto traductológico muy similar: “Pero ¿es esto posible?... ¿no se le está pidiendo [a la lengua meta] algo imposible?” (ibid.: 283).

No cabe duda que Ortega había leído con detenimiento la conferencia de Schleiermacher, y que de ella había tomado buena nota. Tampoco es la primera ni

la última vez que Ortega cita a este autor, pero desde luego esta es la ocasión en que más de cerca le sigue.

Schleiermacher, por ejemplo, ya había hecho notar la muy difícil correspondencia entre los elementos léxicos de dos idiomas con la frase:

“Como no sean lenguas tan afines que casi puedan considerarse simples dialectos [...], cuanto más alejadas están por su ascendencia y por el tiempo, más difícil es hallar en una lengua una sola palabra a la que corresponda exactamente una palabra de otra.” (Vega 1994: 227.)

De esta idea se hacía eco Humboldt tres años más tarde, 1816, en la introducción a la versión del *Agamenón* de Esquilo:

“Con frecuencia se ha advertido... que... ninguna palabra de un idioma se corresponde perfectamente con otra de otro idioma.” (Ibid.: 239.)

Y a su vez Schopenhauer, en 1851:

“No toda palabra de un idioma tiene sus equivalentes en cualquier otro; por consiguiente, no todos los conceptos que se designan a través de las palabras de un idioma son los mismos que se expresan en cualquier otro.” (Ibid.: 257.)

Llegados a este punto, espero que el oyente o lector deduzca fácilmente de dónde deriva la siguiente idea y frase de Ortega:

“Es utópico creer que dos vocablos pertenecientes a dos idiomas y que el diccionario nos da como traducción el uno del otro se refieren exactamente a los mismos objetos.” (Pp. 109-110.)

Otro ejemplo:

En 1813 Schleiermacher había dicho del corsé lingüístico en el que se encierra nuestra mente:

“Todos estamos en poder de la lengua que **hablamos**; nosotros, y todo nuestro **pensamiento**, somos producto de ella; no podemos **pensar** con total precisión nada que esté fuera de sus fronteras.” (Ibid.: 228.)

Y la frase, con metáfora añadida, se convierte en Ortega en:

“No sólo **hablamos** en una lengua determinada, sino que **pensamos** deslizándonos intelectualmente por carriles preestablecidos a los cuales nos adscribe nuestro destino verbal.” (P. 127.)

Con todo, el punto de mayor convergencia entre Schleiermacher y Ortega reside en la teoría de los dos posibles caminos, mutuamente excluyentes, que puede tomar una traducción, y que el pensador alemán había formulado así:

“O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor.” (Vega 1994: 231.)

Y añade Schleiermacher:

“Ambos [camino] son... por completo diferentes.” (Ibid.)

Coincidencias de la vida: el mismo año que Schleiermacher, 1813, Goethe formulaba idéntico principio con distintas palabras en su “Recuerdo de Wieland”:

“Hay dos máximas para traducir: la primera pretende que el autor de una nación extranjera sea traspuesto a la nuestra de tal manera que podamos considerarlo como nuestro; la otra, por el contrario, exige de nosotros que nos traslademos a su figura, que nos situemos en sus circunstancias, su manera de decir y sus peculiaridades.” (Vega 1994: 246-247.)

Ortega asume como propia esta doble vía alternativa (“o se trae el autor al lenguaje del lector o se lleva el lector al lenguaje del autor”), pero echa su propio cuarto a espaldas, porque considera que sólo en el segundo caso, cuando se lleva al lector hasta el lenguaje del autor, “hay propiamente traducción” (p. 129): la otra vía sólo produce lo que él denomina “seudotraducciones”.

No obstante, las diferencias con Schleiermacher son radicales. Mientras el pensador alemán no se decanta en definitiva por ninguno de los dos caminos y admite que ambos presentan ventajas, dificultades y límites de aplicabilidad, Ortega sí se pronuncia claramente por la segunda opción: la de conducir al lector hasta el lenguaje del autor. Y lo hace de modo taxativo, hasta el punto (como ya he señalado) de no considerar traducción la otra vía: “Sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor hay propiamente traducción”, escribe, corrigiendo así “en su base misma lo que puede y debe ser una traducción” (p.129). Esto le lleva, obviamente, a una serie de afirmaciones, todas ellas de carácter extremado, en las que se mezclan inconsistentemente dos conceptos bien distintos, el de la traducción como proceso y el de la traducción como resultado textual, para acabar diciendo: “Lo decisivo es que, al traducir, procuremos salir de nuestra lengua a las ajenas, y no al revés, que es lo que suele hacerse” (p. 134).

¿En que consiste para Ortega este “salir de nuestra lengua a la ajena”? Fundamentalmente, y en sus propias palabras, en forzar *hasta el límite la tolerancia gramatical* de la lengua meta; en llevar *al extremo de lo inteligible las posibilidades* de la lengua meta para que así *transparezcan en ella los modos de hablar del autor traducido*; en definitiva, en hacer de la traducción no *un doble del texto original, no la obra misma con léxico distinto, sino sólo un aparato que nos lleve a ella*, aparato al que además tilda de “bastante enojoso”.

Esta teoría, como dice Katharina Reiss (1992: 26), es “absolutamente respetable para un determinado tipo de traducción filológica”, pero al mismo tiempo es absolutamente reprobable para el 99,9% de las traducciones que se hacen en el mundo, literarias o no. Desde el punto de vista actual, el ideario traductor de Ortega no es sino una *boutade*. Y me temo que también desde un punto de vista históricamente anterior al propio Ortega. Nada más opuesto a su teoría de forzar hasta el límite de lo inteligible la tolerancia de la lengua meta que las palabras de Lutero en 1530:

“No hay que preguntar a las letras del latín cómo hay que hablar en alemán, tal y como hacen los borricos, hay que preguntar a la madre

en la casa, a los niños en la calle, al hombre corriente en el mercado, y mirarles en la boca cuando hablan, y según ello traducir; de esta manera ellos entenderán y se darán cuenta de que se habla alemán con ellos.” (Vega 1994: 109.)

O las palabras del poeta italiano Leopardi en 1830, justamente trescientos años después de Lutero:

“En esto estriba la perfección de la traducción, en que el autor traducido no suene, por ejemplo, a griego en italiano o a griego o francés en alemán, sino que suene en italiano o en alemán tal y como él mismo es originariamente en griego o en francés.” (Ibid.: 251.)

[Añadiré también que, si en su reflexión traductora Ortega es mayormente deudor de Schleiermacher, circunstancia que nunca negó, ya que asegura incluso que “lo esencial sobre el asunto fue dicho hace más de un siglo por el dulce teólogo Schleiermacher en su ensayo *Sobre los diferentes métodos de traducir*” (p. 129), su deuda con Humboldt no es menor. Baste comparar la idea humboldtiana de que cada lengua es una visión irreductible del mundo con dos de las formulaciones contenidas en el ensayo de Ortega:

“Formadas las lenguas en paisajes diferentes y en vista de experiencias distintas, es natural su incongruencia.” (P. 110.)

“De aquí que cada pueblo cortase el volátil del mundo de modo diferente, hiciese una obra cisoria distinta, y por eso hay idiomas tan diversos...” (P. 126.)

En tercer lugar, hay en el ensayo de Ortega opiniones sobre el tema traductor que no se sostienen no ya en pie, pero ni siquiera de rodillas, sobre todo porque manifiestan una irrefrenable tendencia a transformar en axiomas sus propias ideas y a identificar éstas con la realidad. Y todo ello dentro de una forma taxativa de decir, de calificar, de dividir esa misma realidad, sin mayores justificaciones, en un lado bueno y otro malo. Si de algo puede acusarse a Ortega, al menos en este ámbito lingüístico, es de haber pontificado con una encíclica en la que entre líneas siempre se lee el mismo mensaje subliminal: *y esto es así porque lo digo yo*.

Como cuando Ortega escribe: “El traductor suele ser un personaje apocado. Por timidez ha escogido tal ocupación, la mínima” (p. 107).

Sin duda ninguna, es un comentario sorprendente. Si atendemos a su opinión, apocados habrían sido Lutero, san Jerónimo, Unamuno y Quevedo, los cuatro bien notorios por su genio, notorios incluso por su mal genio, pero no desde luego por haber sido en modo alguno pusilánimes; apocados habrían sido también los dos Machado, Salvador de Madariaga, Julio Cortázar, fray Luis de León y Buero Vallejo, Juan Ramón Jiménez, el rey Alfredo en Inglaterra y Alfonso X el Sabio en España, Julio Cortázar, Octavio Paz y Agustín García Calvo..., por sólo citar un pequeño ramillete de personalidades “apocadas”, todas ellas bien conocidas por sus traducciones.

Como cuando Ortega escribe: “En el orden intelectual no cabe faena más humilde [que la de traducir]” (p. 106).

Como cuando escribe: “No extrañemos que un autor traducido nos parezca siempre un poco tonto” (p. 110).

Como cuando escribe: “Casi todas las traducciones hechas hasta ahora son malas” (p.114).

Como cuando escribe: “Es cosa *clara* que el público de un país **no** agradece una traducción hecha en el estilo de su propia lengua: para eso tiene de sobra con la producción de los autores indígenas” (p. 135). ¿De donde deriva esa *claridad* orteguiana?

No es de extrañar que José Alsina calificara éstas y otras opiniones de “peregrinas” y “lamentables”. En ellas Ortega reparte patentes gratuitas. Nunca sabremos en qué basaba tales afirmaciones, porque están vacías de argumentación: no parece sino que a Ortega le gustara tirar la piedra y esconder la mano.

No reprocho al propio Ortega (no podría hacerlo) el eco en mi opinión excesivo que su ensayo ha tenido, sino quizá a cierto papanatismo nacional. A este país siempre le ha complacido citar a Ortega: quedaba bien, daba *tono* a la intervención o al escrito; y en nuestro caso, curiosamente hasta contra la opinión del propio autor, que ya en fecha tan temprana como la de 1939 consideró que su ensayo “desmerecía” un tanto de los otros dos, *Misión del bibliotecario* y *Misión de la universidad*, que componían la terna integrante del volumen *El libro de las misiones*. En el breve prólogo que en 1939 antepuso al *Libro de las misiones dedica a Miseria y esplendor de la traducción* este escueto y matizado párrafo:

“Agrego [a los dos anteriores] un ensayo que no es suficientemente completo para corresponder al género didáctico que yo llamo ‘una misión’ pero que emboca el asunto de la faena que es traducir dándole una primera embestida.”

Así que nos hallamos, en opinión del propio autor, ante un ensayo “no suficientemente completo”, ante “una primera embestida” en la tarea de traducir.

Esta especie de autocrítica no parece haber sido tenida muy en cuenta en España, sobre todo cuando se advierte que pocas veces ‘*primeras embestidas*’ como ésta han tenido tanto eco. Y al mismo tiempo, paradójicamente, tan escaso eco, como antes indiqué.

Aquí reside la miseria y el esplendor de la reflexión traductora orteguiana. Ortega no era un lingüista, ni tampoco un comparatista; tampoco alegó nunca una experiencia traductora: no me consta ni una sola traducción firmada por él. En un artículo del académico recientemente fallecido Juan Rof Carballo, titulado “Ortega como traductor” (*ABC*, 24 de junio de 1983, pág. 3) tan sólo se alude a la traducción de *una palabra* alemana... La *auctoritas* de Ortega no deriva en ningún caso de su experiencia traductora.

Cuando uno no es lingüista y habla con tanta seguridad de cuestiones lingüísticas; cuando no es traductor y habla con tanto aplomo de traductología; cuando no es comparatista y habla de contrastes..., lo que tenemos entre las manos es un *dile-tante* de la reflexión traductora, en el sentido más literal del término, y en los puros términos con que lo define el diccionario de la Academia en su segunda acepción:

“[Persona] que cultiva algún campo del saber, o se interesa por él, como aficionado y no como profesional”. Si se hubiera tratado de cualquier otro, este ensayo habría pasado desapercibido. Pero lo firma Ortega y Gasset, y lo que él firmaba, rey Midas de la palabra, se convertía durante años en axiomático.

No siendo un conjunto teórico, ni siquiera en esquema, quédese *Miseria y esplendor de la traducción* en lo que de hecho es: una serie de artículos periodísticos con tratamiento periodístico del tema traductor: un tratamiento superficial, a veces contradictorio (recuérdense dos de las “definiciones” del quehacer traductor: “en el orden intelectual no cabe faena más humilde” / “un trabajo intelectual de primer orden”), bien escrito, incompleto, deudor conceptual de autores alemanes del siglo XIX, maximalista en extremo (hasta extremos hoy repudiables) y nada novedoso (salvo en forma y estilo).

Después de esto, ¿qué queda de válido y original en su aportación a la reflexión traductora, qué trigo limpio queda después de pasar por el cedazo, línea a línea, el ensayo de Ortega? Muy poco, la verdad. Quizá tan sólo tres o cuatro frases de expresión acertada, entre ellas mis dos preferidas:

Una: “El asunto de la traducción, a poco que lo persigamos, nos lleva basta los arcanos más recónditos del maravilloso fenómeno que es el habla” (p. 109): reconozco que en este punto estoy completamente de acuerdo con Ortega.

Otra: “Todo escritor debería no menospreciar la ocupación de traducir y complementar su obra personal con alguna versión de lo antiguo, medio o contemporáneo. Es preciso renovar el prestigio de esta labor y encarecerla como un trabajo intelectual de primer orden. Si se hiciese así, llegaría a convertirse el traducir en una disciplina sui generis que, cultivada con continuidad, segregaría una técnica propia que aumentaría fabulosamente nuestra red de vías inteligentes” (p. 134). Frase esta última que, en mi opinión, ha resultado profética: efectivamente, en estos últimos decenios la traducción se ha convertido por derecho propio en una nueva disciplina científica, cultivada ya con asiduidad en universidades de medio mundo, desde Chile a Israel y desde Italia a Canadá.

Sólo que mientras tanto esa nueva disciplina ha ido aprendiendo por el camino muchas cosas que quizá en tiempos de Ortega aún no se conocían. Y entre otras muchas lecciones ha aprendido que la traducción y los estudios de traducción admiten muy mal los dogmas, y que cada “verdad revelada” ofrece cien excepciones y genera ríos de discrepancias como las que yo he mantenido hoy ante ustedes en torno a Ortega y Gasset.

Referencias bibliográficas:

- García Yebra, Valentín. 1994. *Traducción: Historia y Teoría*. Madrid: Gredos.
- Ortega y Gasset, José. 1991. *Cartas de un joven español (1891-1908)*. Edición de Soledad Ortega. Madrid: Ediciones El Arquero.
- Ortega Spottorno, Miguel. 1983. *Ortega y Gasset, mi padre*. Barcelona: Planeta.
- Reiss, Katharina. 1992. “Teorías de la traducción y su relevancia para la práctica”. *Sendebar* [Granada], 3, 25-37.
- Santoyo, J. C. 1987. *Teoría y crítica de la traducción: Antología*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Schulte, R. & Biguenet, J., eds. 1992. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press [pp. 93-112].
- Vázquez Ayora, Gerardo. 1977. *Introducción a la Traductología: Curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press.
- Vega, Miguel Angel, ed. 1994. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.

Notas:

- 1 Casi medio siglo más tarde Miguel Ortega, hijo de José, describía así a su tío Manuel: “El tío Manolo era ingeniero de minas y prestaba sus servicios en el Ministerio de Hacienda. Desde la fundación de la Revista de Occidente había colaborado con mi padre, responsabilizándose de la administración. Escritor de pluma fácil, publicó dos libros técnicos, *La minerometalurgia general* y *Las tierras radiactivas*; también era autor de una interesante y bien documentada *Biografía de ‘El Imparcial’*, de un librito titulado *Niñez y mocedad de Ortega*, y de *A1 pie de las letras y de los enunciados*. Tradujo diversas obras (...). Fue corresponsal del *Mining Journal*. El tío Manolo fue un hombre fundamentalmente bueno.” (1983: 156-157.)
- 2 Udo Rukser en su *Bibliografía de Ortega* (Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1971, pp. 22, 25 y 27), anota las siguientes traducciones alemanas de *Miseria y esplendor de la traducción*: a) “Glanz und Elend der Übersetzung”, publicada en *Mercur* (Baden-Baden, 1950, año IV, pp. 601-622; b) *Elend und Glanz der Übersetzung*, Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt, 1956, 91 pp., edición bilingüe en castellano y alemán, traducción de Gustav Klipper; y c) “Glanz und Elend der Übersetzung”, en: H. J. Störig (ed.), *Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, pp. 322-347.
- 3 José Ortega y Gasset, *Misión del bibliotecario y otros ensayos afines*, Madrid. Ediciones de la Revista de Occidente, 2a. edición: 1967, pp. 105-135. En adelante, la paginación de las citas de Ortega responde a esta edición.
- 4 Esta “coincidencia” ya la señaló García Yebra en una conferencia en la Universidad de Nova de Lisboa, en noviembre de 1988, comentando al respecto: “Pregunta casi idéntica había hecho Friedrich Schleiermacher, a principios del siglo pasado, en su estudio *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (“Sobre los diferentes métodos de traducir”): *Erscheint nicht das Übersetzen (...) als ein törichtes Unternehmen?* (“¿No parece la traducción (...) una empresa descabellada?”).

- 5 Ortega cita a Schleiermacher en el artículo “Fuera de la discreción”, que publicó en el periódico *El Imparcial* el 13 de septiembre de 1909; en una conferencia sobre Goethe dictada en Hamburgo en 1949; y asimismo en el volumen segundo de *El Espectador*, en 1917, donde por cierto alude al escritor alemán con la misma expresión que en *Miseria y esplendor de la traducción*: en ambos casos lo califica de “*dulce teólogo*”.
- 6 Al exponer esta postura orteguiana, en la que el autor “propose un attachement à l’original d’ordre linguistique et parle de forcer la langue d’arrivée jusqu’au seuil de l’intelligibilité, jus-qu’à la tolérance grammaticale”, Amparo Hurtado la considera como “pas très clair”, y lógicamente acaba preguntándose: “S’agit-il de suivre la syntaxe de la langue de départ? de traduire la signification des mots?... Où se situent les limites de tolérance dont il parle?” (La notion de fidélité en traduction, París: Didier, 1990, p. 21).

Ángel Crespo

41

Un ideal de traducción poética

UN IDEAL DE TRADUCCIÓN POÉTICA
1995 Ángel Crespo

LECCIÓN INAUGURAL DEL CURSO PARA EXTRANJEROS. ABRIL DE 1995

Me gustaría tratar en esta ocasión un tema que ha venido preocupándome —y cada vez más— desde que, casi al mismo tiempo que empecé a escribir mis propios versos, inicié una nunca interrumpida actividad de traductor: el de la muy distinta consideración en que han sido tenidas entre nosotros —y en buena medida continúan siéndolo— la escritura de obras literarias originales y la paralela, e histórica y socialmente complementaria de ella, de obras traducidas, con gran desventaja para estas últimas. Una desventaja que creo necesario empezar a acortar como producto que es, al parecer, de una falta de reflexión por parte de los críticos y de los historiadores de la literatura, acerca de la naturaleza de la traducción literaria y del papel que ha jugado y continúa jugando en relación con la escritura de obras originales, así como sobre la información y posteriores reacciones de unos mismos destinatarios, pues lo primero que hay que tener en cuenta es que las obras originales y las traducidas van dirigidas, en el ámbito de cada lengua, a un mismo conjunto de lectores potenciales.

No se trata, pues no tendría sentido en estos momentos, de exponer ni siquiera someramente los principios de una personal teoría de la traducción basada en mi larga experiencia pero, después de todo, una de entre las ya existentes y continuamente discutidas, sino, mucho más sencillamente, de exponer cuál ha sido y cómo ha ido perfilándose mi *ideal* de traductor de obras literarias, y muy particularmente de obras poéticas.

Las historias de la literatura rara vez se ocupan de la traducción como actividad literaria de primera importancia, y suelen limitarse a citar casos inevitables como el de las hechas al latín por el griego Silvio Andrónico, cuya traducción de la *Odisea* fue la primera literaria de Occidente, o como el de la traducción de *Il cortigiano* de Castiglione hecha por Juan Boscán, sin cuya consideración no podría estudiarse seriamente la evolución de la literatura española del siglo XVI, además de que, en este caso, se da la circunstancia de que el texto de llegada, es decir, el de Boscán, es un modelo histórico de prosa castellana. Esta naturalización de una obra italiana en España es algo que hemos de subrayar ahora como ejemplo y confirmación de algo de lo que más adelante se dirá.

Ejemplos como los recién citados no han servido, como decía, de estímulo para que la traducción ocupe el destacado lugar que le corresponde en las historias generales y particulares de la literatura, las cuales no suelen ocuparse sistemáticamente de las obras traducidas en cada época, ni siquiera en concepto de posibles fuentes de los textos originales por ellas considerados y sistematizados, ni tampoco como textos influyentes en un público lector que de alguna manera participa en su creación y en su aceptación social a un mayor o menor nivel cuantitativo o cualitativo.

En efecto, ¿cómo estudiar objetivamente un movimiento como nuestro modernismo sin tener en cuenta, además de las lecturas hechas por sus escritores de obras originales extranjeras, las traducciones de textos franceses y de otros idiomas que éstos (y sus lectores) tuvieron a su disposición? Es éste, precisamente, uno de los temas de que están ocupándose actualmente algunos de los grupos de investigación de esta Universidad.

Otro ejemplo: ¿cómo es posible no someter a una seria consideración el arte —bueno o malo— de los primeros traductores al castellano de Chateaubriand, Walter Scott y Lord Byron al estudiar la narrativa romántica española? Curiosamente, los poemas en verso de este último fueron traducidos en prosa y publicados con el título de “novelas”. ¿Cómo se explica esta singularidad y de qué manera influyó en la novela española de la época? Es cosa que merecería la pena estudiar al lado de otros temas relacionados con nuestros traductores y nuestras traducciones de la época romántica.

Pero me gustaría referirme a un caso mucho más próximo a nosotros. Sabido es que, de unos decenios a esta parte, una conocida corriente de nuestra poesía —la autodenominada de la experiencia— ha sufrido y sigue sufriendo la influencia de Kavafis, un gran poeta griego contemporáneo cuya lengua es, en términos generales e indiscutibles, inasequible a la mayor parte de los lectores españoles, no sólo por tratarse de una lengua minoritaria, sino también porque se trata del habla griega de las clases medias mercantiles de Alejandría de Egipto, la cual presenta problemas de léxico y de interpretación a muchos lectores de habla griega europea. La influencia a que me refiero ha sido gustosamente admitida por quienes la sufren o por sus críticos y sus lectores, de manera que los resultados de la escritura de los traductores de Kavafis al catalán y al castellano han posibilitado, juntamente con la incorporación más o menos definitiva del canon lírico del poeta alejandrino, unas lecturas que han influido en la orientación de una corriente poética española, en vista de lo cual sería deseable una discusión a doble vertiente, la de la recepción de un nuevo poeta en las literaturas catalana y castellana y la de su significado en el panorama actual de ambas.

Creo que lo hasta ahora dicho, si bien demuestra la importancia cultural que, a nuestro juicio, tiene la traducción de obras literarias, no ha sido suficiente para formular de forma explícita el ideal de traducción a que me he referido al principio, y que no es otro que el de lograr que las obras traducidas se incorporen, como parte de ella, a la literatura de la lengua de llegada. Se trata, por supuesto, de un ideal no sólo muy discutible, sino incluso muy discutido indirectamente aun antes de formularse de la manera clara que acabo de hacer.

Para comprobarlo, y como punto de partida imprescindible para cuanto se diga a continuación, será necesario contar con una definición, aunque sólo pueda ser aproximada, de la traducción literaria. “La traducción”, han escrito Ch. R. Taber y Eugene A. Nida en su libro *La traducción: théorie et méthode* (1971) “consiste en reproducir en la lengua receptora el mensaje de la lengua fuente por medio del equivalente más próximo y más natural, primero en lo que se refiere al sentido, y luego en lo que atañe al estilo.”

Wilamowitz se pregunta, por su parte, en uno de sus ensayos, “¿Qué es traducir?”, y se responde: “Lo exterior debe convertirse en nuevo y lo interior quedarse como es”. De manera que, apenas hemos intentado dar un primer paso, hemos estado a punto de dar un tropezón, pues la verdad es que a primera vista la respuesta parece plenamente satisfactoria, aunque en realidad no lo sea tanto. Pensemos que aquello a lo que Wilamowitz llama lo exterior es lo que una corriente crítica hace tiempo superada llama la forma de las obras literarias, mientras lo interior sería

aquello a lo que la misma corriente llama fondo. Se trata, en realidad, de una distinción que sólo puede ser tenida en cuenta como instrumento, útil sin duda en ocasiones, para abordar las obras literarias precisamente en los más superficiales de sus estratos, pero no para estudiar su naturaleza profunda, pues la verdad es que fondo y forma son tan interdependientes que su separación —si no es a efectos provisionales, y para ir abandonándola conforme se profundiza en el significado menos aparente de las obras—, es imposible. Piénsese en el papel, no sólo estructural, sino al mismo tiempo decisivamente semántico —ya explicado con detenimiento en algunos de mis trabajos— que juegan en la *Divina Comedia*, no sólo el número de versos de cada uno de sus cantos, sino también el del total de cantos de la obra y su distribución en partes, el número de versos que la forman y, en relación semántica profunda con él, el número de sus tercetos; todo ello integrado en una simbología trinitaria y cristológica, especialmente clara en los tercetos, minuciosamente calculada por Dante teniendo en cuenta una numerología sagrada —la de San Isidoro de Sevilla, Rabano Mauro y otros autores— que era moneda corriente entre los literatos de su tiempo. Una traducción en prosa o en un verso que no fuese el endecasílabo privaría a la *Comedia* de una parte esencial de su significado.

Volviendo a lo que pretende la definición de Wilamowitz, para que lo interior se quede como es, lo exterior debe convertirse, sí, en algo nuevo pero lo menos diferente posible de lo que era en la lengua de partida. Este respeto de la forma es imprescindible siempre —y no sólo en casos tan especiales como el dantesco recién citado— y el traductor, si bien puede y debe examinar por separado lo que, a efectos metodológicos, hemos llamado fondo y forma literarios, no puede hacer otra cosa que simultanearlos —y éste es su más grave problema al redactar el texto de llegada— en el momento de traducir. Lo que pretendo decir es que no tengo una visión utópica de la traducción consistente en suponer lo imposible: el paso a la lengua de llegada de un producto absolutamente igual —en el sentido de ‘absolutamente equivalente’— al de la lengua de partida, pues el ideal del traductor debería ser, como enseguida veremos, la consecución de una difícil, pero en la mayor parte de los casos, factible semejanza.

A propósito de lo cual, Settembrini ha escrito que “el traductor debe encontrar, en su ingenio y en las modalidades de su lengua, un colorido similar al del original cuando el del original no pueda ser reproducido exactamente... No debe sacrificar ni poco ni mucho los derechos del original, y debe atenerse a los preceptos de la filología, que enseña a apreciar a la palabra tanto como al pensamiento, puesto que uno y otra son, al final de cuentas, lo mismo”. Siendo, pues, inseparables fondo y forma, ¿cómo hacer una traducción literaria lo más fiel, lo más funcional posible, es decir —y de nuevo— ¿qué es la traducción literaria?

Madame de Stael dio, desde el punto de vista del arte, un amago de definición bastante aceptable: “No se traduce a un poeta”, escribió, “como se traslada con un compás las dimensiones de un edificio, ni hay que dar al retrato los mismos rasgos, uno por uno, para que resulte la belleza perfectamente igual”. Dejando a un lado la intención última de esta autora, será bueno retener que, según ella, la fidelidad del traductor literario consiste ante todo en la consecución de una equivalencia, de

una belleza semejante a la original, pues el cambio de lengua hace enteramente imposible la consecución —que por lo demás aniquilaría la idea misma de traducción y haría inútil toda discusión en torno a ella— de una igualdad.

Podríamos decir con Garcilaso de la Vega lo que él mismo dijo a propósito de su amigo Boscán, que “es tan dificultoso traducir bien un libro como hacerlo de nuevo”. Hacerlo de nuevo: he aquí la clave de la traducción literaria; hacerlo de nuevo porque las palabras son necesariamente nuevas; no tratar de repetir lo que, por su propia naturaleza, no admite repetición. El traductor consciente de su arte —pero también, y en igual medida, del arte de la obra de partida— se encuentra en una situación semejante a la del poeta que trata de plasmar lingüísticamente las ideas y las sensaciones que le intrigan, le halagan, le atormentan o le entusiasman, según los casos, sólo que —y esta es la principal singularidad de la escritura a la que damos el nombre de traducción literaria— quien le halaga, le atormenta o le produce algunos de los sentimientos citados, y otros que podrían citarse, es un texto que ya ha plasmado una serie de ideas e impresiones y que, si ha sabido interpretarlas y sentir las —y eso no es siempre fácil—, pueden permitirle, en el caso de que no le falle su arte, el logro de una belleza semejante (y en casos paradigmáticos equivalente) a la del original.

He venido hablando hasta aquí de la imitación tendente a la consecución de una belleza semejante a la del texto original; de la dificultad de traducir un libro, igual a la de hacerlo de nuevo, y de otros conceptos que, al aproximar tan ideal como decididamente las naturalezas del texto de partida y del texto de llegada, invitan a dar un último paso en virtud del cual se conciba la traducción artística como la incorporación a la literatura de la lengua de llegada de la obra de partida. Se trata de un ideal que, de manera más o menos directa, viene siendo contemplado desde hace tiempo. Así Friedrich Schlegel escribió lo que sigue en su tratado *Sobre los diferentes modos de traducir*: “A mi juicio, sólo hay dos [camino]. O bien [el traductor] deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo al lector y hace que vaya a su encuentro el autor”. Por el primero de los caminos indicados por Schlegel, comenta Valentín García Yebra, el traductor intentaría comunicar a sus lectores la misma impresión que él, forastero en la lengua del autor, ha recibido al leer el texto original; por el segundo, trataría de representarla a sus lectores como si el autor la hubiera escrito en la lengua de éstos.

De manera muy semejante, Goethe escribió el año 1813 que “hay dos máximas de traducción: una pide que el autor de una nación extranjera sea traído hacia nosotros de tal modo que podamos considerarlo como nuestro; la otra, por el contrario, exige que seamos nosotros quienes nos dirijamos al [autor] extranjero y nos adaptemos a su situación, a su manera de hablar, a sus peculiaridades”.

Se diría que las palabras de estos dos grandes escritores alemanes se refiriesen a unos tiempos, los actuales, en los que la segunda de las máximas citadas por el segundo de ellos se impusiese, de manera casi aplastante en lo que a la traducción de poesía se refiere, a la primera de ellas. Quiero decir que la costumbre generalizada entre nosotros de publicar de forma bilingüe las traducciones de poesía no suele obedecer al deseo de que el lector —que en la mayoría de los casos descono-

ce la lengua del texto de partida, o la conoce mal literariamente hablando— compare el texto de partida con el de llegada, así confrontados, sobre todo si se tiene en cuenta que este último no suele ser imitativo o lo es muy limitadamente. Lo que estas versiones o imitaciones no artísticas parecen pretender es que el lector español trate de comprender el texto original con la ayuda de un texto de llegada cuya función así se reduce, y que suele ser una traducción literal o casi literal, pero no literaria, en la que, caso de atenderse aspectos formales como el metro, la acentuación, la rima y otros de carácter fonético y estructural, se hace en una medida tan variable como insuficiente. Por supuesto que esta clase de ediciones no pretende engañar a nadie ni trata, en consecuencia, de configurarse como textos de la literatura de la lengua de llegada. Y es curioso —aunque no pueda tratar el caso en estos momentos— recordar que no sucede lo mismo con la narrativa, publicada de manera exclusiva como texto de llegada, es decir, en edición no bilingüe, salvo en casos de bibliofilia tan excepcionales como intrascendentes. Ello parece deberse a la equívoca idea de que una narración es menos compleja que una poesía y son, en consecuencia, más de fiar las traducciones del primer género que las del segundo, cuando en realidad, una gran novela —piénsese en la estructura y el estilo de autores como Joyce, Guimarães Rosa, Kafka, Faulkner, Proust y tantos otros— presenta tantas dificultades y tantos aspectos de problemática imitación como el más peculiar de los poemas.

Claro está que también se va imponiendo poco a poco entre nuestros editores de poesía la buena costumbre de no confundir las cosas y procurar que los textos que publican cumplan con las condiciones mínimas para incorporarse a la literatura de la lengua de llegada a la que pertenecen, y de publicarlos en consecuencia sin pretender una confrontación con el original que, como sucede en el caso de lenguas entendidas por sólo una exigua minoría, resulta de difícil justificación.

Repitamos que el ideal de la auténtica traducción literaria es la incorporación a la literatura de la lengua de llegada de la imitación de las obras de partida, lo que supone, caso de conseguirlo, un enriquecimiento de la primera de ellas. Claro está que es preciso hacer distinciones respecto al fenómeno paralelo —pero que se tiende a confundir con ella— de la traducción no artística, es decir no propiamente poética o literaria, la cual, sin embargo, es susceptible de cumplir la importante función de informar sobre la literatura de la lengua de partida, con lo que contribuye, aunque de manera no propiamente estética, al enriquecimiento de la cultura, pero no de la literatura, de la lengua de llegada.

Debido a esto, la traducción artística de la literatura tiene interés incluso para los lectores y hablantes de la lengua de partida conocedores de la de llegada, pues se encuentran ante una nueva creación literaria, un nuevo producto en el que se ha recreado enteramente la *elocutio* con objeto de mantener la *inventio* lo más intacta posible.

Por otra parte, o más bien por la misma pero contemplada desde un punto de vista diferente, al poner un texto de otra lengua en la nuestra, nos aproximamos a él pero, al mismo tiempo, de él nos alejamos. Este alejamiento consiste en la imposibilidad de mantener exactamente la forma del texto de partida, y ello influye de alguna manera en el espíritu o estructura que emana del texto de la traducción. Se desencadena, pues, un proceso dialéctico incesante entre dos fonéticas, dos sinta-

xis y, en fin y globalmente, entre dos culturas más o menos lejanas la una de la otra. Y este proceso será tanto más intenso y enriquecedor cuanto más acertada sea la traducción, pues la buena traducción no disecca al texto traducido, no lo paraliza, sino que trata de conservar en él la misma capacidad de vibración, e incluso de contradicción, propia del texto de partida, de tal manera que toda buena traducción es un estímulo a intentar una nueva que mantenga vivo el proceso dialéctico recién aludido. Y eso es lo que suele suceder con las obras que han entrado en otra literatura gracias a una buena traducción, mientras las que no han tenido esa fortuna tienden a sumirse en el olvido y, por supuesto, no estimulan a nuevos intentos.

Claro está que lo que se pretende incorporar a la literatura de la lengua de llegada no es precisamente —y ya se entiende por lo hasta ahora dicho— un duplicado del texto de partida, sino su trasunto, es decir, una imitación lo más convincentemente cercana a él. Llamo la atención sobre el término *trasunto* porque creo que es muy descriptivo y definidor del ideal de traducción de que estamos hablando. *Trasunto*, en efecto, es palabra que viene del latín *transumere*, tomar de otro, y que aquí se entiende en la acepción de “figura o representación que imita con propiedad una cosa” (Martín Alonso).

No creo que entremos en el terreno de la paradoja —pero tampoco temería demasiado que así sucediera— si, con objeto de profundizar un poco más en la definición del ideal artístico a que estoy refiriéndome, comento como voy a hacerlo con unas palabras de mi admirado amigo el profesor Valentín García Yebra, quien escribe que “El poema —entendiéndose en el más amplio sentido de la palabra: novela, teatro, etc.— es la concreción formal e irrepetible de una idea poética igualmente irrepetible”. *Irrepetible*, esta es la palabra clave. Pero, matemos por nuestra parte, irrepetible especialmente en la lengua original, porque, en ella, la repetición no pasaría de ser plagio, pero idealmente repetible en las demás lenguas, en las que la repetición más o menos cercana al original —es decir, la imitación— sería traducción más o menos afortunada.

Una traducción no es, por lo tanto, ni intenta serlo, un imposible duplicado del texto original, sino una imitación fiel de “una concreción única e irrepetible”, pues lo que se resiste en la traducción de manera férrea es el lenguaje, mientras la idea que lo informa puede ser repetida, pero sólo hasta el límite en que forma y contenido —teóricamente distinguibles— pueden serlo en la práctica. Y el no transgredir este límite es tal vez el mayor acierto que cabe esperar del autor de un texto de llegada.

En cualquier caso, creo importante decir antes de terminar estas reflexiones que el país en el que tal vez se está abriendo paso con más fuerza el ideal de traducción en ellas defendido es Italia, lo que parece muy natural si se tiene en cuenta que, ya en 1902, Benedetto Croce escribió en su libro *Estetica come scienza dell' espressione*, estas anticipadoras palabras: “La traducción que llamamos buena es una aproximación, que tiene valor original de obra de arte y se sostiene por sí misma”. En lo esencial, el lenguaje crociano no nos coge de sorpresa. Aproximación quiere decir tanto como imitación del texto de partida, y queda bien claro que ésta no supone un duplicado, sino un nuevo texto “que tiene valor original de obra de arte”, es decir, que no es mero apéndice del texto de partida, sino un texto de llegada que, aun

dependiente de aquel, vale por sí mismo, por sus propias cualidades lingüísticas, estéticas y estructurales. Llevadas las cosas a su extremo, podría decirse que su existencia artística no depende de la de la obra original, en el contexto, claro está, de la literatura de la lengua de llegada. Y es lo que confirma Croce cuando termina la frase transcrita diciendo que la buena traducción “se sostiene por sí misma” (“puó stare da sé”). Esto es muy importante y plantea serios problemas. Por ejemplo: si la traducción “puó stare da sé”, si es, en consecuencia, un texto autónomo, ello quiere decir que tiene una vida independiente de la del texto original o de partida, que funciona literariamente por sí misma. (Cosa que también sucede cuando es mala, pero entonces funciona mal, tan mal como cualquier original malo.)

¿Para qué engañarnos con ideas preconcebidas acerca de la originalidad literaria? Quien ha leído una buena traducción de la *Iliada* sin saber griego o de los *Cuentos de Cantórbery* sin saber *old english* sitúa a estos dos textos, si su lengua y la de la traducción es el castellano, en el mismo nivel de lectura que el *Lazarillo de Tormes*; o si su lengua y la de la traducción es el catalán, en el mismo nivel que el *Tirant lo Blanc*. Pues la verdad es que la traducción, cuanto mejor sea, menos hace que el lector piense en la existencia de un texto original, recuerde que hay un texto original que él desconoce o no. Esto es así porque lo que en realidad ha sucedido es que, de una manera sin duda sui géneris pero no por ello menos efectiva, estos textos han quedado incorporados a la literatura, o a las literaturas, de sus lenguas de llegada.

Es algo que no han dudado varios de los más avanzados estudiosos de la poesía italiana de nuestro siglo, hecho a propósito del cual me limitaré a poner unos ejemplos. En la conocida antología *Poeti italiani del Novecento* de Pier Vincenzo Mengaldo, publicada por Mondadori en 1978 y posteriormente reeditada, el poeta Giaime Pintor está representado únicamente por varias de sus traducciones de Rilke y de Trakl, con lo que el antólogo asume e invita a asumir a sus lectores dos hechos importantes: que estas traducciones tienen, como quería Croce, valor de originales que se sostienen por sí mismos y que, en consecuencia pertenecen con todo derecho a la obra poética de Giaime Pintor. Pero este caso no es único en la antología de Mengaldo si no es porque estas traducciones no van acompañadas de poemas originales de su autor —pero qué es o no es, entonces, un original?— pues son varios los grandes poetas por él seleccionados al lado de cuyos originales, y en pie de igualdad, por supuesto, figuran traducciones hechas por ellos. Así, hay traducciones de Hermann Hesse hechas por Diego Valeri; de René Char, por Vittorio Sereni; de Góngora, por Giuseppe Ungaretti; de T. S. Eliot, por Eugenio Montale; de Safo, Alceo e Íbico, por Salvatore Quasimodo; de Benn, por Sergio Solmi, y de Goethe, por Franco Fortini. La idea es clara y tiene sus antecedentes en antologías como la de Vanni Scheiwiller *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, de 1955, o la de Attilio Bertolucci *Poesia straniera del Novecento*, aparecida en 1958.

Definida, pues, la traducción como un fenómeno de imitación y naturalización de un texto literario en un ámbito diferente del ámbito de la lengua en que fue escrito, conviene terminar estas reflexiones con un par de notas de distinta naturaleza. La primera de ellas es que, siendo la traducción un fenómeno literario que se produce y desarrolla necesariamente en el ámbito de dos literaturas —la de la lengua de

partida y la de la lengua de llegada—, su estudio se nos aparece como una parte fundamental de la disciplina que llamamos Literatura Comparada, pero también como materia de la historia de la literatura, pues un estudio objetivo de los textos —y sobre todo de los grupos de textos— literarios de cada lengua y de cada época demuestra que, cuando menos en los orígenes de las literaturas nacionales, como ha observado García Yebra, apenas pueden separarse con frecuencia la creación original y la traducción.

La segunda de las mencionadas notas se refiere a las cualidades —casi imposibles de reunir— del traductor ideal de obras literarias consideradas como imitaciones objetivas de textos. “Ya en Platón y Aristóteles”, escriben René Wellek y Austin Warren en su *Teoría literaria*, “se distinguen los tres géneros mayores (en que se venían dividiendo las obras poéticas) con arreglo al «modo de imitación» (o «representación»): la poesía lírica es una *persona* del propio poeta; en la poesía lírica (o en la novela), el poeta habla en parte en primera persona, como narrador, y en parte hace hablar a sus personajes en estilo directo (narrativa mixta); en el drama, el poeta desaparece detrás de los personajes.” Este progresivo grado de despersonalización del poeta ha sido explicado por Fernando Pessoa en una de las notas que escribió hacia el año 1930 para hacer comprender a sus futuros lectores la verdadera naturaleza poética de sus heterónimos. Merece la pena, aunque él no pensase en la traducción a la hora de redactar la mencionada nota —como tampoco pensaban en ella Wellek y Warren al redactar las líneas recién copiadas— comprobar que el traductor literario ideal parece ser aquel cuyas cualidades se acercan más a las del autor dramático, sea cualquiera el género de la obra objeto de su traducción. Y el texto a que me refiero resulta ser tanto más importante en cuanto trata especialmente de los que Pessoa llama grados de la poesía lírica, a la que evidentemente considera como el camino iniciático hacia las demás formas poéticas. Teniendo esto muy en cuenta, veamos el contenido de dicha nota.

“El primer grado de la poesía lírica”, escribe el autor de *El libro del desasosiego*, “es aquel en que el poeta, de temperamento intenso y emotivo, expresa espontánea o reflexivamente este temperamento y estas emociones.” Es el tipo más elemental de poeta lírico, si bien es muy interesante la observación pessoana de que la intensidad de sus emociones procede, generalmente, de una unidad de temperamento, lo que hace que los poemas de este primer tipo de lírico giren en torno a un número pequeño de emociones. Por eso, al referirse a los que han alcanzado notoriedad se suele hablar de un poeta del amor, de un poeta de la tristeza o de un poeta de la añoranza.

“El segundo grado sería el del poeta que, siendo más intelectual o más imaginativo que el anterior, e incluso podría ser que más culto, no tiene ya la simplicidad de emociones, o la limitación de ellas, que distingue al poeta de primer grado.” Nos encontramos también ante un típico poeta lírico pero no ya monocorde, puesto que sus poemas abarcarán distintos asuntos que serán unificados por el temperamento o por el estilo. Pessoa pone como ejemplo a Swinburne, “tan monocorde”, escribe, “en el temperamento y en el estilo”, lo que no le impide escribir con igual relieve un poema de amor, una elegía o un poema revolucionario.

El tercer grado es aquel en el que el poeta, más intelectual todavía, empieza a despersonalizarse, a sentir, no ya porque siente, sino porque piensa que siente; a sen-

tir estados de ánimo que realmente no tiene, sencillamente porque los comprende. “Estamos”, continúa Pessoa, “en la antecámara de la poesía dramática, de su esencia íntima. El temperamento del poeta, sea el que fuere, está anulado por su inteligencia. Su obra será unificada sólo por el estilo, último reducto de su unidad espiritual...” Y los ejemplos que pone Pessoa son los de Tennyson al escribir de igual manera *Ulysses* y *The lady of Shalott* y, más claramente aún, el de Browning al escribir los que llamó “poemas dramáticos”, que no son diálogos, sino monólogos, pero monólogos que revelan almas distintas con las que no se puede identificar al poeta, y con las que él mismo no pretende tener nada que ver.

“El cuarto grado es aquel, mucho más raro”, escribe Pessoa, “en que el poeta, más intelectual todavía pero igualmente imaginativo, entra en plena despersonalización. No sólo siente, sino que también vive, los estados de ánimo que no tiene directamente.” Este tipo de poeta, al que Pessoa considera un iniciado, caerá directamente, en muchos casos, en la escritura dramática, pero en otros continuará siendo un poeta lírico. O un traductor, añadiremos por nuestra parte, pues su envidiable grado de despersonalización es producto, sí, de un temperamento especial, pero también de un esfuerzo consciente en pro de la objetividad, ayudado por el estudio y por la reflexión sobre las experiencias literarias propias y ajenas. Ese grado de despersonalización es el que ha de poseer el traductor de manera no necesariamente permanente, pero sí siempre que quiera llevar al huerto de su Melíbea, es decir, al de la literatura de su lengua, las obras que, pertenecientes a otras, haya procurado entender y sentir de la manera como debieron comprenderlas y sentirlas sus autores.

Referencias bibliográficas:

- Bertolucci, Attilio, *Poesia straniera del Novecento*, Milano, 1958.
- Crespo, Ángel. “La *Commedia* de Dante: Problemas y métodos de traducción”, en *Dante in Francia, Dante in Spagna*. Atti degli Incontri Internazionali Danteschi, Bari 1974 e 1975, Bari, 1978.
- Crespo, Ángel, “Translating Dante’s *Commedia: Terza rima* or Nothing”, en *The Divine Comedy and the Encyclopedia of Arts and Sciences*. Acta of the International - Dante Symposium, 13-16 November 1983, Hunter College, New York. Amsterdam/Philadelphia, 1988.
- Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell’ espressione e linguistica generale. Teoria e storia*. Palermo, 1902.
- Chiappini, Gaetano, “Ángel Crespo, traductor de la *Divina Comedia*”, en *Suplementos Anthropos*, 15, Barcelona, 1989.
- Flusser, Vilem, *Lingua e Realidade*, São Paulo, 1963.
- García Yebra, Valentín, *En torno a la traducción*, Madrid, 1983.
- García Yebra, Valentín, *Traducción. Historia y teoría*, Madrid, 1994.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, 1978.
- Mounin, Georges, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, 1976.
- Pessoa, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, Lisboa, 1966.
- Radice, W. and Reynolds, B, editors, *The Translator’s Art. Essays in Honour of Betty Radice*, London, 1987.
- Rosada, Bruno, “Ángel Crespo traduttore e critico di Dante e Petrarca”, en *Ateneo Veneto*, anno CLXXVIII (1991).
- Scheiwiller, Vanni, *Poeti stranieri del `900 tradotti da poeti italiani*, Milano, 1995.
- Sansone, Giuseppe, “Dante francese. Dante spagnuolo”, en *I luoghi del tradurre*, Milano, 1991.
- Santoyo, Julio César, *Teoría y crítica de la traducción. Antología*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1987.
- Taber, Ch. R. et Nida, Eugene A., *La traduction: théorie et méthode*, Paris, 1971.
- Wellek, René y Warren, Austin, *Teoría literaria*, trad. de José María Gimeno, Madrid, 1996.

LA TRADUCTION ÉCRITE
ET L'INTERPRÉTATION ORALE:
ÉCLAIRAGES CONTRASTÉS

1995-1996

Gérard Ilg

Ce n'est pas devant votre très imposant auditoire, au moment d'emboîter le pas à mon Président de l'École de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Genève, M. Louis Truffaut, et à D. Julio César Santoyo, qui ont présenté ici même leurs magistrales leçons, que j'aurais l'outrecuidance de définir à votre intention ce qu'est la traduction écrite *Glankaz eiz 'Aqhnaz*.

Ce que, en revanche, je peux entreprendre de faire, et sans trop de risques, c'est de décrire pour votre gouverne les éléments les plus déterminants de l'acte interprétatif oral.

Toutefois, afin de mieux contraster et éclairer tour à tour les deux opérations traduisantes au sens large — sous l'invocation de la "Translation" selon Otto Kade (C. Laplace 1994) —, je me propose de commencer par pointer les caractéristiques principales de l'acte traductif écrit.

S'il est entendu que les deux opérations traduisantes (traduction écrite à loisir et interprétation improvisée immédiate) sont toutes deux supposées restituer dans l'autre langue le sens, le *contenu* sémantique, on sait que la TRADUCTION écrite de textes réfléchis, soigneusement composés et faisant autorité obéit également aux contraintes de la *forme* (structure, mesure, rythme). Et dès lors qu'il s'agit de productions encore plus exigeantes, dans l'ordre proprement littéraire ou poétique, elle subit par surcroît la contrainte phonesthétique de la sonorité, de la musique ou de la couleur, pour ne rien dire de la transposition des véritables écarts de la norme qui constituent parfois essentiellement le style.

La TRADUCTION, au demeurant, s'adresse à des récepteurs nombreux et anonymes. Et puisque un texte traduit, même daté, est fait pour durer ou pour être quasiment intemporel, il en découle la nécessité d'être complet, explicite ou même répétitif, en vue d'assurer une bonne réception *erga omnes* et en toute circonstance (J.-R. Ladmiral 1979).

Alors que l'INTERPRÉTATION d'un exposé en séance s'élabore à une occasion précise, pour un ensemble de destinataires assez bien circonscrits. Elle traite de sujets visant un nombre connu d'auditeurs physiquement présents. Ces paramètres posés d'entrée de jeu, les intervenants seront en mesure de se référer avec plus ou moins de régularité à un cadre conceptuel défini de commun accord, tournant autour des thèmes retenus avec l'insistance et la redondance qui distinguent l'argumentation orale perlocutoire (D. Gile 1995).

La *mise en présence* matérielle des participants lors d'une réunion (congrès multitudinaire ou groupe restreint) garantit que le sujet proposé a été cerné, arpenté et creusé, de sorte que l'interprète engagé à cette occasion aura pu, lui aussi, s'y préparer en comptant que les discussions seront bornées à une spécialité donnée, *finie*. Mais s'il s'agit d'une assemblée touche-à-tout de nature très générale ou exclusivement rhétorique, devant une foule hétérogène d'auditeurs de circonstance (comice électoral, meeting syndical, etc.), l'interprète n'aura besoin que de son bagage d'honnête homme et de sa connaissance de l'actualité.

Cette caractéristique fondamentale de la *situation réelle* en conférence autorise l'interprète à prendre des *raccourcis*, à opérer des renvois dans le discours pour

gagner de-ci de-là quelque répit en coupant dans les plis et replis de l'original ("cucire e ricucire", Stefano Marrone ; "atando cabos", Laura Bertone). Mais ce que cette reproduction verbale instantanée perd parfois en explicite, l'interprète sera bien sûr tenu de le compenser par des retours et des *rehaussements* après coup. Et ce qui, sous la pression du temps, aurait été rendu provisoirement de manière allusive ou franchement incomplète va pouvoir retrouver son efficacité grâce aux procédés communicants de la mise en relief, de l'accentuation et des éclairages multiples. Ainsi, la parole performante reprend ses droits : l'orateur peut en effet compter sur son double en cabine, l'*interpr s*.

Comme l'a très bien vu un spécialiste des actes de langage, "une phrase lexicalement et grammaticalement banale peut s'employer avec une gamme très riche de valeurs illocutoires" (G. Fauconnier, p. 5).

Ce qui permet à l'INTERPRÉTATION "repentina" de fonctionner, ce sont l'information partagée, le sous-entendu ou la connivence, mais aussi la redondance dialectique, l'effet oratoire, les *itus et reditus* tout au long d'une démarche discursive. Dans une telle situation, il s'agit autant de faire partager un climat que de transmettre des contenus. Tous les chemins de traverse pourront donc servir, aussi bien que les généralisations parlantes ou les remontées au terme générique, pourvu que le chemin s'éclaire dans l'esprit de l'auditeur, grâce aux fulgurances nées du pouvoir de synthèse expressive, et qui servent à lancer un coup de projecteur sur le paysage alentour, qui alors s'illumine.

Nous y voici : l'INTERPRÉTATION n'est possible que si son exécutant possède, en plus des connaissances en LS et en LC exigées d'un traducteur comp t nt dans la même combinaison linguistique, une grande capacité de *synthèse* et l'esprit d'à-propos d'un orateur avis . Ce sont le sens de la *formule* et l'*alacrité* qui distinguent l'interprète de conférence, en plus d'une certaine habileté histrionique à faire passer en priorité le message sous ses formes les plus diverses.

Car dans son travail, l'interprète se voit octroyé une large *optionnalité* des moyens d'expression. Il bénéficie d'une licence générale de raccourcissement au profit de l'éclaircissement, et de la concentration au profit de la meilleure compréhension. Si, au contraire, une nécessaire expansion ou explicitation s'impose (notamment interculturelle), elle peut être compensée de loin en loin par des non-dits de connaissance partagée avec le destinataire de l'interprétation. Ici, on est résolument "cibliste" (J.-R. Ladmiral 1986).

En définitive, ce que l'auditeur souhaite, à l'issue de la réunion, c'est de l'avoir suivie et vécue à l'instar de ses collègues allophones. S'il tient, au surplus, à consulter à tête repos e l'intégralité des exposés présentés, il s'y reportera une fois le compte rendu de séance ou les actes du congrès exécutés et traduits. Tranchons le mot : l'interprète de conférence n'est pas un tachy-herméneute, un traducteur à vue (ou à l'aveugle) travaillant en accéléré, dont il suffirait d'enregistrer puis de transcrire l'interprétation pour la faire paraître dès le lendemain sous forme d'un proc s-verbal bilingue. Ce que l'interprète produit de sa cabine est destiné — tout comme l'original plus ou moins spontané de la salle —   la communication instantanée, sur le vif. Nous avons à faire, par conséquent, à un produit de

consommation immédiate, fortement ciblé, inséparable des péripéties (et parfois même de la gestique) observée en salle, un produit qui peut d'ailleurs être singulièrement valorisé par des moyens expressifs supra-segmentaux.

* * *

Mais alors, — pensera-t-on — cette transposition décontractée, quasiment en roue libre, éphémère et quasiment sans contrôle, doit être facile à souhait?

Pas vraiment, si l'on tient compte des *difficultés* qui sont le propre de l'*échange oral* dans un contexte international.

1) D'ordinaire, les textes originaux donnés à traduire ont été revus, corrigés, révisés puis relus sur épreuve. Hormis quelque torchon infâme qui arrive de temps en temps sur son bureau, le *traducteur* traite généralement des textes de scripteurs respectables bien que souvent alambiqués ou obscurs.

Or l'*interprète* travaille sur une matière première verbale qui, en règle générale, est spontanée et tolère, de ce fait, d'assez nombreuses imperfections formelles (grammaticalité, complétude) ou sémantiques (netteté des concepts, linéarité du raisonnement, choix des mots).

2) De plus — et pour prendre l'exemple de l'anglais dans un cadre européen—, les interventions seront présentées tour à tour par un professeur d'Oxbridge ou un syndicaliste gallois, un prêcheur écossais ou un farceur irlandais, chacun selon ses habitudes de parole, son sociolecte/idiolecte. Il faut donc à l'interprète une capacité *d'appréhension immédiate* de ces diverses variantes du parler — pour rien dire ici du vocabulaire et de l'accent du Commonwealth ou de l'Amérique du Nord.

3) Au surplus, nombreux sont les orateurs dans les conférences qui ne se servent pas de leur langue maternelle et qui recourent à une des grandes langues véhiculaires : par exemple l'anglais. Ainsi, dans le cadre de l'Union européenne, il est très courant d'entendre des Allemands ou des Scandinaves polyglottes qui ont obligeamment accepté, pour simplifier et alléger l'équation linguistique d'une assemblée, de s'exprimer tant bien que mal dans une *langue* pour eux *étrangère*, en l'occurrence l'anglais. Plus souvent mal que bien.

L'indétermination ou l'ambiguïté qui peuvent résulter d'une méconnaissance de la langue ou d'un emploi fautif plongent parfois l'interprète dans l'embarras : tel Danois parlant anglais qui emploie *eventual* le fait-il délibérément ou est-il contaminé par son propre usage national du mot? Et chaque fois qu'un Néerlandais soi-disant anglophone commence sa phrase par *When*, l'interprète aura avantage à inclure *If* dans sa grille de décryptage ... car les Bataves cosmopolites tendent à reproduire inconsciemment leur *Wanneer* national (notre *Si* hypothétique). On devient alors, en cabine, interprète-exégète ou interprète-pont, pour qui la recherche de la vraisemblance et de la cohérence passent avant toute "pulcritud formal" (L. Bertone 1989, p. 53).

En résumé — et quand on pense au mauvais anglais type “*lingua franca*” qui se parle dans le vaste monde—, ce que l’interprète devra comprendre et restituer sera bien plus souvent du “*pidgin*” que du “*Queen’s English*”.

- 4) Les *formes d’exercice* de l’interprétation sont très variées, allant de l’exposé didactique solidement charpenté à l’échange rapide comme l’éclair d’une conférence de presse devant la meute des journalistes prêts à faire un sort à la “*petite phrase*” significative qu’ils guettent.

Mais il y a d’autres exemples encore, moins connus parce que strictement confidentiels : les négociations politiques ou commerciales où l’on mégote indéfiniment sur les mots d’une déclaration ou les termes d’un contrat. Le comité de rédaction plurilingue en est la forme la plus extrême et la plus redoutée des interprètes : à cette occasion, des juristes sourcilleux s’escriment des heures durant sur telle ou telle formule amphibologique particulièrement rétive à la transposition (G. Ilg 1980, pp. 121-123).

L’écrit, justement : il ne faut pas oublier que bon nombre de conférences avec interprétation procèdent du *rituel associatif* international, fortement marqué par la procédure parlementaire anglo-saxonne (H. Kirchhoff 1976), allant de pair avec un idiolecte d’accès malaisé et un stock de tours et figures de langage qui n’a pas été systématisé jusqu’ici (G. Ilg 1988, 1989).

Il s’y ajoute que la parole publique, censée être spontanée, ne l’est pas toujours : c’est l’oral écrit (Georges Mounin) du délégué qui a préparé son intervention de longue main et, même s’il ne la lit pas vraiment de la tribune, la récitera presque par cœur. Donc, sans opération mentale d’élaboration au fur et à mesure, avec très peu d’hésitations ou de reprises et, surtout, sans l’intonation expressive de la pensée qui se cherche — ce qui aurait justement permis à l’interprète de chercher de son côté et de prévoir la conclusion des périodes commencées.

C’est la malédiction de la pseudo-traduction à vue (ou à l’aveugle) pratiquée lors des congrès scientifiques et techniques sur des communications débitées à toute vitesse, où personne ne compte vraiment dialoguer et où tout le monde ne parle que pour voir paraître plus tard son nom dans les actes officiels de la manifestation. Là, l’interprète doit se faire violence et fournir un travail stressant et contre nature, parce que fondé sur de l’écrit et non de l’oral.

* * *

Pour finir, je me permettrai d’indiquer quelques pistes à suivre pour mieux se préparer à jouer le rôle d’interprète de conférence.

En premier lieu, il convient d’acquérir certains *réflexes linguistiques* qui permettent d’économiser au maximum la capacité d’attention, au profit des véritables problèmes sémantiques ou syntaxiques. Pour cela, les classiques de la stylistique restent irremplaçables sur le plan des stratégies de transposition “naturelle” : d’abord, l’œuvre du patriarche de l’Ecole linguistique de Genève, C. Bally ; puis J.-P. Vinay et J. Darbelnet, A. Malblanc et L. Truffaut. Certes, les automatismes linguistiques ont mauvaise presse en tant que “recettes” de traduction, mais on ne

saurait s'en passer quand on est pressé : voir à ce propos E. Astington, M. Ballard, J.-F. Rozan 1953 et D. Snelling.

Sur un plan plus général, l'étude du *raccourci* ou de l'expansion / paraphrase apporte beaucoup : C. Fuchs, J.-P. Vezin. Il en va de même des tours figés de la dialectique des conférences : G. Ilg 1985 et 1988, F. Richaudeau, ainsi que de la rhétorique : J. de Clarens, A. Doriac et G. Dujarric, P. Gourgand, G. Kahn ; et enfin des formules de négociation : F.O. Hansberger, M. Rivas-Baudin, sans oublier les cahiers *Verhandlungssprache*.

Le fonctionnement de la *parole spontanée* est fort instructif aussi : M. Criado de Val, M. Thérond, y compris les façons de dire en vogue : A. Beck-Ho, A. Barrera y Vidal, P. Charaudeau et P. Merle.

Car, en dépit de son air nonchalant “rien dans les mains, rien dans les poches”, l'interprète qui opère constamment sur l'évanescent et le très éphémère est — doit être — un documentaliste acharné et, de nature, un papyvore.

Bibliographie

- ASTINGTON Eric: *Equivalences. Translation difficulties and devices French-English, English-French*. Cambridge University Press 1983
- BALLARD Michel: *La traduction: de l'anglais au français*. Paris, Nathan 1987
- BALLY Charles: *Traite de stylistique française* 2 vol. [Heidelberg, Winter 1909] Genève, Georg / Paris, Klincksieck, 3 me  d. 1951
- BALLY Charles: *Linguistique générale et linguistique française*. Bern, Francke, 3 me  d. 1950
- BARRERA Y VIDAL Alberto: "Parlez-vous branché?" *Terminologie et traduction*. Bruxelles, Commission des Communautés européennes N  1 / 1989, pp. 75-83
- BECKER-HO Alice: *L'essence du jargon*. Paris, NRF Gallimard 1994
- BERTONE Laura: *En torno de Babel. Estrategias de la interpretación simult nea*. Buenos Aires, Hachette 1989 (= Hachette Universidad, Lengua * Ling stica * Comunicación)
- CLARENS Jeannie de: "L'expression orale" in *Etudes de linguistique appliquée* N  12 (Exégèse et Traduction) Paris, Didier 1973, pp. 123-124
- CHARAUDEAU Patrick (dir): *Aspects du discours radiophonique*. Paris, Didier Erudition 1984 (=Langages, Discours et Sociétés N  1)
- CRIADO DE VAL Manuel: *Estructura general del coloquio*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, SGEL 1980 (= Lengua coloquial)
- DORIAN A. / DUJARRIC G.: *Toasts, allocutions et discours modèles*. Paris, A. Michel [1950] 1990
- "L'espagnol, une langue sur deux continents" in *Actes des Quatrièmes Assises de la Traduction littéraire* (1987). Arles, Atlas-Actes Sud 1988, pp 35-63 [avec Juan Goytisol , Mario Vargas Llosa et Aline Schulman, Laure Bataillon, Céline Zins]
- FAUCONNIER Gilles: "Comment contrôler la vérité. Remarques illustrées par des assertions dangereuses et pernicieuses en tout genre" in *Actes de la Recherche en sciences sociales*. Paris, Minuit N  25 / 1979
- FUCHS Catherine: *La paraphrase*. Paris, Presses Universitaires de France, 1982 (= Linguistique nouvelle)
- GILE Daniel: *Regards sur la recherche en interprétation de conférence*. Presses Universitaires de Lille 1995 (= Etude de la traduction)
- GOURGAND Pierre: *Les techniques de l'expression orale. L'exposé en public: préparation et présentation*. Toulouse, Privat 1975
- HANSBERGER Franck Olivier: *Say It! 888 expressions pour négocié en anglais ... and how to use them*. Paris, Mazarine 1985
- ILG Gérard: "Le langage figuré", *Bastions de Genève* (Universit  de Genève) 3 /1959, pp.63-71
- ILG Gérard: "Expressions", *Meta* Montréal, vol. 30 N  1, mars 1985 (numéro du 30 me anniversaire, Interprétation de conférence), pp. 65-68
- ILG Gérard: "Lengua terminal" in *Perfeccionamiento ling stico*, I igo SANCHEZ-PA OS (dir.) Madrid, El Manglar 1988 (= Ciencias de hoy, Traducción-Interpretación), pp. 101-114

- ILG Gérard: "Outillage linguistique" in *The Theoretical and Practical Aspects of Teaching Conference Interpretation*, GRAN Laura / DODDS John (ed.), Udine, Campanotto 1989 (= Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Zeta Università N° 12), pp. 147-150
- ILG Gérard: "L'apprentissage de l'interprétation simultanée: de l'allemand vers le français" *Parallèles* Genève, Ecole de Traduction et d'Interprétation, 1/ 1978, pp. 69-99
- ILG Gérard: "L'interprétation consécutive (I) Les fondements et (II) La pratique" *Parallèles* Genève, Ecole de Traduction et d'Interprétation, 3 /1980, pp. 109-136, et 5 / 1982, pp. 91-109
- KAHANE Eduardo: "La interpretación de conferencias o el teatro como metáfora" *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid 1986 / N° 431, pp. 173-190
- KAHN Gérard: *Manières de dire. Éléments de rhétorique* (préface de Claude HAGEGE) Ecole Normale Supérieure de Fontenay / Saint-Cloud, Crédif / Didier 1992 (= essais)
- KIRCHHOFF Helga: "Das dreigliedrige, zweisprachige Kommunikationssystem Dolmetschen" in *Le langage et l'homme*. Bruxelles 1976 / N° 31, pp. 21-24
- LADMIRAL Jean-René: *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris, [Payot 1979] Gallimard 1994 (=tel N° 246) [reproduction photomécanique, nouvelle préface]
- LADMIRAL Jean-René: "Sourciers et ciblistes" in *Revue d'esthétique* nouv. série. Paris, Privat 12 / 1986, pp. 33-42
- LAPLACE Colette: *Théorie du langage et théorie de la traduction. Les concepts-clefs de trois auteurs: Kade (Leipzig), Coseriu (Tübingen), Seleskovitch (Paris)*. Paris, Didier Erudition 1994 (= Traductologie N° 8)
- MALBLANC Alfred: *Stylistique comparée du français et de l'allemand. Essai de représentation linguistique comparée et Etude de traduction*. Paris, Didier [1991] 1963, p. 268
- MERLE Pierre: *Dictionnaire du français branché*. Paris, Seuil 1986
- MOUNIN Georges: *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard [1963 (Bibliothèque des idées)] 1986 (=tel N° 5)
- RICHAUDEAU François: *Le langage efficace. Communiquer, persuader, réussir*. Paris C.E.P.L. / Marabout 1973 (= MS N° 360)
- RIVAS-BAUDIN Michèle: *At the Negotiation Table. Entraînement à la discussion d'affaires en anglais*. Paris, Bordas 1976 (= Etudes, section "anglais", N° 180)
- ROZAN Jean-François: *La prise de notes en interprétation consécutive*. Genève, Ecole d'Interprètes, Georg [1956] 1959
- ROZAN Jean-François: "Remarques sur l'automatisme de l'interprétation" *L'Interprète* (Bulletin de l'Association d'interprètes et de traducteurs) Genève, 8ème année 1 / 1953, pp. 8-11
- SNELLING David: *Strategies for Simultaneous Interpreting from Romance Languages into English*. Udine, Campanotto 1992 (= Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori / Zeta Università N° 51)
- STOCKWELL Robert P. / BOWEN J. Donald / MARTIN John W.: *The Grammatical Structures of English and Spanish*. University of Chicago Press 1965 (= Contrastive Structure)

- SANTOYO Julio César: *En torno a Ortega y Gasset: Miseria y Esplendor de la Reflexión Traductora*. UPF, lli o inaugural del curs acadèmic 1994-95 de la Facultat de Traducció i Interpretació, 26 d'octubre de 1994
- THÉROND Maurice: *Du Tac au Tac, formules, réflexes et images de la conversation françaises actuelle*. Paris, Didier [1955] 4 me  d. 1972
- "Traduction / Adaptation" *Palimpsestes* Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle 3 / 1990 (octobre)
- TRUFFAUT Louis: *Grundprobleme der deutsch-französischen Übersetzung*. München, Hueber [1962] 1971
- TRUFFAUT Louis: *Problèmes linguistiques de traduction: allemand-français (Guide de l'étudiant et du praticien)*. München, Hueber 1983 (N  3171)
- TRUFFAUT Louis: *Qu'est-ce que donc que traduire?* UPF, lli o inaugural del curs acadèmic 1992-93 de la Facultat de Traducció i Interpretació, 22 d'octubre de 1992
- *Verhandlungssprache Deutsch / Spanisch. Terminolog  de las Reuniones Alemán / Espa ol*. Köln / Berlin, Heymanns 1983 (Manual de Terminolog  Internacional Jur dica y Administrativa)
- *Verhandlungssprache Deutsch und Italienisch. Terminologia delle Riunioni Tedesco e Italiano*. Berlin, Langenscheidt 1969 (= Glossario Europeo di Terminologia Giuridica ed Administrativa)
- *Verhandlungssprache. Terminologie des réunions. Deutsch und Französisch*. Berlin, Langenscheidt / Paris, Dunod 1969 (= Glossaire européen de terminologie juridique et administrative, fascicule 2)
- VEZIN Jean-François: *Déterminants de la concision*. Paris, CNRS Centre National de la Recherche Scientifique 1975 (= Monographies françaises de psychologie)
- VINAY Jean-Paul, DARBELNET Jean: *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris, Didier / Montréal, Beauchemin [1958], nouv.  dit. revue et corr. 1966.

ABAST I LÍMITS DE LA TRADUCCIÓ
1996-1997
Eugenio Coseriu

1.1. Tot seguit ens proposem presentar, d'una manera molt succinta, els fonaments i els aspectes bàsics d'una teoria realista de la traducció que, al seu torn, hauria de constituir el fonament d'una lingüística de la traducció. Podem afirmar que, en gran part, presentem una nova teoria, però no és tan sols “una altra nova teoria” (una teoria més!) ja que es tracta d'una teoria “realista” que aspira a identificar els principis universals dins els mateixos fets, i no d'un model més o menys arbitrari que s'imposa als fets. En general, ser “realista”, en el camp de les ciències i de les seves corresponents teories, equival a dir —o aspirar a dir— “les coses com són” (τὰ ὄντα ὡς ἔστιν λέγειν), mentre que en el de les ciències humanes (o de la “cultura”), equival a dir les coses com es presenten al “saber original” de l'home sobre ell mateix i sobre les seves activitats lliures. D'aquesta manera, la tasca de la teoria, dins el camp de les ciències, és la de formular i justificar mitjançant principis reflexius (és a dir, vinculats amb el pensament reflexiu i fonamentat) el que els subjectes saben sobre les activitats en qüestió. Emprant paraules de Hegel equivaldria a transformar el que només és *bekannt* en *erkannt*, o bé, amb paraules de Leibniz, transferir la *cognitio clara confusa* (coneixement perfectament clar i segur, però intuïtiu, sense un fonament racional) a la *cognitio clara distincta et adaequata*. En el cas del llenguatge i de la lingüística en general, els subjectes en qüestió són subjectes parlants com a tals i, en el cas de l'activitat lingüística concreta de la traducció, són els traductors. El teòric del llenguatge formula de manera explícita els principis que els subjectes parlants (i ell mateix com a subjecte parlant) apliquen o segueixen intuïtivament en la seva activitat de parlar (i d'entendre la parla); el teòric de la traducció formula explícitament els principis que els (bons) traductors (i ell mateix com a traductor) apliquen intuïtivament a l'operació traductora.

1.2. Ara bé, quins coneixements té el traductor com a (bon) traductor? En primer lloc, pel que fa a les llengües que utilitza, sens cap dubte té un coneixement que va més enllà del coneixement purament intuïtiu dels subjectes parlants com a tals. Efectivament, disposa d'una *cognitio clara distincta*, però no *adaequata*, és a dir, té un coneixement de tècnic i, per tant, coneix els significats d'aquestes llengües així com els usos i correspondències “habituals” entre aquests. Per exemple, sap que el que en francès designa amb el terme únic *dent*, en català i en castellà no només s'anomena *dent* o *diente* (el terme genèric) sinó que també pot ser un *queixal* o *muela* (el terme específic); que la forma italiana *vengo* correspon en castellà, en certs casos, a *vengo*, mentre que en d'altres equival a *voy*, tot i que, en aquesta circumstància concreta, no pot especificar quina és l'oposició funcional en semàntica estructural; que en alemany *auf* correspon “normalment” al francès *sur*, però que aquest mateix *auf*, en el cas de *auf der Straße*, es tradueix per *dans*, si es tracta d'una ‘rue’ (*dans la rue X*), i per *sur*, si es tracta d'una ‘route’ (*sur la route de Louviers*), mentre que en italià emprant, com en alemany, un sol terme (i, per tant, un únic significat), diu, més o menys com el francès, *nella strada* i *sulla strada*, en funció de si es tracta d'un carrer dins una localitat o d'una carretera, un camí, etc. De la mateixa manera, sap que *dent de sagesse* en castellà es tradueix per *muela del juicio* i no per **diente* (o *muela*) de la *sabiduría*; que ‘boc’, en italià es diu *capro* i en alemany *Bock*, però que el ‘boc emissari’ en italià és

capro espiatorio i en alemany *Sündenbock* (“boc dels pecats”); que el *bon sens* en català i en castellà no és “bo” (*bueno*) sinó “comú” (*sentit comú - sentido común*) i que en alemany, a part de ser qualificat de “sa”, s’inclou dins l’enteniment humà (*gesunder Menschenverstand*); que el “perill de mort” en alemany és “perill de vida” (*Lebensgefahr*); que *Dommage!*, com a exclamació que expressa pesar, en català i en castellà es tradueix per “llàstima” (*Llàstima!*, *¡Lástima!*), en portuguès per “pena o dolor” (*Que pena!*) i en italià per “pecat” (*Peccato!*); que en alemany, *keine Ursache* correspon, a la majoria de contextos, a “cap causa” o “sense causa”, però com a resposta a un agraïment, mai no equival a “cap causa” (cosa que en català resultaria incomprendible), sinó, per exemple, a “de res”, així com que en castellà, la resposta a *Moltes gràcies!* (*¡Muchas gracias!*) pot ser tant *No hay de qué* com *Usted se las merece*. També és conscient que no tradueix l’alemany *Guten Morgen!* per **Bon mat!* sinó que, “normalment”, ho fa per *Bon dia!*, i que quan en francès es trobi amb *Bonne matinée!*, *je vous souhaite une bonne matinée*, en alemany no traduirà per *Guten Morgen!* sinó més aviat per *Einen schönen Vormittag!*, *Ich wünsche Ihnen einen schönen Vormittag*, construccions que, en alemany, no tenen el valor de salutació. Però, sobretot, sap per experiència que tot i que en la seva qualitat de tècnic de la traducció ha de conèixer totes les equivalències “habituals” o “normals”, no en tindrà prou amb aquest coneixement ja que és possible que, en determinades traduccions, qualsevol d’aquestes equivalències esdevingui inadequada o inacceptable i que, en canvi, altres equivalències imprevisibles s’imposin sobre la més comuna. Així doncs, haurà d’“inventar” aquestes equivalències sota la seva pròpia responsabilitat de traductor-creador, tot i que sempre ho farà d’una manera raonable i justificable, és a dir, d’acord amb les exigències del text original. I, si alhora és teòric i vol assolir una *cognitio distincta et adaequata* de la seva activitat, es pregunta quin sentit té aquest procés en relació amb els *principis de la traducció*.

1.3. D’altra banda, el mateix títol d’aquesta conferència és una “traducció”, potser no massa encertada, del castellà *Alcances y límites de la traducción*, o de l’alemany *Leistung und Grenzen der Übersetzung*. A més, si l’observem des del sentit “intertextual”, representa una al·lusió a *Miseria y esplendor de la traducción*, de J. Ortega y Gasset. Sobre aquest punt, cal que posem de relleu que el títol de l’assaig d’Ortega fou traduït a l’alemany —i sens cap dubte la traducció és encertada— per *Glanz und Elend der Übersetzung* (i no *Elend und Glanz...*), de la mateixa manera que en francès *noir et blanc* es tradueix en alemany per *schwarzweiß* (amb els noms dels colors en el mateix ordre que en francès), mentre que en italià, català, castellà i romanès es tradueix per: *bianco e nero*, *blanc i negre*, *blanco y negro*, *alb și negru*. Ens podem preguntar el perquè d’aquest fet i quin és el principi de traducció que el determina.

1.4. Precisament, per respondre aquestes preguntes ens cal una teoria realista de la traducció i, per construir aquesta teoria, hem de començar realitzant una sèrie de distincions. Per tant, d’acord amb el principi formulat per B. Croce, segons el qual *conoscere è distinguere* (“conèixer és distingir”) així com amb el

primer principi escolàstic, que estableix que “on hi ha una dificultat (racional), cal fer una distinció”, la nostra teoria es basa en una sèrie de distincions, el sentit de les quals especificarem tot seguit, especialment les següents:

- 1) l'objecte i els mitjans de la traducció;
- 2) el contingut de llengua i contingut de text;
- 3) la llengua i l'ús de la llengua;
- 4) la transposició i la versió.

2.1. Ara estudiarem amb més profunditat la primera distinció de la qual, en realitat, deriva tota la resta. D'una banda, determinats lingüistes, i també certs filòsofs del llenguatge, afirmen que la traducció exacta i total és impossible (la traducció seria una necessitat pràctica però, alhora, constituiria una impossibilitat teòrica). Aquesta circumstància es deuria bé al fet que les llengües no estructuraven de la mateixa manera els significats i, per tant, cap llengua *x* podria “dir” (= significar) exactament el que diu una altra llengua *y*, o bé al fet que els subjectes parlants d'una comunitat lingüística associen connotacions sempre especials i específiques a les expressions de la seva llengua (així, la paraula *Wald* per a un alemany evoca una cosa diferent que *forêt* per a un francès o *bosque* per a un espanyol). D'altra banda, alguns lingüistes i filòsofs mantenen que tot el que es diu en una llengua també es pot dir en altres llengües, admeten la possibilitat il·limitada de la traducció i, en conseqüència, dedueixen la universalitat fonamental dels significats i del pensament lingüístic. Tant els uns com els altres tenen part de raó, però ambdós s'equivoquen no només pel que fa a l'estatus veritable i a la naturalesa de la traducció sinó també en establir la relació entre la traducció i les llengües. Així doncs, és completament cert que les llengües són sistemes de significats estructurats de maneres diferents, tant des del punt de vista gramatical com lèxic, i que cap llengua pot “dir” (en cada cas específic) exactament el que “diu” (= significa) una altra llengua. Però aquesta variació no és il·limitada i incommensurable (les analogies estructurals entre llengües diferents també són importants). A més, en qualsevol cas, la variació en l'estructura semàntica no afecta de cap manera la traducció, ja que en traducció no es tracta de “dir” el que “diuen” (= signifiquen) les llengües, sinó de dir el que, en cada discurs, es diu *mitjançant* les llengües. Tot i que per a molts textos la traducció “exacta” (com a transposició total) és, efectivament, impossible, la causa cal buscar-la en altres raons i no en la diversitat semàntica de les llengües. Aquesta diversitat, sens dubte, pot donar lloc a un gran nombre de dificultats *empíriques* en el moment d'establir equivalències intertextuals, però no representa un límit *racional* de la traducció. Al contrari, és la condició mateixa de la seva existència, sense ella la traducció només seria la substitució mecànica de significats i no “traducció” en el sentit estricte del terme. Pel que fa a les connotacions —que, efectivament, poden constituir un límit per a la traducció (com a transposició)— no afecten les expressions lingüístiques sinó les “coses” designades i, si queden explícites i no es diuen en el text original, no podem pretendre que han estat transposades al text traduït: només el que es diu de manera explícita és lingüísticament transposable. I, quant a la tesi de la universalitat dels significats i

de la presumpta possibilitat il·limitada de traduir, cal que distingim entre la veritable traducció i l'anomenada "traducció de llengües". És cert que, en la veritable traducció, tot el que es diu *mitjançant* una llengua també es pot dir mitjançant altres llengües. Però això no implica la universalitat dels significats ni la traductibilitat de les llengües, ja que la traducció (com a transposició) no opera pel que fa als significats i a les llengües (i fins i tot l'expressió "mitjançant una llengua" tampoc és exacta, hauríem de dir "mitjançant els significats d'una llengua dins els discursos"). De la mateixa manera, podem admetre que el que es "diu" (= significa) *en i mitjançant* una llengua com a tal, en principi, es pot dir ("traduir literalment", és a dir, explicitar o explicar) en altres llengües. Per exemple, per traduir el que en català s'expressa amb la frase *Tots diuen la mateixa cosa*, en xinès diríem "Home home conjuntament ser anàleg dir". Però en aquest exemple ja no ens trobem amb una "traducció" en el sentit estricte del terme. Efectivament, l'anomenada "traducció literal" (calcada) no és traducció, més ben dit, és una no-traducció i, en qualsevol cas, ni és la traducció dels traductors ni implica la traductibilitat i la universalitat dels significats, al contrari, serveix per posar de manifest la diversitat de l'estructuració semàntica de les llengües. A més, "les llengües no es distingeixen fonamentalment pel que *poden* dir, sinó pel que *han* de dir" (Roman Jakobson).

Per tant, en els dos casos l'error principal resideix en el fet de situar l'operació traductora en l'estadi de les llengües i considerar que traduir només significa transposar els significats d'una llengua als significats d'una altra. Ara bé, en realitat les llengües no es tradueixen, no són *l'objecte* sinó que, amb la seva estructura material i semàntica, són *l'instrument* o el *mitjà* de la traducció. El veritable objecte de la traducció són els "discursos" o "textos". És cert que traduïm mitjançant les llengües, però sempre traduïm un discurs (o "text") i el que transposem són "continguts de text" i no "continguts de llengua". A part d'això, *mutatis mutandis*, podríem dir més o menys el mateix pel que fa a la constitució del text en general o, més ben dit, la funció de la llengua en relació amb la constitució del text, del qual és el mitjà i la matèria. És cert que la llengua "es realitza" mitjançant la parla i que ho fa dins els discursos o els textos. Però s'hi realitza amb les seves estructures materials i semàntiques ("significants" i "significats"), com "l'expressió" d'aquestes, per fer referència a d'altres continguts propis de la paraula i als discursos com a tals, és a dir, dins el text, *els continguts de llengua també pertanyen a l'expressió i no al contingut textual*.

2.2. Efectivament, "traduir" constitueix un aspecte especial de l'activitat de parlar consistent a parlar amb un contingut presentat prèviament mitjançant una altra llengua i, precisament, les unitats de l'activitat de la parla són els discursos o els textos. Per tant, traduir significa dir mitjançant una llengua B ("llengua d'arribada") el que es diu *en un discurs* mitjançant una altra llengua A ("llengua de partida") o, més exactament, produir mitjançant una llengua concreta i a una situació determinada històricament, *un discurs amb un contingut presentat prèviament en un altre discurs* elaborat mitjançant una llengua diferent i, normalment, en una altra situació històrica; o bé, transferir, pel que fa a l'expressió, *un contingut textual* d'una llengua A a una llengua B. Per això, la

traducció es troba triplement determinada: *a)* pel contingut textual predeterminat; *b)* per les possibilitats d'equivalència semàntica entre les llengües que intervenen en l'expressió del contingut; *c)* per la situació històrica del traductor i les finalitats de la seva activitat traductora. Aquí només tindrem en compte les dues primeres determinacions. Quant a la tercera, ens limitarem a assenyalar que no podem estar d'acord amb certes teories recents que tendeixen a reduir la importància del contingut del text original (especialment les “intencions” de l'autor i el sentit que vol transmetre), així com a accentuar en excés la determinació de la traducció mitjançant la situació històrica i social del traductor (fins i tot pels límits als quals s'ha de sotmetre) i per la finalitat de l'activitat traductora (bàsicament les relacions amb els destinataris de la traducció). Sens dubte, com a activitat lliure i finalista, la traducció també es troba determinada, en certa mesura, per la situació històrica, la interpretació i les intencions del traductor (cosa que no justifica la seva possible variabilitat, sovint dins el mateix grau d'excel·lència). Tanmateix, això no implica que puguem modificar radicalment el contingut del text original i arribar al punt d'ignorar el seu sentit primari perquè, en aquest cas, ja no ens trobem amb una traducció sinó amb una adaptació, imitació o paròdia. A més, no hem de confondre la intenció contingent —declarada o no declarada— de l'autor com a subjecte empíric, amb les intencions intrínseques d'un text. Així, Virgili potser va compondre *Les geòrgiques* amb una finalitat pràctica (la de donar suport a la política social, demogràfica i econòmica d'August), però no és aquesta la finalitat intrínseca i atemporal del poema. D'altra banda, precisament en aquest sentit la traducció sempre ha estat concebuda com una “translació” del text d'una llengua a una altra llengua *sensu servato*.

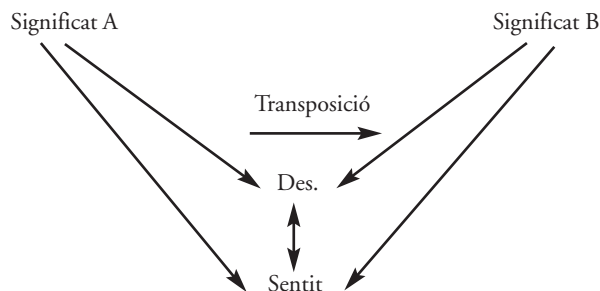
2.3. Però ens podem preguntar quin és el contingut textual que ha de conservar-se en la traducció o, dit en altres termes, el que ha de ser transferit sense cap pèrdua del text original al text traduït. Hem vist que no pot ser el significat “de llengua”, ja que aquest, dins el text, pertany a l'expressió i, per tant, precisament ha de ser substituït. Efectivament, dins el contingut que es pot expressar lingüísticament hem de distingir tres tipus o tres categories: el *significat*, la *designació* i el *sentit*. El *significat* és el contingut dels signes i de les construccions d'una llengua que depèn de les oposicions semàntiques establertes dins aquesta llengua, és a dir, la possibilitat de designació delimitada per aquestes oposicions. Així, per exemple, en castellà *venir* (oposat a *ir*) significa ‘traslladar-se cap al lloc on es troba la primera persona’ i *ir* significa ‘traslladar-se cap al lloc on es troba la segona o la tercera persona’, mentre que en italià *venire* significa ‘traslladar-se al lloc on es troba una de les persones del diàleg (primera o segona persona)’ i *andare* significa ‘traslladar-se cap al lloc on es troba la tercera persona (és a dir, cap a un lloc fora de l'espai del diàleg)’. La *designació* és tant la referència a la “realitat” (la cosa, el fet) o a la situació extralingüística, com aquesta mateixa realitat o situació pensada o designada per un signe o una construcció (més específicament per un significat) de la llengua. Per exemple, en italià *venire*, en un context determinat, pot designar un moviment cap al lloc on es troba la segona persona (així diríem *Vengo domani a casa tua*) i, per tant,

correspon al que en castellà s'expressa amb el verb *ir* (*Voy mañana a tu casa*). Finalment, el *sentit* és el contingut corresponent a la intenció o a la finalitat d'un discurs o d'un fragment de discurs. Per exemple, *Guten Morgen!* en alemany (en la comunitat de llengua alemanya) és una fórmula de salutació, de la mateixa manera que *Dommage!*, en francès, és una exclamació que expressa pesar. La constatació, la pregunta, la resposta, l'objecció, la informació, la salutació, la promesa, l'agraïment, la injunció, l'ordre, el prec, la invitació, l'acord, el desacord, la prohibició, la insinuació, l'al·lusió, etc., són, precisament, unitats de sentit (no de significat!), unitats que, d'altra banda, ja foren identificades en part pels estoics com a *λογoi* (modalitats del dir). El "contingut textual" es compon només de designacions i de sentit, i aquests components constitueixen l'objecte immediat de l'operació traductora, ja que són els que cal transposar en la traducció. Per contra, els significats no pertanyen a aquest camp i serveixen només per expressar la designació i el sentit. Es troben classificats dins la categoria de fets de llengua i, per tant, no es tradueixen: són els instruments de la traducció, és a dir, de la transferència de la designació i del sentit. Així doncs, el verb italià *venire* no es tradueix en castellà per "trasladarse hacia el sitio de la primera o de la segunda persona" (que representaria el seu contingut de llengua) sinó que, simplement, es tradueix per *venir* quan correspon a la designació "trasladarse hacia el sitio de la primera persona" i per *ir* quan es refereix a "trasladarse hacia el sitio de la segunda persona". Dit en altres termes, no es tradueix com un fet de llengua sinó com un fet de discurs i segons la funció que realitza dins el discurs en qüestió. O bé, *l'equivalència de la traducció només s'estableix mitjançant la designació* que ha de ser identificada a fi que es pugui traduir. Si no fos així, tan sols podríem traduir la forma italiana *venire* per "venir" o "ir", cosa que equivaldria a una explicació lexicològica i no pas a una traducció. De la mateixa manera, si en un context determinat hem de traduir en francès o en alemany el terme italià *scala*, català *escala*, castellà *escalera*, portuguès *escada*, romanès *scară*, en primer lloc hem d'identificar l'objecte designat pel text A per poder saber si hem de substituir-lo per *échelle* o per *escalier* així com per *Leite* o per *Treppe*. Aquests exemples són molt senzills, fins i tot els podem qualificar d'elementals. En les traduccions sovint ens trobarem amb situacions molt més complexes, però en aquests supòsits el principi sempre és el mateix: el que hem de "transposar" és la designació i no el significat. En d'altres casos, les equivalències s'estableixen mitjançant la designació i el sentit. Per tant, mantenim la designació en el text de la llengua B només quan correspon al mateix sentit, o bé, quan es tracta d'expressions fixades per a determinats sentits (com passa en molts textos "tradicionals" de les comunitats lingüístiques), establim les equivalències directament pel que fa al sentit. Així, *Quel dommage!* es tradueix per *Llástima!*, *Qué lástima*, *Que pena*, *Che peccato*, pel romanès *Ce păcat*, per l'anglès *What a pity*, etc., independentment de la diversitat radical dels (possibles) valors que designen aquestes expressions.

Les equivalències de traducció són, sens cap dubte, equivalències entre significats, ja que aquests, en els discursos, són els portadors (l'expressió) dels continguts textuais (i per aquesta raó el traductor n'ha de tenir un coneixement amb exactitud i en detall). Però no impliquen la identitat entre els significats emprats,

només són equivalències en relació amb un determinat sentit als discursos o amb un discurs específic. I, repetim-ho un cop més, sempre s'estableixen mitjançant la designació i el sentit, fins i tot a la traducció aparentment “immediata”, mai no passem de significat a significat.

Per tant, el procés de la traducció es pot representar amb l'esquema següent:



És a dir, l'operació traductora sempre es desenvolupa en dues fases. La primera fase —la “semasiològica” o d'interpretació— consisteix a identificar la designació i el sentit als quals es refereix el significat A. La segona fase —fase “onomasiològica” o de denominació— relaciona la designació i el sentit amb el significat B. En la primera “desverbalitzem”, ens preguntem quin és el fet extralingüístic o el contingut de pensament que indica el significat A. En la segona “reverbalitzem”, ens preguntem quin és el significat de la llengua B que (al mateix context) indica (o podria indicar) el mateix fet extralingüístic o el mateix contingut de pensament (incloent-hi els sentiments, les actituds, etc.). D'una manera més contundent, fins i tot podríem dir que en la primera fase *desidiomatitzem* i a la segona *idiomatitzem*, entrem dins el llenguatge i donem tant a la realitat com al pensament que hem reconegut en el contingut del text la forma que els correspon (o els correspondria) en la llengua B (formem aquests termes a partir dels que Norman Denison proposa per a l'alemany: *entsprachlichen* i *versprachlichen*). La majoria dels “errors” de traducció es deuen a una desidiomatització incompleta (que condueix a calcs lingüístics) o a una idiomatització defectuosa.

2.4. D'altra banda, cal que posem de manifest que les equivalències de traducció, tot i tenir el caràcter d'“interidiomàtiques” són, abans que res, equivalències “de discurs”, és a dir, equivalències en *l'ús de la llengua*. Efectivament, la llengua que es realitza a un text, fins i tot quan es tracta d'una sola i única “llengua funcional” (= sistema lingüístic més o menys homogeni), no és (o no és tan sols) la llengua com a sistema genèric d'oposicions materials i semàntiques, sinó la llengua emprada en una situació extralingüística determinada (situació que també pot crear-se al text en qüestió) i en determinades condicions d'intertextualitat, que corresponen a un “estil” o a diferents “estils de llengua”, així com a un “univers de discurs” determinat, etc. Ara bé, tot i que podem (i hem de) “desidiomatitzar” el text per traduir pel que fa a la relació entre *significat*, *designació* i *sentit*, no podem fer-ho amb el tipus d'ús de la llengua que presenta.

Per tant, la pregunta que s'ha de plantejar el traductor no és simplement “com es diu (o com diríem) la mateixa cosa en la llengua B”, sinó més aviat “com diem (o diríem) la mateixa cosa en la llengua B, en la mateixa situació i amb les mateixes condicions d'ús que presenta la llengua A”. Traduir un text a un estil de llengua diferent de l'original pot ser un exercici interessant, però equival a quelcom més que una traducció i ja podria ser qualificat de *reescritura* (cosa que, d'altra banda, també és possible dins una sola i única llengua, com podem veure als *Exercices de style* de Queneau i a les seves traduccions a l'italià d'Umberto Eco, al català d'Annie Bats i Ramon Lladó, i al castellà d'Antonio Fernández Ferrer).

2.5. Fins ara hem considerat que el contingut del text es troba constituït només per significats lingüístics i que, precisament, tan sols és el resultat de l'ús “canònic” de la llengua, un ús en què els signes s'empren amb la seva funció semiòtica “normal”, és a dir, únicament fan referència a les designacions i als sentits, i on cada llengua funciona de manera universal, independentment de l'especificitat històrica dels seus signes. Però, en realitat, el contingut d'un text també resulta del “coneixement de les coses” (que, d'altra banda, determina en gran part l'ús i la interpretació dels signes) i de tota una sèrie d'usos no “canònics” però molt freqüents. Especialment, podríem esmentar l'ús en què els signes fan referència (o també fan referència) a si mateixos (ús “metalingüístic”) així com l'ús “icàstic”, de simbolització o evocació directa o indirecta dels “fets” designats i del sentit que se'ls associa. En el primer cas, podem “desidiomatitzar” el contingut del text perquè, en realitat, ja ha estat “desidiomatitzat” per la comprensió: els significants només hi són per fer referència als significats i aquests a les designacions i al sentit. Tot seguit, el podem “reidiomatitzar”, és a dir, establir les equivalències d'expressió corresponents a la llengua B, operació que es realitza mitjançant la *transposició* segons l'esquema que hem presentat abans. En el segon cas, no podem “reidiomatitzar” perquè la realitat compresa no es “diu” de manera explícita al text original, o bé no podem ni “desidiomatitzar” ni “reidiomatitzar” perquè la llengua, en el text original, funciona amb la seva especificitat històrica com a “cosa” i, per tant, com a “realitat” designada o realitat que, per associació, fa referència a una altra realitat. Per aquest fet, la transposició pròpiament dita esdevé impossible. En aquest punt, la traducció, com a transposició interidiomàtica (en relació amb les equivalències d'ús entre les llengües) arriba als seus límits racionals. Aquests límits es troben determinats per la “realitat” presentada implícitament al text que cal traduir i per la llengua, que en aquest text funciona com a realitat i no com a sistema de signes que designen mitjançant els seus significats. Per tant, en aquest cas, la traducció ha d'esdevenir una *versió*, una operació que crea o construeix correspondències per a allò que no és idiomàticament transposable. Així doncs, dins la traducció cal distingir (sense separar-los) dos tipus fonamentals diferents: la *transposició*, com a tècnica que estableix, en relació amb el contingut d'un text, equivalències interidiomàtiques, i la *versió*, que crea o construeix correspondències estrictament textuals, no interidiomàtiques (tot i que en gran part es realitzen amb la matèria de la llengua B), per a tot allò que queda exclòs en la transposició. Quan esdevé l'única traducció possible, és a dir, sempre que resulta indispensable, podem afirmar que

la versió no té límits racionals sinó només límits empírics que depenen tant de les possibilitats de la llengua d'arribada com de l'habilitat del traductor.

3.1. Tot seguit estudiarem amb més profunditat els (tipus de) problemes que ens presenta la transposició. Com ja hem vist, les equivalències interidiomàtiques que estableix la transposició són equivalències a la designació i al sentit o, més ben dit, equivalències *a l'ús dels significats* en relació amb l'expressió de les designacions i del sentit. En aquest cas, el criteri del traductor és dir “la mateixa cosa”, pel que fa a les designacions i al sentit, mitjançant significats de la llengua B i de la manera com es diu en aquesta llengua. En primer lloc, el criteri que acabem de presentar implica que la “cosa” ha de ser expressada mitjançant els significats de l'original, no podem transposar allò que, al text, potser apareix implícit però no es “diu”. Naturalment, ens trobem amb l'excepció dels límits lingüístics de tot allò que pertany a la llengua emprada, és a dir, a l'expressió i no al contingut del text. Així, quan traduïm d'una llengua romànica (especialment del castellà, l'italià, el portuguès o el romanès) cap a l'anglès, afegirem el pronom (“adjectiu”) possessiu allà on l'anglès l'*ha* d'emprar i les llengües romàniques no el fan servir (per exemple, evitem dir constantment *el teu barret, les teves mans, el teu nas*, etc.). Per tant, no ens conformem amb el criteri de dir la “mateixa cosa” de la manera en què ha estat dita a la llengua B. Al contrari, quan ens trobem amb significats que expressen els continguts del text, la primera condició de la transposició és tenir en compte la diversitat de l'estructura semàntica de les llengües pel que fa a les possibilitats de designació. Per exemple, considerant aquesta diversitat (que contràriament al que s'afirma amb freqüència no constitueix una dificultat real de la traducció), en uns casos traduïm el verb italià *venire* per *venir* i, en d'altres per *ir*. Però, sovint, la transposició ha d'anar més enllà d'aquesta aplicació estricta de les estructures semàntiques “homòlogues” (que tenen les mateixes possibilitats designatives).

3.2. Efectivament, i en primer lloc, les llengües no usen necessàriament significats “homòlegs” per a les mateixes designacions, o bé, les llengües no sempre classifiquen els mateixos “fets” amb significats homòlegs. Així, el verb francès *tromper* és, sens cap dubte, homòleg a l'italià *ingannare* i *trahir* és homòleg a *tradire*. No obstant això, per *tromper*, en el sentit de ‘ser infidel en la vida amorosa o conjugal’, un parlant italià diria *tradire*, cosa que equival a classificar aquesta circumstància sota l'etiqueta de “*traïr*” i no sota “*enganyar*”. De la mateixa manera, tocar un instrument musical tant en francès com en alemany es classifica com a “jugar” (*jouer, spielen*), en italià com a “sonar” (*suonare*), en romanès com a “cantar” (*a cânta*) i en català i castellà com a “tocar” (*tocar*). En el cas de la fórmula francesa *dans la rue* així com l'italiana *nella strada*, per a l'alemany *auf der StraÙe*, ens indiquen que en francès i en italià un carrer dins una localitat es concep com un espai i no com una superfície. En aquest mateix sentit, cal que interpretem les equivalències del tipus de l'alemany *Lebensgefahr*, francès *danger de mort*, italià *pericolo di morte*; del francès *dent de sagesse*, català *queixal del seny*, castellà *muela del juicio*, italià *dente del giudizio*, romanès *măsea de minte* així com *bon sens, sentit*

comú, *sentido común* i l'exemple sovint esmentat del que en català es tradueix per *forat del pany* i en anglès s'anomena *key hole* ("forat de la clau"). En tots aquests casos, la diferència no es troba en l'estructura de significats sinó, més aviat, en la classificació de les mateixes designacions com a significats no homòlegs. Entre el francès *dent*, català *dent* - *queixal*, castellà *diente* - *muela* i romanès *dinte* - *măsea*, la diferència es troba, efectivament, a l'estructura semàntica, ja que el francès (en el llenguatge no tècnic) normalment no estableix la distinció que fan el català, el castellà o el romanès entre 'dent en general' i '(dent) molar', mentre que en el cas de *dent de sagesse*, *queixal del seny*, *muela del juicio*, *dente del giudizio*, *măsea de minte*, etc., la diferència tan sols és d'aplicació dels significats a la designació. Així, un parlant francès no dirà que el que en castellà es diu *juicio* en francès "significa", més o menys, 'sagesse' sinó que, més aviat, dirà que els castellanoparlants anomenen la *dent de sagesse*, "dent du jugement". Els exemples que acabem de presentar només són alguns dels més evidents, però els casos anàlegs entre les llengües resulten molt nombrosos (fins i tot entre les que es troben estretament relacionades), especialment dins el camp dels sintagmes i els compostos. Algú podria posar de relleu que aquesta distinció, de gran importància en la teoria semàntica, no és tan rellevant per a la pràctica de la traducció, ja que en el cas de la transposició tan sols es tracta d'aplicar, un cop més, el criteri general: dir "la mateixa cosa" com es diu a la llengua B. Tot i que això no és un fonament, el traductor ha de conèixer amb exactitud aquest tipus d'equivalències a fi de poder "desidiomatitzar" i "reidiomatitzar" correctament. Si no és així, corre el risc de traduir *key hole* per "forat de la clau" i *tradire la moglie* per "traïr la dona", cosa que podria conduir a confusió.

3.3. En segon lloc, les llengües no empren necessàriament les mateixes designacions per referir-se al mateix sentit. Ho hem vist al cas del francès *Dommage!*, italià *Peccato!*, etc. També podem trobar exemples de prohibicions com el francès *Défense d'entrer*, italià *Vietato entrare*, català *Prohibit d'entrar*, castellà *Prohibido entrar*, alemany *Kein Zutritt*; expressions de pesar com en francès *Je suis désolé* (*Je regrette*), italià *Mi dispiace* (literalment "No em plau"), anglès *I am sorry*, alemany *Es tut mir leid*, català *Ho sento*, castellà *Lo siento*, romanès *Îmi pare rău* (literalment "Em sembla malament"); i les fórmules (informals) de salutació francesa *Comment vas-tu?*, italiana *Come stai?*, romanesa *Ce mai faci?* (ja en llatí *Quid agis?*), catalana *Com estàs?*, castellana *¿Cómo te va?* (o *¿Qué tal?*, *¿Qué hay?*), etc.

3.4. En tercer lloc, l'ús dels significats no només depèn del sistema sinó també de la norma de realització.

a) Sovint els significats "homòlegs" no presenten la mateixa freqüència d'ús corrent. Per exemple, el castellà és una llengua "verbal" per excel·lència, té un gran nombre de verbs "especificatius" i els usa de manera freqüent, mentre que l'italià, fins i tot en els casos en què trobem verbs homòlegs, aquests s'empren molt menys. Així, per exemple, *regatear* és un verb habitual en castellà, mentre que la forma italiana *mercanteggiare* ho és molt menys (sovinteja molt més l'expressió *discutere sul prezzo*); per *despedirse*, d'ús habitual en castellà, en italià podem dir *congedarsi*, *accommiatarsi*, *prendere congedo*, però aquestes formes

són emprades amb molt poca freqüència (és molt més comú recórrer al genèric *salutare*); i per al castellà *veranear*, l'italià prefereix expressions com *essere in vacanza*, *andare in vacanza*, *transcorrere le vacanze*, que no pas el verb més específic *villeggiare*.

- b) Freqüentment les llengües prefereixen, per a la mateixa designació, l'expressió amb el mateix significat lèxic de base però amb categories verbals diferents. Per exemple, en alemany *Es ist rutschig!* (com a advertència), castellà *¡Cuidado! Se resbala*, italià *Si scivola!*, francès (*Attention!*) *Ça glisse*; o bé en alemany *Gute Besserung!*, català *Que es millori!* i castellà *¡Que se mejore!*.
- c) També són molt freqüents les preferències diferents dins parelles sinònimes (o més o menys sinònimes). Així, el francès té la parella *ne...que* i *seulement*, *uniquement*, i al castellà trobem la parella anàloga *no...sino*, *no más que* i *sólo* (*solamente*). Tanmateix, en francès es prefereix, en la majoria de casos, *ne...que*, mentre que en castellà es tendeix a emprar *sólo*. Si en un text en castellà trobem constantment les expressions *no...sino*, *no más que* i no apareix la forma *sólo*, podem afirmar que aquest text és una traducció del francès (i una traducció no massa encertada). De vegades passa el mateix dins una llengua (però, en part, en estils de llengua diferents), per exemple, a les parelles *öffnen - aufmachen*, *schließen - zumachen*, l'ús alemany opta per *aufmachen* i *zumachen*.
- d) També pertanyen a l'àmbit de la norma, per raons rítmiques, l'ordre preferent en alemany (tipus *Glanz und Elend*), així com l'ordre (quasi) establert en francès *blanc et noir*, italià *bianco e nero*, etc.

3.5. L'ús de la llengua no només es pot qualificar de “tècnica lliure”, sinó també de “discurs repetit”. Trobem un exemple d'aquest fet en les locucions fixades (i “figurades”) que es poden considerar un cas extrem de la “norma”. Contràriament al que es pensa, les equivalències interidiomàtiques en aquest àmbit —especialment a les frases— són força freqüents, tant per raons universals com, dins els mateixos espais culturals, per la difusió d'una llengua a una altra (i, en aquest cas, l'equivalència també afecta l'estructura interna d'aquestes expressions). Pel que fa a les locucions “figurades”, la transposició es realitza, per dir-ho d'alguna manera, “en dos nivells”: primer interpretem la locució en el seu sentit “propi”, amb l'ajuda d'una mena de “traducció interna”, transposem aquest sentit “propi” i, tot seguit, busquem a la llengua B una locució figurada que sigui equivalent. Per exemple, l'expressió francesa en *un clin d'oeil* —“en un temps trèss breu” → castellà “en muy poco tiempo”, etc.— en *un abrir y cerrar de ojos* (o en *un santiamén*); i el mateix podem dir per a l'alemany *im Nu*, italià *in quattro e quattro*, *otto*, romanès *cît ai zice pește* (“el temps necessari per dir peix”) i anglès *before you can say Jack Robinson*. Si la locució fixada no existeix a la llengua B (i si el sentit del text ho permet), ens podem limitar a la transposició del sentit “propi” i, si no és possible, cal intentar una “versió”. Però l'experiència demostra que sovint existeix aquesta locució. Per exemple, en castellà *tomar las de Villadiego*, italià *levare la tende* (o *tagliare la corda*), romanès a *spãla putina* (literalment “rentar el barril”); i, també des del punt de vista funcional dels morfemes d'elació,

com en l'alemany *bettelarm*, castellà *más pobre que un ratón*, italià *povero in canna*, romanès *sărac, lipit, pămîntului* (literalment, “pobre, enganxat a terra”); en castellà *más borracho que una cuba*, italià *ubriaco fradicio*, romanès *beat mort*; en alemany *steinreich*, italià *ricco sfondato*, romanès *putred de bogat*; en castellà *más loco que una cabra*, italià *pazzo da legare*, etc.

3.6. Tanmateix, en la pràctica de la traducció sovint ens trobem amb casos en què en la llengua B no hi ha una equivalència exacta per a una designació determinada (perquè la llengua en qüestió presenta, en aquest punt, una “llacuna” d'estructuració semàntica), que no existeix en absolut perquè la comunitat d'aquesta llengua no coneix el “fer” designat o que, ja en la llengua A, es tracta d'una creació lingüística de l'autor de l'original. Així, les llengües romàniques literàries no tenen cap equivalència per a l'alemany *seicht* i l'anglès *shallow* (el contrari de *tief* i *deep*), hem de dir “poc profund” o “no és profund”, etc. A l'inrevés, l'alemany no té una equivalència exacta per a “tenir son” ni, tampoc, per al verb francès *se coucher* (en el sentit absolut d'anar al llit per dormir) i hauríem de dir *müde sein, schlafen müssen* i *zu Bett gehen, schlafen gehen, sich schlafen legen*. Però, en realitat, aquesta primera situació no presenta problemes seriosos per a la transposició estricta, ja que aplicarem el criteri general d'emprar “el que diu la llengua B”. Els altres dos casos són més problemàtics. Així, sovint s'ha posat de relleu la “intraductibilitat” d'un terme com *neu* a les llengües de les comunitats que no coneixen la *neu* així com les dificultats que planteja la traducció tant de noms d'institucions europees com de les nocions corresponents a la cultura europea a les llengües que pertanyen a altres “espais” culturals. Les dificultats són reals però, pel que fa a la traducció, no cal exagerar-les. Quan ens trobem en aquesta circumstància, procedirem de la mateixa manera que es fa en la creació lingüística en general, és a dir, crearem l'equivalència per préstec, per transferència semàntica d'unitats de la llengua B, per formació analògica a partir del model de la llengua A o d'una altra llengua. Així doncs, el calc lingüístic (que també s'aplica a les locucions fixades) és un procediment generalment admès en traducció. A més, la transposició segueix sent transposició si s'estableix mitjançant les equivalències interidiomàtiques. Presentarem un sol exemple dels milers que existeixen d'aquest tipus: en alemany *Gewissen* s'ha format a partir del model del llatí *conscientia* que, al seu torn, era un calc del grec *συνειδησις*. De la mateixa manera procedirem en el tercer cas, si efectivament es tracta de creació de llengua (de l'instrument lingüístic) i no només al context especial del text que cal traduir, és a dir, en primer lloc crearem l'equivalència a la llengua B (fins i tot fora de l'operació de traducció com a tal) i després l'aplicarem.

3.7. La transposició ideal hauria de permetre reconstruir el text original, com a mínim pel que fa a la seva designació i el seu sentit, en cas que no sigui possible fer-ho amb els detalls de l'expressió. Però, naturalment, si només coneixem el text traduït no podem saber en quina mesura és “transposició” i en quina mesura “versió”.

4.0. Les condicions de la versió són completament diferents, precisament perquè el contingut dels textos no només es troba determinat per l'ús "canònic" de les llengües, sinó també pel coneixement (implícit) de les "coses" i pels usos "no canònics" dels signes lingüístics.

4.1. El "coneixement de les coses" que trobem implícit en un text (en el seu sentit ampli, incloent-hi també les actituds relatives a les "coses", valors de sentit i valors simbòlics atribuïts als fets extralingüístics) pot ser un coneixement humà o un coneixement limitat a un "espai" cultural determinat o, fins i tot, a comunitats més restringides. Ara bé, repetim-ho un cop més, el que es troba implícit no pot ser transposat lingüísticament ja que per aconseguir la seva transposició caldria que esdevingués explícit. No obstant això, en la traducció no tenim problemes amb tot el que pertany a l'univers humà (per exemple el coneixement que l'home té del seu context "natural" o del seu propi cos), perquè representa un factor que es pressuposa a qualsevol text, tant per als originals com per als textos traduïts. A més, quan traduïm dins el mateix espai cultural ens trobem amb relativament pocs problemes, no perquè transposem l'implícit, sinó perquè suposem, de manera tàcita, que el coneixement general de les coses i les creences és, més o menys, el mateix. Així doncs, a totes les comunitats europees, l'ase sempre s'associa amb "bèstia" i la guineu amb "astúcia". Les grans dificultats comencen quan es tracta d'un coneixement de les coses, de les creences, etc., limitat a determinades comunitats. Per exemple, el simbolisme relacionat amb els colors (no amb els *noms* dels colors!) pot ser diferent en funció de les comunitats i així, l'expressió alemanya *Dumme Ziege!* (referint-se a una dona) no tindria sentit (o tindria un altre sentit) en una llengua romànica.

En aquest cas, el traductor es pot veure obligat a modificar el text original. Així doncs, té la possibilitat d'explicitar el que és implícit per poder-ho transposar o explicar fora del text, explicitar o explicar les creences i els valors relacionats amb les coses a aquest text o substituir les "coses" designades per les coses que es troben marcades per creences i valors anàlegs a la comunitat de la llengua B. Per tant, per "traduir" *Júpiter* podrà dir *el déu Júpiter*, *el déu suprem Júpiter*, si tradueix per a una comunitat que ignora la mitologia grecoromana, de la mateixa manera que traduirà *negre* per *blanc* i *blanc* per *negre*, si a la comunitat de la llengua B hi ha un altre simbolisme dins el camp dels colors. D'aquesta manera la traducció es converteix en *versió*.

4.2.1. Pel que fa als usos no "canònics" de les llengües, en primer lloc, enumerarem alguns dels més freqüents:

a) Els signes lingüístics poden aparèixer amb una semàntica reduïda com, per exemple, a la publicitat (on sovint el que importa és que els signes siguin suggeridors més que no pas el seu significat), o fins i tot sense funció semàntica lingüística, com simples "indicis", per exemple fórmules alfabètiques o mnemòniques.

- b) Els signes —com ja hem dit— poden ser emprats de manera “reflexiva” referint-se a si mateixos i representar, per tant, la “realitat” designada al discurs (ús “metalingüístic”). Així doncs, podem parlar del mot francès *maison*, de la seva forma o del seu significat, i la “realitat” de la qual parlem es troba representada, en aquest cas, per aquest mateix signe material (fònic o gràfic).
- c) També és possible que presentin una funció “icàstica” (“imitativa”) directa, per reproduir o evocar, mitjançant la seva pròpia materialitat, fets sonors (com passa amb els signes fònics) o imatges de coses (en el cas dels signes gràfics), així com una funció icàstica indirecta per evocar, per exemple mitjançant la seva sonoritat (gràcies a la síntesi) fets visuals o d’altres tipus. Així, el cèlebre vers de Góngora, *Infame turba de nocturnas aves* evoca i suggereix la nit pel seu so “obscur” *u* i per la síl·laba que es repeteix *tur-tur*. A més, en general, i no només en poesia, poden contribuir a evocar el sentit per les seves propietats i les seves combinacions materials (rima, ritme, assonància, etc.).
- d) D’altra banda, els signes d’una llengua poden tenir alhora una funció icàstica i metalingüística, per imitar trets característics d’altres llengües. Així, un nom com *Yamamoto Kiyotolabo*, a San Antonio [*Ya ma moto qui est au labo*] —nom que ens ha estat assenyalat per Baldinger— vol imitar materialment el japonès; i *Une romaine patrouille*, a *Astèrix*, és una imitació de la sintaxi anglesa.
- e) En l’ús “canònic”, els signes ambigus s’empren cada vegada com unívocs, és a dir, amb una de les seves possibles accepcions. Però, en determinats textos, poden ser emprats de manera intencional “amb un doble sentit”. Això és el que passa, als jocs de paraules, per exemple al cas de *Meridol, eine gute Lösung* (publicitat alemanya d’un producte farmacèutic), el *Meridol* és materialment una “solució” i és proposat com “solució” per a determinats problemes.
- f) Finalment, els signes poden ser emprats expressament amb la seva especificitat diatòpica, diastràtica i diafàsica dins una llengua històrica, que pot servir per caracteritzar determinats subjectes parlants i per evocar la regió d’on vénen, el seu grup social, etc. Així, per exemple, és possible que en un text alemany literari, un bavarès es presenti com un parlant amb formes dialectals bavareses, i aquest recurs serveixi perquè els lectors evoquin Baviera i el que pensen dels seus habitants (alhora que es posen de manifest les actituds de l’autor o les actituds que pretén suggerir).

4.2.2. En tots aquests casos (excepte al primer que es recull a la lletra *a*), ens trobem amb la impossibilitat de “desidiomatitzar”, ja que la llengua funciona amb i mitjançant els seus trets específics insubstituïbles. Així, podem afirmar que funciona com a realitat (o també com realitat) i no (o no només) com un sistema de signes designatius. I aquesta realitat no es tradueix, pot ser presentada, reconstruïda, designada i descrita, però no pot ser transposada lingüísticament. Per tant, cal recórrer a d’altres procediments: recuperar la realitat designada com a tal, adaptar-la i reconstruir-la amb la matèria de la llengua B (refer amb la matèria d’aquesta els procediments de l’original).

No obstant això, aquestes situacions no presenten el mateix grau de dificultat. En la primera (lletra *a*), podem intentar reduir al mateix sentit el “deute” semàntic dels signes més o menys equivalents de la llengua B. A la segona, si el sentit del text ho permet, podem buscar fórmules anàlogues emprades a la comunitat de la llengua B (però, en qualsevol cas, seran adaptacions i no transposicions). Pel que fa a l’ús metalingüístic pur (per exemple a una obra de lingüística), recuperarem els signes materials íntegres, ja que constitueixen una realitat “presentada” o “mostrada” i no una cosa designada pels significats. En canvi, els casos *c* i *f*) són molt més complexos, ja que els signes lingüístics s’empren amb una funció doble, d’una banda pels seus trets específics i, de l’altra, mitjançant els seus significats (o amb dos o més significats alhora), de manera que, al mateix temps, són no transposables i transposables. Així, podem “desidiomatitzar” i transposar el contingut d’un vers de Góngora, però no el seu valor icàstic. Aquest valor ha de ser “refet” a la llengua B amb una reconstrucció que pot afectar la transposició de la designació i del sentit, ja que no és fàcil trobar en d’altres llengües signes equivalents a dos punts de vista. Així, podem transposar a una altra llengua —per exemple al francès— el que en un text literari alemany es diu en bavarès, però no podem transposar els trets “bavaresos” del bavarès, ja que al francès no trobem el dialecte bavarès: l’únic recurs possible és l’adaptació (mitjançant una identificació per analogia amb una varietat del francès). D’altra banda, el mateix passa amb l’ús metalingüístic als textos comuns o literaris on sovint els signes es “presenten” com a realitat material i, alhora, signifiquen o evocuen un sentit. En aquest cas, un cop més, tan sols podem adaptar, intentar construir equivalències textuais amb l’ajuda de la matèria de la llengua B. Finalment, pel que fa als jocs de paraules, també és difícil trobar a les llengües d’arribada ambigüitats exactament anàlogues. Només per casualitat podem adaptar amb exactitud *Meridol, eine gute Lösung* al francès *Méridol, une bonne solution* (perquè, en francès, *solution* permet la mateixa doble interpretació que *Lösung* en alemany). Però ens seria molt més difícil adaptar *Chi beve Neri, ne ribeve* (publicitat italiana per a una beguda) amb les seves dues lectures possibles “Qui beu Neri, en torna a beure” i “Qui beu Neri, beu Neri” (*Chi beve Neri, Neri beve*). A més, de quina manera podríem imitar en anglès un text traduït precisament de l’anglès?

4.2.3. Per concloure podem dir que la versió sovint ha de ser una explicitació del text original, un comentari o una explicació d’aquest text, és a dir, la reconstrucció analògica dels procediments del text A amb la matèria de la llengua B, adaptació que depèn de la intel·ligència, de l’habilitat i del talent del traductor. Per tant, la transposició pot (i ha de) ser “exacta” (excepte en aquells casos en què hi ha un conflicte entre designació i sentit i on cal optar pel sentit), mentre que la versió només pot ser més o menys “encertada”. Per aquesta raó la versió normalment només permet la reconstrucció del text original pel que fa al sentit i, de vegades, tan sols per al sentit global d’un text.

5. Podríem dir que no val la pena esforçar-se per traduir jocs de paraules de les fórmules publicitàries o les bromes superficials de San Antonio. Tanmateix, els procediments que hem enumerat no es limiten només als jocs de paraules i a la publicitat, són possibilitats per a qualsevol tipus de text i, precisament, el joc (seriós) amb el doble funcionament dels signes lingüístics és especialment freqüent als textos literaris de totes les èpoques.

D'altra banda, la traducció dels traductors és tant transposició com versió. Cal distingir entre els dos tipus perquè els problemes que se'n deriven són molt diferents. Tanmateix, gairebé qualsevol tipus de text empra les dues sèries de procediments, tant els "canònics" com els "no canònics" i, de vegades, amb combinacions inextricables. En aquest punt, els textos literaris (i no sempre) només es distingeixen pel pes que tenen els procediments "no canònics". Per tant, tota traducció (excepte en els casos extrems al camp de les ciències anomenades "exactes") té una part de transposició i una altra de versió, tot i que cada una es presenta en una proporció diferent. Així doncs, el traductor ideal ha de ser alhora un tècnic escrupolós de la transposició i un artista enginyós capaç de trobar solucions "encertades" als problemes de la versió.

6. Encara voldríem dir alguna cosa més sobre la "lingüística de la traducció". Com tota disciplina lingüística, la lingüística de la traducció hauria de ser *teòrica, general i descriptiva*. La lingüística teòrica —o teoria— de la traducció, té com objecte l'estudi de la naturalesa i dels principis de la traducció, i la situa dins el marc general del llenguatge i entre les activitats lingüístiques de l'home. La lingüística general, se centra a la problemàtica que hem presentat parcialment a les nostres seccions 3 i 4. D'una banda, es basa a la teoria de l'ús de la llengua (pel que fa a la transposició) i a la teoria de la constitució del text (quant a la versió). De l'altra, a partir dels resultats de la lingüística descriptiva, hauria d'identificar els tipus de problemes (o dificultats) que es presenten amb la transposició i amb la versió, així com els tipus de solucions que han estat proposats a la pràctica secular de la traducció. D'aquesta manera, contribuiria a la formació i a l'educació tant del traductor tècnic com del traductor artista. Finalment, la lingüística descriptiva hauria de concentrar-se constantment en els problemes de la traducció (o més aviat de la transposició) d'una llengua determinada a una altra (per exemple del francès a l'anglès) i hauria de poder arribar a l'elaboració de diccionaris i gramàtiques "de traducció" (que, segons el nostre parer, no coincidirien amb els diccionaris bilingües ni amb les gramàtiques contrastives). De la mateixa manera, aquesta branca de la lingüística també hauria de basar-se en la lingüística general de la traducció i, alhora, ser-ne la font permanent (que, actualment, malgrat una llarga sèrie de contribucions parcials molt valuoses, es troba encara molt lluny d'un estat satisfactori). Segons la nostra opinió, per raons que ara no podem exposar, la lingüística descriptiva de la traducció només pot anar, d'una manera raonable i pràcticament fructuosa, en una sola direcció i no en les dues direccions alhora i de manera paral·lela.

WRITING A MINOR LITERATURE
1997-1998 Lawrence Venuti

1 A Theory

As an American translator of literary texts I devise and execute my projects with a distinctive set of theoretical assumptions about language and textuality. Perhaps the most crucial is that language is never simply an instrument of communication employed by an individual according to a system of rules—even if communication is undoubtedly among the functions that language can perform. Following Gilles Deleuze and Félix Guattari (1987), I rather see language as a collective force, an assemblage of forms that constitute a semiotic regime. Circulating among diverse cultural constituencies and social institutions, these forms are positioned hierarchically, with the standard dialect in dominance but subject to constant variation from regional or group dialects, jargons, clichés and slogans, stylistic innovations, nonce words, and the sheer accumulation of previous uses. Any language use is thus a site of power relationships because a language, at any historical moment, is a specific conjuncture of a major form holding sway over minor variables. Jean-Jacques Lecercle (1990) calls them the “remainder.” The linguistic variations released by the remainder do not merely exceed any communicative act, but frustrate any effort to formulate systematic rules. The remainder subverts the major form by revealing it to be socially and historically situated, by staging “the return within language of the contradictions and struggles that make up the social” and by containing as well “the anticipation of future ones” (Lecercle 1990: 182).

A literary text, then, can never simply express the author’s intended meaning in a personal style. It rather puts to work collective forms in which the author may indeed have a psychological investment, but which by their very nature depersonalize and destabilize meaning. Although literature can be defined as writing created especially to release the remainder, it is the stylistically innovative text that makes the most striking intervention into a linguistic conjuncture by exposing the contradictory conditions of the standard dialect, the literary canon, the dominant culture, the major language. Because ordinary language is always a multiplicity of past and present forms, a “diachrony-within-synchrony” (Lecercle 1990: 201-8), a text can be no more than “a synchronic unity of structurally contradictory or heterogeneous elements, generic patterns and discourses” (Jameson 1981: 141). Certain literary texts increase this radical heterogeneity by submitting the major language to constant variation, forcing it to become minor, delegitimizing, deterritorializing, alienating it. For Deleuze and Guattari such texts compose a minor literature, whose “authors are foreigners in their own tongue” (1987: 105). In releasing the remainder, a minor literature indicates where the major language is foreign to itself.

It is this evocation of the foreign that attracts me to minor literatures in my translation projects. I prefer to translate foreign texts that possess minority status in their cultures, a marginal position in their native canons—or that, in translation, can be useful in minoritizing the standard dialect and dominant cultural forms in American English. This preference stems partly from a political agenda that is broadly democratic: an opposition to the global hegemony of English. The economic and political ascendancy of the United States has reduced

foreign languages and cultures to minorities in relation to its language and culture. English is the most translated language worldwide, but one of the least translated into (Venuti 1995: 12-14), a situation that identifies translating as a potential site of variation.

To shake the regime of English, a translator must be strategic both in selecting foreign texts and in developing discourses to translate them. Foreign texts can be chosen to redress patterns of unequal cultural exchange and to restore foreign literatures excluded by the standard dialect, by literary canons, or by ethnic stereotypes in the United States (or in the other major English-speaking country, the United Kingdom). At the same time, translation discourses can be developed to exploit the multiplicity and polychrony of American English, “conquer[ing] the major language in order to delineate in it as yet unknown minor languages” (Deleuze and Guattari 1987: 105). Foreign texts that are stylistically innovative invite the English-language translator to create sociolects striated with various dialects, registers and styles, inventing a collective assemblage that questions the seeming unity of standard English. The aim of minoritizing translation is “never to acquire the majority,” never to erect a new standard or to establish a new canon, but rather to promote cultural innovation as well as the understanding of cultural difference by proliferating the variables within English: “the minority is the becoming of everybody” (ibid.: 106, 105).

My preference for minoritizing translation also issues from an ethical stance that recognizes the asymmetrical relations in any translation project. Translating can never simply be communication between equals because it is fundamentally ethnocentric. Most literary projects are initiated in the domestic culture, where a foreign text is selected to satisfy different tastes from those that motivated its composition and reception in its native culture. And the very function of translating is assimilation, the inscription of a foreign text with domestic intelligibilities and interests. I follow Antoine Berman (1994: 4-5) in suspecting any literary translation that mystifies this inevitable domestication as an untroubled communicative act. Good translation is demystifying: it manifests in its own language the foreignness of the foreign text (Berman 1985: 89).

This manifestation can occur through the selection of a text whose form and theme deviates from domestic literary canons. But its most decisive occurrence depends on introducing variations that alienate the domestic language and, since they are domestic, reveal the translation to be in fact a translation, distinct from the text it replaces. Good translation is minoritizing: it releases the remainder by cultivating a heterogeneous discourse, opening up the standard dialect and literary canons to what is foreign to themselves, to the substandard and the marginal. This does not mean conceiving of a minor language as merely a dialect, which might wind up regionalizing or ghettoizing the foreign text, identifying it too narrowly with a specific cultural constituency—even though certain foreign texts and domestic conjunctures might well call for a narrow social focus (e.g. Québec during the 1960s and 1970s, when the translation of canonical European drama was translated into *joual*, the working-class dialect, to create a national Québécois theater: see Brisset 1990). The point is rather to use a number of

minority elements whereby “one invents a specific, unforeseen, autonomous becoming” (Deleuze and Guattari 1987: 106). This translation ethics does not so much prevent the assimilation of the foreign text as aim to signify the autonomous existence of that text behind (yet by means of) the assimilative process of the translation.

Insofar as minoritizing translation relies on discursive heterogeneity, it pursues an experimentalism that would seem to narrow its audience and contradict the democratic agenda I have sketched. Experimental form demands a high aesthetic mode of appreciation, the critical detachment and educated competence associated with the cultural elite, whereas the communicative function of language is emphasized by the popular aesthetic, which demands that literary form not only be immediately intelligible, needing no special cultural expertise, but also transparent, sufficiently realistic to invite vicarious participation (Bourdieu 1984: 4-5, 32-33; cf. Cawelti 1976, Radway 1984, Dudovitz 1990).

Yet translation that takes a popular approach to the foreign text isn't necessarily democratic. The popular aesthetic requires fluent translations that produce the illusory effect of transparency, and this means adhering to the current standard dialect while avoiding any dialect, register, or style that calls attention to words as words and therefore preempts the reader's identification. As a result, fluent translation may enable a foreign text to engage a mass readership, even a text from an excluded foreign literature, and thereby initiate a significant canon reformation. But such a translation simultaneously reinforces the major language and its many other linguistic and cultural exclusions while masking the inscription of domestic values. Fluency is assimilationist, presenting domestic readers a realistic representation inflected with their own codes and ideologies as if it were an immediate encounter with a foreign text and culture.

The heterogeneous discourse of minoritizing translation resists this assimilationist ethic by signifying the linguistic and cultural differences of the text —within the major language. The heterogeneity needn't be so alienating as to frustrate a popular approach completely; if the remainder is released at significant points in a translation that is generally readable, the reader's participation will be disrupted only momentarily. Moreover, a strategic use of minority elements can remain intelligible to a wide range of readers and so increase the possibility that the translation will cross the boundaries between cultural constituencies, even if it comes to signify different meanings in different groups. A minoritizing translator can draw on the conventionalized language of popular culture, “the patter of comedians, of radio announcers, of disc jockeys” (Lecercle 1988: 37), to render a foreign text that might be regarded as elite literature in a seamlessly fluent translation. This strategy would address both popular and elite readerships by defamiliarizing the domestic mass media as well as the domestic canon for the foreign literature. Minoritizing translation can thus be considered an intervention into the contemporary public sphere, in which electronic forms of communication driven by economic interest have fragmented cultural consumption and debate. If “the public is split apart into minorities of specialists who put their reason to use non-publicly and the great mass of consumers whose

receptiveness is public but uncritical” (Habermas 1989: 175), then translating should seek to invent a minor language that cuts across cultural divisions and hierarchies. The goal is ultimately to alter reading patterns, compelling a not unpleasurable recognition of translation among constituencies who, while possessing different cultural values, nonetheless share a long-standing unwillingness to recognize it.

2 A Project

I was able to explore and test these theoretical assumptions in recent translations involving the nineteenth-century Italian writer I.U. Tarchetti (1839-1869). From the start the attraction was his minority status, both in his own time and now. A member of a Milanese bohemian subculture called the “scapigliatura” (from “scapigliato,” meaning “dishevelled”), Tarchetti sought to unsettle the standard Tuscan dialect by using it to write in marginal literary genres: whereas the dominant fictional discourse in Italy was the sentimental realism of Alessandro Manzoni’s historical novel, *I promessi sposi* (*The Betrothed*), Tarchetti favored the Gothic tale and the experimental realism of French novelists like Flaubert and Zola (Venuti 1995: 160-161). The Italian standards against which Tarchetti revolted were not just linguistic and literary, but moral and political as well: whereas Manzoni posited a Christian providentialism, recommending conjugal love and resigned submission before the status quo, Tarchetti aimed to shock the Italian bourgeoisie, rejecting good sense and decency to explore dream and insanity, violence and aberrant sexuality, flouting social convention and imagining fantastic worlds where social inequity was exposed and challenged. He was admired by his contemporaries and, amid the cultural nationalism that characterized newly unified Italy, was soon admitted to the canon of the national literature. Yet even if canonical he has remained a minor figure: he receives abbreviated, sometimes dismissive treatment in the standard manuals of literary history, and his work fails to resurface in the most provocative debates in Italian writing today.

A translation project involving Tarchetti, I realized, would have a minoritizing impact in English. His writing was capable of unsettling reigning domestic values by moving between cultural constituencies. In *Fantastic Tales* (1992) I chose to translate a selection of his work in the Gothic, a genre that has both elite and popular traditions. Initially a middlebrow literature in Britain (Ann Radcliffe), the Gothic was adopted by many canonical writers (E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Théophile Gautier) and has since undergone various revivals, some satisfying a highbrow interest in formal refinement (Eudora Welty, Patrick McGrath), others offering the popular pleasure of sympathetic identification (Anne Rice, Stephen King). Importing Tarchetti would cast these traditions and trends in a new light. For although Italy is a recurrent motif in the Gothic, *Fantastic Tales* was the first appearance in English of the first Gothic writer in Italian.

Tarchetti wrote other texts that were equally flexible in their potential appeal. Under the title *Passion* (1994) I translated his novel Fosca, which mixes romantic melodrama with realism in an experiment variously suggestive of *Madame Bovary*

and *Thérèse Raquin*. In English *Fosca* promised to straddle readerships as a rediscovered classic and as a historical romance, a foreign wrinkle on the bodice ripper. Yet as I was translating the Italian text I also learned that Tarchetti's novel had metamorphosed into a "tie-in," the source of an adaptation in a popular form: Stephen Sondheim and James Lapine's Broadway musical *Passion* (1994). Suddenly, a canonical Italian text, which in English might be expected to interest mainly an elite audience, was destined to have a much wider circulation.

What especially attracted me to Tarchetti's writing was its impact on the very act of translating: it invited the development of a translation discourse that submitted the standard dialect of English to continual variation. From the beginning I determined that archaism would be useful in indicating the temporal remoteness of the Italian texts, their emergence in a different cultural situation at a different historical moment. Yet any archaism had of course to be drawn from the history of English, had to signify in a current English-language situation, and would therefore release a distinctive literary remainder. With *Fantastic Tales* I assimilated the Italian texts to the Gothic tradition in British and American literature, modelling my syntax and lexicon on the prose of such writers as Mary Shelley and Poe, ransacking their works for words and phrases that might be incorporated in the translation. This is not to say that accuracy was sacrificed for readability and literary effect, but that insofar as any translating produces a domestic remainder, adding effects that work only in the domestic language and literature, I made an effort to focus them on a specific genre in English literary history. In minoritizing translation, the choice of strategies depends on the period, genre, and style of the foreign text in relation to the domestic literature and the domestic readerships for which the translation is written.

My version in fact follows the Italian quite closely, often resorting to calque renderings to secure a suitably archaic form of English. This excerpt from Tarchetti's tale, "Un osso di morto" ("A Dead Man's Bone"), is typical:

Nel 1855, domiciliatomi a Pavia, m'era allo studio del disegno in una scuola privata di quella città; e dopo alcuni mesi di soggiorno aveva stretto relazione con certo Federico M. che era professore di patologia e di clinica per l'insegnamento universitario, e che morì di apoplezia fulminante pochi mesi dopo che lo aveva conosciuto. Era un uomo amatissimo delle scienze, della sua in particolare —aveva virtù e doti di mente non comuni— senonché, come tutti gli anatomisti ed i clinici in genere, era scettico profondamente e inguaribilmente —lo era per convinzione, né io potei mai indurlo alle mie credenze, per quanto ni vi adoprassi nelle discussioni appassionate e calorose che avevamo ogni giorno a questo riguardo.

(Tarchetti 1977: 65)

In 1855, having taken up residence at Pavia, I devoted myself to the study of drawing at a private school in that city; and several months into my sojourn, I developed a close friendship with a certain Federico M., a professor of pathology and clinical medicine who taught at the university and died of severe apoplexy a few months after I became acquainted with him. He was very fond of the sciences and of his own in particular—he was gifted with extraordinary mental powers—except that, like all anatomists and doctors generally, he was profoundly and incurably skeptical. He was so by conviction, nor could I ever induce him to accept my beliefs, no matter how much I endeavored in the impassioned, heated discussions we had every day on this point.

(Venuti 1992: 79)

The archaism in the English passage is partly a result of its close adherence to the Italian, to Tarchetti's suspended sentence construction and his period diction ("soggiorno," "apoplezia," "indurlo" are calqued: "sojourn," "apoplexy," "induce him"). In other cases, when a choice presented itself I took the archaism over current usage: for "né io potei mai," I used the inverted construction "nor could I ever" instead of the more fluent "and I could never"; for "per quanto mi vi adoprassi," I preferred the slightly antique formality of "no matter how much I endeavored" instead of a modern colloquialism, "no matter how hard I tried."

The translation discourse of *Fantastic Tales* deviates noticeably from current standard English, yet not so much as to be incomprehensible to most contemporary readers. This was evident in the reception. I tried to shape readers' responses in an introductory essay that alerted them to the minoritizing strategy. The reviews made clear, however, that the archaism also registered in the reading experience, and not only by situating Tarchetti's tales in the remote past, but by implicitly comparing them to English-language Gothic and thus establishing their uniqueness. Most importantly, the archaism called attention to the translation as a translation without unpleasurably disrupting the reading experience. The *Village Voice* noticed the "atmospheric wording of the translations" (Shulman 1992), while the *New Yorker* remarked that the "translation distills a gothic style never heard before, a mixture of Northern shadows and Southern shimmer" (1992: 119).

Such reviews suggest that the formal experiment in the translation was most keenly appreciated by the cultural elite, readers with a literary education, if not academics with a specialist's interest. Yet *Fantastic Tales* also appealed to other constituencies, including fans of horror writing who are widely read in the Gothic tradition. A reviewer for the popular Gothic magazine, *Necrofile*, concluded that the book "is not so very esoteric that it has nothing to offer the casual reader," adding that "the connoisseur will undoubtedly be grateful for 'Bouvard' and 'The

Fated,” two tales that he felt distinguished Tarchetti as a “contributor to the rich tradition of nineteenth-century fantasy” (Stableford 1993: 6).

Tarchetti’s *Fosca* encouraged a more heterogeneous translation discourse because he pushed his peculiar romanticism to an alienating extreme, making the novel at once serious and parodic, participatory and subversive. The plot hinges on a triangle of erotic intrigue: the narrator Giorgio, a military officer engaged in an adulterous affair with the robust Clara, develops a pathological obsession with his commander’s cousin, the repulsively emaciated Fosca, a hysteric who falls desperately in love with him. The themes of illicit love, disease, female beauty and ugliness, the pairing of the bourgeois ideal of domesticated femininity with the vampire-like *femme fatale*—these familiar conventions of the romantic macabre again prompted me to assimilate the Italian text to nineteenth-century British literature, and I fashioned an English style from related novels like Emily Brontë’s *Wuthering Heights* (1847) and Bram Stoker’s *Dracula* (1897). Yet to match the emotional extravagance of Tarchetti’s novel, I made the strain of archaism more extensive and denser, still comprehensible to a wide spectrum of contemporary American readers yet undoubtedly enhancing the strangeness of the translation. The theoretical point here is that the strategies developed in minoritizing translation depend fundamentally on the translator’s interpretation of the foreign text. And this interpretation always looks in two directions, since it is both attuned to the specifically literary qualities of that text and constrained by an assessment of the domestic readerships the translator hopes to reach, a sense of their expectations and knowledge (of linguistic forms, literary traditions, cultural references).

I imagined my readership as primarily American, so the effect of strangeness could also be obtained through Britishisms. I used British spellings (“demeanour,” “enamoured,” “apologised,” “offence,” “ensure”), even a British pronunciation: “a herb” instead of the American “an herb,” a choice that provoked an exasperated query from the publisher’s copyeditor, “What can you mean by this?” (Venuti 1994: 33, 95, 108, 157, 188, 22). Some archaisms resulted from calque renderings: “in tal guisa” became “in such guise”; “voler far le beffe della mia sconfitta,” which in modern English might be translated as “wanting to make fun of my defeat,” became “wanting to jest at my discomfiture”; “addio” became “adieu” instead of “goodbye”; and where Tarchetti’s Rousseau-influenced thinking led him to write “amor proprio,” I reverted to the French: “amour propre” (Tarchetti 1971: 140, 151, 148, 60; Venuti 1994: 146, 157, 154, 60). I adopted syntactical inversions characteristic of nineteenth-century English: “Mi basta di segnare qui alcune epoche” (“It was enough for me to note down a few periods [of my life] here”) became “Suffice it for me to record a few episodes” (Tarchetti 1971: 122; Venuti 1994: 128). And I seized every opportunity to insert an antique word or phrase: “abbandonato” (“abandoned”) became “forsaken”; “da cui” (“from which”) became “whence”; “dirò quasi” (“I should almost say”) became “I daresay”; “fingere” (“deceive”) became “dissemble”; “fu indarno” (“It was useless”) became “my efforts were unavailing,” a sentence lifted directly from Stoker’s *Dracula* (Tarchetti 1971: 31, 90, 108, 134; Venuti 1994: 31, 92, 109, 140).

The more excessive archaism worked to historicize the translation, signalling the nineteenth-century origins of the Italian text. Yet to indicate the element of near-parody in Tarchetti's romanticism, I increased the heterogeneity of the translation discourse by mixing more recent usages, both standard and colloquial, some distinctly American. Occasionally, the various lexicons appeared in the same sentence. I translated "Egli non è altro che un barattiere, un cavaliere d'industria, una cattivo soggetto" ("He is nothing more than a swindler, an adventurer, a bad person") as "He is nothing but an embezzler, a con artist, a scapegrace," combining a modern American colloquialism ("con artist") with a British archaism ("scapegrace") that was used in novels by Sir Walter Scott, William Thackeray, George Meredith (Tarchetti 1971: 106; Venuti 1994: 110; *OED*). This technique immerses the reader in a world that is noticeably distant in time, but nonetheless affecting in contemporary terms —and without losing the awareness that the prose is over the top.

At a few points, I made the combination of various lexicons more jarring to remind the reader that he or she is reading a translation in the present. One such passage occurred during a decisive scene in which Giorgio spends an entire night with the ecstatic but ailing Fosca, who is dying for love of him:

Suonarono le due ore all'orologio.
—Come passa presto la notte; il tempo vola quando si
è felici— diss'ella.
(Tarchetti 1971: 82)

The clock struck two.
"How quickly the night passes; time flies when you're
having fun," she said.
(Venuti 1994: 83)

The adage-like expression, "time flies when you're having fun," is actually a close rendering of the Italian (literally, "time flies when one is happy"). Yet in current American English it has acquired the conventionality of a cliché, used most often with irony, and with this remainder it can have multiple effects. On the one hand, the cliché is characteristic of Fosca, who both favors pithy statements of romantic commonplaces and is inclined to be ironic in her conversation; on the other hand, the abrupt appearance of a contemporary expression in an archaic context breaks the realist illusion of the narrative, interrupting the reader's participation in the characters' drama and calling attention to the moment in which the reading is being done. And when this moment is brought to mind, the reader comes to realize that the text is not Tarchetti's Italian, but an English translation.

Another opportunity to produce these effects occurred in one of Giorgio's introspective passages. When he describes his tendency toward extreme psychological states, he rationalizes, "Perché non mirare agli ultimi limiti?" ("Why not aim for the utmost bounds?"), which I translated as "Why not shoot for the

outer limits?” (Tarchetti 1971: 18; Venuti 1994: 18). This rendering, also quite close to the Italian, nonetheless releases an American remainder: it alludes to space travel and, more specifically, to *The Outer Limits*, a 1960s television series devoted to science fiction themes. It too disrupts the engrossed reader by suddenly foregrounding the domestic culture where the reading experience is situated, introducing a contemporary popular code in what might otherwise be taken for an archaic literary text. But the allusion can simultaneously be absorbed into a highbrow interpretation: it is appropriate to the character, since it points to the fantastic nature of Giorgio’s romanticism.

The discursive heterogeneity of my translation deviated not only from the standard dialect of English, but from the realism that has long dominated Anglo-American fiction. As a result, the reception varied according to the readership. The translation discourse found more favor with elite readers who were accustomed to formal experiments, as I gathered from interviews with colleagues, university-level teachers of British and American literature. Among readers who took the popular approach, responses depended on the degree of interest in Tarchetti’s narrative. In an unsolicited letter, a member of an informal reading group in southern California complimented the publisher “on a lovely book,” expressing particular appreciation for the “chilling drama of [Fosca’s] death” (Heinbockel 1995). For other popular readers, sympathetic identification did not come readily, so they wanted greater fluency to support it. The review service, Kirkus, praised *Passion* precisely because it offered a thrilling experience: “Tarchetti’s striking novel,” the reviewer wrote, “has it all —obsession, deception, sex, death, and passion,” noting as well that “both unwilling lover and disapproving reader are woven into [Fosca’s] spell” (Kirkus Reviews 1994). The translation, however, was judged to be “sometimes stiff, with an occasional jarring phrase.”

The nonfiction writer Barbara Grizzuti Harrison, who reviewed the book for the *New York Times*, went further by questioning Tarchetti’s narrative altogether. And this led to a critique of my minoritizing project. For Harrison, the problems began with the Italian text. It frustrated her popular expectation for the participatory experience typically provided by melodramatic romance. But, interestingly, it also exposed her investment in an ethnic stereotype, the equation of “Italian” with intense emotion:

What a strange book this is! You would think that a novel called *Passion* —by an Italian writer— would ensnare your emotions. Well, it does and it doesn’t. What it does not do is affect you viscerally, notwithstanding that blood and convulsive sex and death are the stuff of it. It is a kind of literary, intellectual twister, and it poses a puzzle (which does nothing to encourage the suspension of disbelief): Is this guy for real?

(Harrison 1994: 8)

For Harrison any novel that cast doubt on the realist illusion was itself suspect: it demanded the sort of critically detached response that relegated it to elite culture (“literary, intellectual twister”) and preempted the pleasures of participation.

In this case, however, she was also confronted by a recalcitrant translation:

I am obliged to wonder if some of the problems presented by *Passion* have to do with the determination of the translator, Lawrence Venuti, to use contemporary clichés, and his failure to use 20th-century colloquialisms convincingly. Surely 19th-century Italian romantics didn’t have “siblings” (detestable word), and they didn’t get into anything resembling a “funk”; nor was a woman of lyrical violence capable of saying, on the eve of her rapture, “Time flies when you’re having fun.”

(ibid.)

The exaggerated effect I sought worked with this reviewer. Yet she refused to understand it according to the explanation presented in my introduction: there I stated my intention to use clichés and colloquialisms *unconvincingly*, deviating from the archaic context to mimic the characters’ overheated romanticism. Harrison’s refusal points to a deeper impatience with formal experiments that complicate the communicative function of language. Since the popular aesthetic prizes the illusion of reality in literary representations, erasing the distinction between art and life, she preferred the translation to be immediately intelligible so as to seem transparent, untranslated, or simply nonexistent, creating the illusion of originality. Hence her insistence that archaisms like “funk” should be omitted because Italian romantics didn’t use them. This makes the naive assumption that the English version (“the funk wherein I fell”) could somehow be—or be perfectly equivalent to—the Italian text (“l’abbandono in cui ero caduto”). The fact is that Italian romantics would not have used most of the words in my translation because they wrote in Italian, not English. Harrison’s preference for transparency entails a mystifying concealment of translation by privileging the English dialect that is the most familiar and so the most invisible: the current standard dialect. Here is evidence that in translation the popular aesthetic reinforces the major language, the dominant narrative form (realism), even a prevalent ethnic stereotype (the passionate Italian).

My project was minoritizing, however, and *Passion* did in fact manage to reach different constituencies. This was due in large part to the serendipitous tie-in with a popular form, a Broadway musical by a leading contemporary composer. The publisher capitalized on this connection by using Sondheim and Lapine’s title for the translation and by designing a striking cover to suggest the artwork that appeared in the poster and advertisements for the musical. Reviewers were drawn

to the translation by the musical, which was routinely cited in reviews. Copies were sold in the lobby of the theater at performances, which continued for nearly a year. Within four months of publication, 6500 copies were in print; within two years, 4000 copies had been sold. The translation did not make the bestseller list, but it was widely circulated for a marginal Italian novel that had previously been unknown to English-language readers.

The tie-in undoubtedly benefited the translation more than the musical. Yet because the musical was itself a minoritizing project within the American theater, the tie-in also limited the circulation of the translation. The similarity in their strategies is striking. Working not only from the novel but from Ettore Scola's film adaptation, *Passione d'amore* (1981), Sondheim and Lapine incorporated cultural materials that were elite and Italian into a form that was popular and American, whereas I incorporated popular materials into an elite literary form, working from a novel known only to academic specialists while inscribing it with popular genres, codes, allusions.

And like the translation the musical provoked a mixed response. Some reviewers sought greater assimilation to the spectacle and sentimentality that currently dominate musical theater on Broadway. Thus the *New York Times* complained that the Sondheim-Lapine production "leads the audience right up to the moment of transcendence but is unable in the end to provide the lift that would elevate the material above the disturbing" (Richards 1994: B1). Other reviewers faulted the musical for conceding too much to Broadway, failing to develop the ironies of the narrative. To the *New Yorker* "it is just as commercially compromised as the musicals it pretends to be in rebellion against—it's forced, presumably for box-office reasons, to claim a triumph of love at the finale" (Lahr 1994: 92). Sondheim and Lapine's *Passion* submitted the musical form to sufficient variation to divide audiences, so that it inevitably sustained the divided responses that greeted the translation and helped to prevent it from being a bestseller.

But, finally, my aim was cultural, not commercial, to create a work of minor literature within the major language. And this, I believe, was accomplished.

3 An Ethics

If, as I am assuming, translation potentially has far-reaching social effects, if in selecting and rewriting foreign texts it can contribute to cultural change, it seems important to evaluate these effects, to return to the question of ethics and ask whether they are good or bad. It will be useful to start, once again, with Antoine Berman, whose thinking underwent an interesting turn just before his untimely death.

Berman based his concept of a translation ethics on the relationship between the domestic and foreign cultures that is embodied in the translated text (for a possible taxonomy of such relationships, see Robyns 1994). Bad translation shapes toward the foreign culture a domestic attitude that is ethnocentric:

“generally under the guise of transmissibility, [it] carries out a systematic negation of the strangeness of the foreign work” (Berman 1992: 5). Good translation aims to limit this ethnocentric negation: it stages “an opening, a dialogue, a cross-breeding, a decentering” and thereby forces the domestic language and culture to register the foreignness of the foreign text (ibid: 4). Berman’s ethical judgments hinge on the discursive strategies applied in the translation process. The question is whether they are thoroughly domesticating or incorporate foreignizing tendencies, whether they resort to “trumpery” by concealing their “manipulations” of the foreign text or show “respect” for it by “offering” a “correspondence” that “enlarges, amplifies, and enriches the translating language” (Berman 1995: 92-4).

It is worth emphasizing that, apart from discursive strategies, the very choice of a foreign text for translation can also signify its foreignness by challenging domestic canons for foreign literatures and domestic stereotypes for foreign cultures. And, as Berman came to recognize, even the most domesticating translator (his example is the influential seventeenth-century translator of classical texts, Perrot d’Ablancourt) can’t simply be dismissed as unethical if he “doesn’t dissimulate his cuts, his additions, his embellishments, but exposes them in prefaces and notes, frankly” (ibid.: 94). On the contrary, we must admire the sheer achievement of boldly domesticating translations, the fact that the translators produced a “textual work” with its own aims and strategies “in more or less close correspondence to the textuality of the original” (ibid.: 92).

A translation ethics, clearly, can’t be restricted to a notion of fidelity. Not only does a translation constitute an interpretation of the foreign text, varying with different cultural situations at different historical moments, but canons of accuracy are articulated and applied in the domestic culture and therefore are basically ethnocentric, no matter how seemingly faithful, no matter how linguistically correct. The ethical values implicit in such canons are generally professional or institutional, established by agencies and officials, academic specialists, publishers and reviewers and subsequently assimilated by translators, who adopt varying attitudes towards them, from acceptance to ambivalence to interrogation and revision. Any evaluation of a translation project must include a consideration of discursive strategies, their institutional settings, and their social functions and effects.

Institutions, whether academic or religious, commercial or political, show a preference for a translation ethics of sameness, translating that enables and ratifies existing discourses and canons, interpretations and pedagogies, advertising campaigns and liturgies —if only to ensure the continued and unruffled reproduction of the institution. Yet translation is scandalous because it can create different values and practices, whatever the domestic setting. This is not to say that translation can ever rid itself of its fundamental domestication, its basic task of rewriting the foreign text in domestic cultural terms. The point is rather that a translator can choose to redirect the ethnocentric movement of translation so as to decenter the domestic terms that a translation project must inescapably utilize. This is an ethics of difference that can change the domestic culture.

My Tarchetti projects were grounded in domestic ideologies and institutions. This suggests that they were engaged in an ethnocentric reduction of possibilities, excluding other possible representations of the Italian texts or of Italian literature. Yet distinctions can be drawn. Tarchetti can't be assimilated to the image of Italian fiction cast by existing English-language translations: long before I took an interest in his work, the only nineteenth-century Italian novelists available in English were Manzoni from the start of the century and Giovanni Verga from the end, two major realists. Never translated, the Italian Gothic was unknown, non-existent. A translation project following an ethics of difference will make available excluded forms and themes, like those of the *scapigliato* Tarchetti, inevitably domesticating the texts to some extent, but at the same time representing the diversity of the Italian narrative tradition by restoring those segments of it that were formerly neglected. The restoration may indeed be a domestic reconstruction with its own partialities, but it nonetheless seeks to compensate for a previous exclusion, however partially defined.

To limit the ethnocentric movement inherent in translation, a project must take into account the interests of more than just those of cultural constituencies that occupy dominant positions in the domestic culture. The idea is to consider the culture where the foreign text originated and address various domestic constituencies. The publisher of the Tarchetti translations was essential here: San Francisco-based Mercury House, a trade press with non-profit status, tried to create a diverse readership through various production decisions. They approached the translations not only as highly literary texts but as cultural commodities, producing a fine illustrated edition of *Fantastic Tales* that was priced competitively with hardback novels (\$25.00) and an attractively designed paperback edition of *Passion* (the cover features a detail from an Edward Weston photo, an erotic close-up of a woman's face tinted blue) that was priced like a typical trade paperback (\$12.95). The production gave the project an appeal to cultural tastes and values that were popular, not located in the English-language academy.

Tarchetti actually elicited some skepticism from the literary elite. The *Village Voice* review of *Fantastic Tales*, for example, carried a stinging title, a pun on "faux pas": "Faux Poe." The reviewer noted that Tarchetti's habit of borrowing Gothic motifs made his work "derivative, to put it politely," and this posed the question: "Why read Tarchetti's purloined letters when you could go straight to the sources?" (Shulman 1992). Yet the reviewer admired the "appealingly printed" volume "with copper-toned top stain, a satin ribbon, and grainy, dramatic drawings." And she concluded by suggesting that the translation was a writerly book that might inspire imitators: "the stories lie like beautiful corpses, waiting for the next plagiarist to set their spirits free." The project blurred the lines between genres and audiences, between formulaic popular fiction and elite literary innovation. And it questioned reigning domestic stereotypes for Italian culture (Italian = passionate) by presenting the work of a subversive intellectual, a Romantic critical of Romanticism.

A translation project motivated by an ethics of difference thus alters the reproduction of dominant domestic ideologies and institutions that provide a

partial representation of foreign cultures and marginalize other domestic constituencies. The translator of such a project, contrary to the notion of “loyalty” developed by translation theorists like Nord (1991), is prepared to be disloyal to the domestic cultural norms that govern translation by calling attention to what they enable and limit, admit and exclude, in the encounter with foreign texts.

A translation practice that rigorously redirects its ethnocentrism may be very disruptive of domestic ideologies and institutions. It creates a cultural identity for the translator that is simultaneously critical and contingent, constantly assessing the relations between a domestic culture and its foreign others and developing translation projects solely on the basis of changing assessments. This identity will be truly intercultural, not merely in the sense of straddling two cultures, domestic and foreign, but crossing the cultural borders among domestic audiences (cf. Pym 1993). And it will be historical, distinguished by an awareness of domestic as well as foreign cultural traditions, including traditions of translation. “A translator without a historical consciousness [*conscience*],” wrote Berman, remains a “prisoner to his representation of translating and to those representations that convey the ‘social discourses’ of the moment” (Berman 1995: 61).

Yet is it feasible for a translator to pursue an ethics of difference conscientiously? To what extent does such an ethics risk unintelligibility, by decentering domestic ideologies, and cultural marginality, by destabilizing the workings of domestic institutions? Can a translator maintain a critical distance from domestic norms without dooming a translation to be dismissed as unreadable?

The Tarchetti project shows that translation concerned with limiting its ethnocentrism does not necessarily fall victim to these risks. A translation project can deviate from domestic norms to signal the foreignness of the foreign text and create a readership that is more open to linguistic and cultural differences —yet without resorting to stylistic experiments that are so estranging as to be self-defeating. The key factor is the translator’s ambivalence toward domestic norms and the institutional practices in which they are implemented, a reluctance to identify completely with them coupled with a determination to address diverse cultural constituencies, elite and popular. A translation ethics of difference cannot fail to produce a text that is a potential source of cultural change.

Bibliography:

- BERMAN, A. (1985) "La Traduction et la lettre, or l'auberge du lointain," in *Les Tours de Babel: Essais sur la traduction*, Mauvezin: Trans-Europ-Repress.
- (1992) *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*, trans. S. Heyvaert, Albany: State University of New York Press.
- (1995) *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard.
- BOURDIEU, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. R. Nice, Cambridge: Harvard University Press.
- BRISSET, A. (1990) *Sociocritique de la traduction: Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil: Le Préambule.
- CAWELTI, J. (1976) *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press.
- DELEUZE, G., and F. GUATTARI (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. B. Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DUDOVITZ, R. (1990) *The Myth of Superwoman: Women's Bestsellers in France and the United States*, London and New York: Routledge.
- HABERMAS, J. (1989) *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. T. Burger with F. Lawrence, Cambridge: MIT Press.
- HARRISON, B. G. (1994) "Once in Love with Giorgio," *New York Times Book Review*, 21 August, p. 8.
- HEINBOCKEL, M. (1995) Letter to Mercury House, 9 February.
- JAMESON, F. (1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press.
- KIRKUS REVIEWS (1994) Review of I.U. Tarchetti, *Passion*, 1 June.
- LAHR, J. (1994) "Love in Gloom," *New Yorker*, 23 May, p. 92.
- LECERCLE, J.-J. (1988) "The Misprison of Pragmatics: Conceptions of Language in Contemporary French Philosophy," in A.P. Griffiths (ed.) *Contemporary French Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (1990) *The Violence of Language*, London and New York: Routledge.
- *New Yorker* (1992) "Books Briefly Noted," 2 November, p. 119.
- NORD, C. (1991) "Scopos, Loyalty, and Translational Conventions," *Target* 3:1: 91-109.
- PYM, A. (1993) "Why Translation Conventions Should Be Intercultural Rather Than Culture-Specific: An Alternative Basic-Link Model," *Paralleles* 15: 60-68.

- RADWAY, J. (1984) *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- RICHARDS, D. (1994) "Sondheim Explores the Heart's Terrain," *New York Times*, 10 May, p. B1.
- ROBYNS, C. (1994) "Translation and Discursive Identity," *Poetics Today* 15: 405-428.
- SHULMAN, P. (1992) "Faux Poe," *Village Voice*, 20 October.
- SONDHEIM, S., and J. LAPINE (1994) *Passion: A Musical*, New York: Theater Communications Group.
- STABLEFORD, B. (1993) "How Modern Horror Was Born," *Necrofile*, Winter, p. 6.
- TARCHETTI, I.U. (1971) *Fosca*, Torino: Einaudi.
- TARCHETTI, I.U. (1979) *Racconti fantastici*, ed. N. Bonifazi, Milano: Guanda.
- VENUTI, L. (ed. and trans.) (1992) *I.U. Tarchetti, Fantastic Tales*, San Francisco: Mercury House.
- VENUTI, L. (trans.) (1994) *I.U. Tarchetti, Passion: A Novel*, San Francisco: Mercury House.
- VENUTI, L. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London and New York: Routledge.

PODER, TRADUCCIÓ, POLÍTICA
1998-1999
Francesc Parcerisas

En primer lloc em permetran que agraeixi a la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra la seva amable invitació a pronunciar aquesta lliçó inaugural del curs 1998-99.¹ Per una sèrie d'atzars la traducció ha ocupat una part important de la meua dedicació professional en gairebé totes les seves facetes i, tot i que no puc dir que sigui un especialista en cap d'elles, sinó més aviat un tastaolletes, com a mínim he acumulat experiències directes com a traductor, com a editor de traduccions, com a professor de traducció, com a corrector, com a promotor de l'associacionisme dels traductors, i ara, fins i tot, les pròpies del meu càrrec de Director de la Institució de les Lletres Catalanes —organisme que, entre d'altres tasques, promou seminaris sobre traducció, atorga beques i ajuts als traductors i subvenciona les traduccions al i del català.

La primera traducció que vaig fer d'un llibre sencer va ser l'any 1966, quan encara estudiava a la Facultat de Filosofia i Lletres i, tot i que no els confessaré el títol d'aquella obra per respecte als editors que em van fer confiança, no m'avergonyeix confessar que la qualitat d'aquella traducció va ser força deplorable. En qualsevol cas he de dir que en vaig aprendre molt, entre altres raons perquè amb els diners que em van pagar vaig poder fer un dels meus primers viatges a Londres i fer-hi estada algunes setmanes, cosa que en aquells anys era gairebé un privilegi. M'agradaria que la meua relació de trenta anys i escriu amb la traducció no fos considerada ni un exemple ni una excepció. És possible que en sàpiga una mica més que quan vaig començar —així ho espero—, però continuo tenint molts dubtes, encara cometo errors i tinc força més curiositat que no tenia aleshores pels problemes de la traducció. Que els estudiants que comencen ara, doncs, no es desanimin perquè aquesta és una disciplina que es fa constantment i que té inacabables i apassionants elements d'interès.

És sobre un d'aquests elements d'interès que em provoquen sorpresa i perplexitat que justament voldria parlar-los avui. Ho faré d'una manera potser un xic anecdòtica tot i que, d'entrada, m'agradaria posar algunes cartes tan importants com elementals damunt la taula. La traducció com a element imprescindible en les relacions interlingüístiques i interculturals, com a element, per tant, imprescindible en el món actual, manté un lligam molt estret amb allò que de vegades denominem els sistemes de poder i amb les maneres com aquests sistemes de poder actuen, és a dir, amb les seves polítiques. La traducció és, en aquest sentit, una disciplina que ens pot servir per veure accentuada o esborrada la diferència entre sistemes de pensament, o literaris, tant si són veïns com molt allunyats, per fer-nos adonar de les relacions desiguals entre cultures o de la tendència a l'homogeneïtzació interessada. De seguida ho veurem.

No sé si són molts els lectors de premsa o de llibres impresos que tenen el mateix costum que tinc jo, però el cert és que considero molt gratificant de poder localitzar a l'encapçalament o al peu d'una notícia, o a la pàgina de crèdits d'un llibre, o també al peu d'una foto o d'un dibuix o d'un cartell que m'hagin cridat l'atenció, el nom del seu autor. Un dels trencaclosques menys gratificants de la història de les traduccions és no trobar cap mena d'indicació sobre qui en va ser el responsable, qui l'editor o quin any van ser editades. Tanmateix, d'ençà dels anys seixanta i

sobretot en els últims deu o quinze anys —i gràcies en gran part a les pressions de les associacions professionals, a la llei de la propietat intel·lectual i al reconeixement generalitzat que cal dignificar el treball de tots els intermediaris en el procés de producció de la comunicació artística i intel·lectual—, la pràctica del reconeixement de l'autoria ha esdevingut, per sort, força comuna.

Sembla just, en efecte, que existeixi un reconeixement del treball individual dels creadors i de tots aquells que subsidiàriament intervenen en el procés creador. De fet, en una societat com la nostra, tan atenta sobretot a la legitimació d'allò que és comercial, d'allò que és estrictament i literalment moneda de canvi —i en conseqüència producte que possibilita un guany econòmic (una reificació del treball en capital, que hauria dit Marx)—, és d'agrair que l'autoria dels béns intel·lectuals i artístics no hagi quedat totalment relegada al guany de qui especula amb el treball d'altri² i, si més no de tant en tant, esdevingui també una activitat de prestigi social i econòmic, i una relació de causa-efecte en el consum cultural que el públic accepta de bon grat i, fins i tot, de vegades demana. Pensin en una indústria econòmicament tan poderosa com la cinematogràfica i com els electricistes, càmeres, ajudants de vestuari, maquilladores, perruqueres i dobles solen veure's recompensats públicament en el reconeixement de la seva feina en aparèixer el seus noms a la llista dels crèdits cinematogràfics.

El món de la traducció tampoc no és del tot aliè a aquest fenomen, tot i que encara s'hi presenta de forma escadussera i, sovint sota aspectes gairebé vergonyants, però, de tant en tant, existeixen casos excepcionals i ens és llegut de parlar de l'*Odissea* DE Riba, de la *Divina Comèdia* DE Sagarra, del *Pigmalió* DE Joan Oliver, dels poemes xinesos DE Marià Manent, de l'*Ulisses* DE Mallafrè, del Shakespeare DE Salvador Oliva o de *Les mil i una nits* DE Dolors Cinca i Margarida Castells... Reconeixem, d'aquesta manera, que, sense els traductors no hauríem tingut accés —o no hauríem tingut un accés tan notable— a l'obra en qüestió. I equiparem l'autoria de l'original a l'autoria de la traducció. El traductor esdevé quelcom més que intermediari per fer-se corresponsable, de ple dret —com, altrament, caldria esperar sempre—, de la versió en la llengua d'arribada. L'habitual invisibilitat del traductor s'ha fet una mica més tangible i, en alguns d'aquests casos, podríem parlar fins i tot de culminació d'aquesta màxima aspiració de la competència traductora que és la “visible invisibilitat”.

Aquesta regla d'atribució que —per emprar un títol del novel·lista italià Leonardo Sciascia que vaig traduir també fa molts anys— podríem anomenar d'“a cadascú el que és seu”, sol ser vigent fins i tot quan apareix sota noms no personalitzats: el d'una agència de notícies, el d'una empresa editora, el d'una societat de gestió de drets, el dels hereus o marmessors d'un autor... Els lectors entenem llavors que existeix un responsable corporatiu darrera l'obra o la traducció no signada o anònima i que aquella feina és atribuïble a algú en concret que actua avalat per la responsabilitat d'una entitat o societat no personal que el fa partícip del seu prestigi acumulat. Aquest reconeixement també crec que és important. Si hi pensem una mica tots recordaran que els diaris, per exemple, de tant en tant inclouen una mena de publicitat que té el mateix format de les notícies però que, aleshores, perquè els lectors compreguin clarament que el contingut d'aquelles informacions publicitàries

no és responsabilitat del diari, ho indiquen amb un requadre que serveix per distingir allò que pertany a la versemblança i responsabilitat del diari, d'allò altre que sovint és un reclam per captar la flaca del públic consumidor. La distinció entre un tipus de text i un altre és important i de cap de les maneres no en perjudja els continguts. De fet, la nostra experiència crítica de lectors de diaris ens indica que, en certes ocasions, el contingut del diari pot ser encara més fantasiós i mentider que el contingut de l'anunci publicitari.

Ara bé, sota aquesta aparença d'acord i de normalitat existeix tot un món de relacions de poder del qual vull parlar; unes relacions de poder que ens cal desentrellar entre les estructures culturals, ideològiques i polítiques que involucren tota traducció. Necessitem saber la posició que cada element ocupa dins el camp cultural respectivament i com s'interrelaciona amb els altres. Posaré un exemple: la traducció d'un text de Faulkner o de Virginia Woolf per Jorge Luis Borges és una garantia per als admiradors de l'escriptor argentí, que som molts, però potser no una garantia per a un estudiant de filologia comparativa o per al traductor a qui acaben d'encarregar retraduir alguna d'aquelles obres i que, prou naturalment, vol justificar, substantant-los, els possibles errors del gran mestre. És a dir, dins l'àrea del prestigi literari i del mercat del llibre, les traduccions de Borges poden assolir un estatus que potser no tindrien en l'àmbit del món de l'edició o de la filologia. De manera similar la reedició d'algunes de les traduccions de Joseph Conrad fetes per Ricardo Baeza per a l'Editorial Montaner y Simón els anys 1930 pot ser una "garantia literària subjectiva" per a mi que en vaig ser un admirador en una època juvenil tot i que potser no aportarà cap valor cultural afegit per a un altre lector que n'hagi llegit versions posteriors. És a dir, cada conjunt de receptors, i cada receptor individual, pot tenir motius personals per valorar a l'alça o a la baixa una traducció que altrament semblaria inqüestionable. Fet i fet, l'experiència de la —al meu entendre, extraordinàriament benemèrita— col·lecció italiana de l'editorial Einaudi, "Scrittori tradotti da scrittori" —una sèrie bilingüe o trilingüe de grans clàssics amb l'original acompanyat de traduccions italianes famoses—, ha posat de manifest que el prestigi que la pròpia editorial atorgava al producte trobava reticències entre els traductors ja que aquests hi veien relegat llur paper a una posició ancillar respecte als escriptors. ("Les bones traduccions literàries sempre han estat fetes per bons escriptors", semblava ser-ne l'eslògan implícit.)

Parem-nos un moment a examinar alguns d'aquests casos per les conseqüències que em sembla que tenen en l'actitud amb què el públic lector rep determinades traduccions. A l'extrem contrari del cas d'un escriptor famós que garanteix amb el seu nom la bondat de les traduccions que produeix, trobem que, a la premsa, per exemple, sovintegen els articles traduïts que no sols no fan menció dels traductors, sinó que ni tan sols no indiquen que es tracta de traduccions. En aquests casos podem fer dues suposicions: d'una banda que el diari creu que no cal informar els seus lectors que el text que llegeixen no és el text original, sinó una traducció i, d'altra, que no cal informar de qui és el responsable de la traducció. Al darrere de totes dues actituds hi ha una dosi notable de desídia, però, també, una dosi notable d'alienació intel·lectual. M'explicaré. No es tracta del fet que el lector espanyol pugui creure que escriptors com Edward Said, Alan Grönd, Tahar Ben Jelloun o Arundhati Roy saben tan bé l'espanyol que fan servir aquesta llengua per escriure-

hi directament les seves col·laboracions periodístiques, o que el “do de llengües” sigui una virtut que es pressuposi de qualsevol intel·lectual estranger, de la mateixa manera com abans es predicava el “valor” de qualsevol soldat de l'exèrcit. Allò que preocupa no és la possible innocència del gran públic, sinó, més aviat, que sembla existir una acceptació implícita sobre el fet que original i traducció són del tot idèntics. No cal dir com en els terrenys ideològics, polítics, culturals, religiosos i lingüístics, que són els que solen expressar-se a través dels articles d'opinió dels diaris, això és del tot relatiu.³ ¿De debò no ens importa i no pot tenir cap significació que Edward Said escrivís el seu article en àrab o en anglès, que Tahar Ben Jelloun ho fes en francès i que Arundhati Roy escrigui en anglès o en mayalam? ¿És que amb el postulat implícit de la universalitat de les idees l'argument subliminal que el diari ens vol vendre és que la seva orientació és també “universal” i, en aquest sentit, “indiscutible”, mai no distorsionada per l'obligada traducció? ¿Per ventura si haguéssim sabut que l'article era traduït, i traduït d'una llengua determinada, l'hauríem llegit de manera diferent? Em limito a deixar oberts aquests interrogants.

Permetin-me d'afegir un segon exemple desconcertant. En una sèrie de magnífiques entrevistes antigues, titulada “Lectura. 150 años de entrevistas”, publicades durant moltes setmanes de 1997 al suplement setmanal del diari *El País*,⁴ vaig comprovar el mateix fet. Tot i que l'entrevista amb Oscar Wilde, apareguda originàriament l'any 1895, constava que l'havien traduïda Antonio Resines i Herminia Bevia, ni la de Samuel Beckett, ni la d'Ernest Hemingway, ni la de Lleó Tolstoi no duïen nom de traductor. Vagin a saber si l'estrany bilingüisme de Beckett en podia haver justificat la desaparició, o si el pobre espanyol de Hemingway potser també podria haver-ne estat una mala excusa, però vaig haver de malpensar i qüestionar-me si en l'entrevista amb Tolstoi el traductor no havia quedat esborrat del mapa precisament perquè l'entrevista es subtitulava “el conde nihilista”, llevat, no cal dir-ho, que l'entrevista es publicués a *The Manchester Guardian* de 1905 en castellà, la qual cosa hauria estat una heroïcitat més de les moltes que, en vida, va protagonitzar el gran novel·lista rus.

Poso aquests exemples per demostrar com el traductor, encara que sempre existeixi, i de vegades fins i tot envoltat d'una certa aurèola de prestigi, molt més sovint és considerat participant prescindible quan no un simple mal necessari. En cap cas, però, els responsables d'aquests escamotejos no semblen adonar-se de la importància absoluta que, més enllà de la visibilitat traductora, els actes de traducció comporten. ¿Va dir Tolstoi realment allò que *The Manchester Guardian* reproduïa en anglès; i el que deia *The Manchester Guardian* és allò que nosaltres hem llegit a “El País Semanal”? ¿Les paraules russes de Tolstoi pronunciades fa un segle encara tenen el mateix sentit? De cap de les maneres no ho dic amb la idea que el traductor pugui haver introduït elements perturbadors que distorsionin el missatge original. Molt al contrari: ho dic perquè sense aquesta intervenció activa i deliberada del traductor, el missatge original, la cultura original, de cap de les maneres no hauria arribat amb la integritat que sempre desitgem al públic receptor o no haurien estat capaces de resistir aquest salt a través del temps. Els en posaré un altre exemple, que m'hauran de disculpar perquè té un contingut no sols políticament molt incorrecte sinó francament obscè. En qualsevol cas veuran que va molt bé per exemplificar a què faig referència.

Hi ha casos en què gràcies a les informacions addicionals que forneix el mateix text ens adonem de fins a quin punt la mà del traductor —tot i que invisible, com la del bon tramoista— pot arribar a ser un *lignum crucis* miraculós, pot arribar a resoldre i donar sentit a situacions o locucions que, altrament, no tindrien cap mena de sentit dins la cultura d'arribada. L'escriptor i traductor Vicente Molina Foix, en una entrevista periodística amb el cantant pop anglès Elton John, feia referència als cànctics obscens que els aficionats futbolístics anglesos dirigien al cantant, conegut per la seva homosexualitat, quan apareixia a la tribuna del club de futbol anglès que finançava. Sabent que la capacitat idiomàtica dels *hooligans* anglesos per a la llengua de Cervantes és més aviat reduïda i que la seva facilitat per improvisar *coplillas* rimades i mètricament escandides ha de vorejar el zero absolut, la feina de Vicente Molina Foix en atribuir-los aquests tan notables com obscens rodolins, és del tot encomiable. Vociferaven els *hooligans* anglesos a l'article en qüestió: "Alirón, alirón, alirón, Elton John es maricón" o "Que nadie se siente / si Elton está presente / o tendrás en el culo / una polla caliente".⁵

No cal dir que enlloc es menciona que Vicente Molina Foix hagi estat el traductor de l'entrevista, però ho donem per suposat. Donem per suposat que ha conduït el diàleg amb Elton John en anglès i que després l'ha traduït al castellà i que ha fet el mateix amb els cànctics obscens dels *hooligans*, cànctics que ha traduït i modificat perquè rimessin en castellà, mantenint la mateixa descarada grolleria de l'original. Donem per suposat, doncs, que en molts casos la invisibilitat del traductor és més aviat una mena de consens sobre l'existència d'un genial tramoista amagat. I si el seu nom no apareix enlloc és per culpa de la prepotència dels mitjans de comunicació i per la manca de força reivindicativa del col·lectiu laboral dels traductors, tot i que aquesta situació no pot constituir cap sorpresa per a qui estigui acostumat a llegir com interactuen aquests camps de forces culturals. En certa manera donem per suposat que als grans mitjans de comunicació la figura del traductor només interessa en tant que productor assalariat, eficaç i ràpid, d'un producte imprescindible, però no en tant que autor d'una feina que cal reconèixer intel·lectualment i explícita. De la mateixa manera com ens cal reconèixer amb humilitat que sovint, des del camp de la reivindicació laboral, si la remuneració és generosa i puntual la justa visibilitat traductora podrà passar prou bé a un segon terme. En un altre moment vaig fer servir la comparança de la visibilitat del traductor amb la visibilitat de l'àngel de la guarda. Amb l'àngel donem per suposat que sempre vetlla, amantent, per nosaltres com el traductor invisible vetlla, sacrificat, pels textos traduïts, però només el recordem a les nostres oracions quan un precipici horrible i pregon és a punt d'engolir-nos.

Jo diria que, fins aquí, allò que hem vist no són més que petites oscil·lacions en la balança del poder. Hem vist com el consens universal sobre la necessitat de la traducció queda sovint ocult darrera la cortina del teatre poderós dels mitjans de comunicació, o dels autors de manuals d'ús, o dels fulletons turístics, o fins i tot d'alguns llibres, que no consideren necessari haver de donar tantes explicacions al públic (per bé que tampoc no solen responsabilitzar-se dels possibles errors). Ara bé, el problema més greu es produeix quan, en un món agnòstic com el nostre, la figura de l'àngel de la guarda i la del traductor han deixat de ser presències tàcites i han desaparegut del tot. Aleshores, descreguts com som, donem per suposat que

només existeix allò que és visible, i que darrera la cortina del text ja no hi ha cap mà oculta, que cap traductor tramoista no guia les passes de la nostra lectura. En aquests casos la traducció sembla haver desaparegut del tot, anorreada. Ha deixat de ser invisible, és a dir, una negació de la visibilitat, per, de manera pura i rasa, simplement no ser. I és quan ens trobem amb aquestes situacions que podem suposar que existeix tot un sistema cultural que té un interès particular per no admetre la possibilitat de la diferència traductora, ni que sigui per menystenir-la. És a dir, la balança del poder s'inclina per una línia d'actuació determinada, per una opció política concreta. Els en dono un parell d'exemples.

El dia 10 d'agost de 1997 vaig veure publicat, dins una sèrie de lectures estiuenques d'escriptors "espanyols" joves, el relat "Vacaciones" de l'escriptor Quim Monzó. De seguida em va sorprendre que el relat fos escrit directament en castellà. De fet, el diari on apareixia no deia enlloc que Quim Monzó l'hagués escrit en castellà, però tampoc no deia que fos un escriptor que escriu en català, i tampoc no mencionava que el relat fos una traducció.⁶ A diferència dels *hooligans* anglesos a qui pressuposem una llengua determinada, en aquest cas el lector incaut no tenia per què qüestionar-se la llengua de l'original com una llengua diferent d'aquella en què ell el llegia. I el lector menys incaut davant aquests temes no podia saber si es tractava d'un autor en llengua castellana, o d'un autor en llengua catalana que havia estat traduït, o d'un autor en llengua catalana que s'havia autotraduït —fenomen que hauria estat força interessant—, o si, de fet, Monzó havia escrit deliberadament el seu relat en una català tan *light* que semblava ser escrit en castellà una mica encarcerat d'una punta a l'altra del text i si això ho havia fet simplement per incordiar els catalans que l'acusen de no ser suficientment *light* o per incordiar els castellans que diuen no entendre-li prou el seu sentit català de l'humor.⁷

El pobre Monzó, mancat de l'àngel de la guarda explícit del traductor, havia esdevingut alhora àngel i dimoni d'un text de procedència ambigua. Per acabar-ho d'adobar, l'única informació complementària que el diari fornía era una mena de petita nota biogràfica que es limitava a dir: "*Guadalajara*, su última novela, ha vendido 50.000 ejemplares". Informació que feia impossible saber si *Guadalajara* era escrita en castellà o en català, i si les vendes eren d'una sola edició o d'ambdues.

Després m'he preocupat de buscar informació sobre aquesta sèrie de relats estiuenques i he vist que, a la presentació general del que anaven a publicar, el diari menciona que dos dels participants, Manuel Rivas i Bernardo Atxaga, han rebut premis per les seves novel·les escrites en gallec i en eusquera. El seu àngel, com a mínim, va ensenyar una punteta de les ales.

El problema en aquests casos no és el fet de no mencionar el nom del traductor, és no dir que el text és traduït. Sobretot si tenim en compte que res no indica, dins el propi text, que hagi de ser una traducció. Més aviat, per al mateix lector incaut de fa un moment, tot indica que es tracta de textos sense cap marca de diferència, escrits originàriament en castellà, ja que res no n'indica el contrari. I fins diria que, el fet de dubtar d'aquesta premissa d'homogeneïtat absoluta —com faig jo mateix ara— sembla pressuposar una certa mala fe per part de l'analista en lloc de ratificar una ideologia clarament uniformitzadora i colonialista per part d'aquells que n'han silenciada la diferència.

El fenomen no és nou. Fa sis anys, en obrir una antologia sobre la nova narrativa espanyola preparada per Juan Antonio Masoliver Ródenas, *The Origins of Desire. Modern Spanish Short Stories*,⁸ i destinada al gran públic anglès, hi vaig poder observar una homogeneïtat similar. És com si el camp de la distribució cultural, dels llibres de ficció, hagués de minimitzar qualsevol aspror que n'afecti la circulació fluïda. I una de les primeres dificultats llimades és, no cal dir-ho —i sobretot davant el públic anglès de trajectòria tan poc proclive a tot allò que és ultramarí—, la diversitat de les llengües i la necessitat de la traducció. Al llibre en qüestió s'hi publiquen contes de 29 “Spanish authors”. A la introducció, que fa un breu repàs al conte com a gènere i a l'evolució de la narrativa curta a Espanya, només hi ha una menció a les diferents llengües en què escriuen els autors inclosos a l'antologia, que diu: “not all the languages in the Spanish national territory are represented in the same proportion”.⁹ Ni tan sols no s'indiquen quines són aquestes llengües o quins els autors. Els autors que habitualment escriuen en llengües que no són el castellà en aquesta antologia són: Robert Saladrigas, Carme Riera, Quim Monzó, Valentí Puig i Sergi Pàmies —que ho fan en català—, i Bernardo Atxaga —que ho fa en eusquera.

El primer conte del volum és el de Robert Saladrigas i duu per títol “Child Rodolfo”. Al llarg del text (p. 11-17) hi trobem tres notes a peu de pàgina de la traductora, les tres diuen “Castilian in the original text”. El conte és situat a Santillana de Mar, a Santander, i les paraules en qüestió són “churrasco”, “la Montaña” (amb majúscula, és a dir la comarca d'aquest nom) i “hidalgo”. El lector incaut queda un cop més una mica sorprès per les notes de la traductora ja que, atès que es tracta d'una antologia de contes espanyols i que no s'ha fet cap indicació en sentit contrari, hom donava per suposat que tot el conte devia ser traduït del “Castilian”. Només en arribar a la fi, al parèntesi que menciona el nom de la traductora aleshores se'ns indica: “Translated from the Catalan by Julie Flanagan” (p. 17).

El conte “Report” de Carme Riera duu una nota inicial de la traductora a peu de pàgina. “This story, like almost all of Carme Riera's work, was originally written in Majorcan, the variation on Catalan spoken in the Balearic island of Majorca. Unfortunately the manuscript was lost and this English translation is, perforce, from a Castilian version the author prepared for the anthology *Doce relatos de mujer* (Alianza, 1982).” El relat té una nota de la traductora a un mot mallorquí i una a un mot espanyol. La traductora, Julie Flanagan, especifica al final, com ho havia especificat al conte de Saladrigas, la llengua de la qual ha traduït: “Translated from the Castilian”. En aquest cas, doncs, és la traductora qui ens adverteix que habitualment Carme Riera escriu en català però que, de manera del tot excepcional, en aquesta ocasió la traducció ha estat feta a partir de la traducció castellana de l'original extraviat.

Els relats de Quim Monzó —“‘Oof’, he said”—, de Valentí Puig —“First Days”— i de Sergi Pàmies —“Losing Face”— són traduïts per Andrew Langdon-Davies. A cap dels tres no hi apareix cap mena de nota ni s'hi diu de quina llengua han estat traduïts.

Tampoc no hi ha cap indicació de llengua de procedència en el de Bernardo Atxaga —“The Torch”—, traduït per Margaret Jull Costa.

En cap dels altres vint-i-tres contes del volum tampoc no hi ha cap indicació de la llengua de procedència. El lector, per tant, procedeix a presuposar l'homogeneïtat de la llengua de partida en tots els relats, llevat del cas de Saladrigas i de la salvetat del conte de Carme Riera que ha acabat essent traduït del castellà.

Només a les pàgines 202-208, en la secció final del llibre “About the Authors” podem aleshores assabentar-nos que Atxaga “writes in Basque”, que Quim Monzó és “a Catalan writer” que ha estat traduït al castellà, igual com ho és Sergi Pàmies, o que Valentí Puig “writes in Majorcan” a l'igual que Carme Riera, i que Robert Saladrigas ho fa “in Catalan” encara que l'obra de tots tres hagi estat “translated into Castilian”.

La descurança d'aquest cas sembla obeir al cansament, a la desídia general i a una mena de prejudici ètico-lingüístic: “no paga la pena d'embolicar la troca mental del lector anglès amb les diferents llengües de l'Estat espanyol i més val vendre-li els contes traduïts amb un sol paquet comercial amb el reclam de l'Espanya almodovariana”. Ho dic tot i reconèixer que la meva explicitació ideològica dels arguments d'altri —en aquest cas dels editors anglesos— és, també, clara i confessada, una explicitació ideològica per la meua part. M'hauria agradat veure explicitat l'origen lingüístic divers dels contes inclosos a l'antologia i penso sincerament que l'antologia hauria guanyat en claredat i representació de la realitat literària espanyola.

Per a les qüestions traductores que aquí ens interessen, tant el relat de Monzó com els contes antologats per Masoliver semblen apuntar a una invisibilitat de l'autor traduït en tant que autor traduït. En el cas de dos sistemes juxtaposats de pes específic desigual, en el cas d'una diglòssia cultural, com és ara la del castellà i la del català, el camp editorial dóna lògicament predominància al sistema més fort, el castellà. Allò que és literatura catalana traduïda desapareix com a tal i passa a ser, simplement, un element més, no diferenciat, no distint, perfectament digerit, de la “Spanish literature”. Referint-se a la literatura irlandesa; Michael Cronin¹⁰ ha escrit que “quan hom deixa d'indicar la diferència lingüística i la naturalesa del procés de traducció es crea una il·lusió de transparència i s'oculta el grau i la mena de transformació que implica el canvi —Cronin fa referència al gaèlic irlandès— d'una llengua celta a una llengua germànica”. Jo diria que aquesta ocultació, quan es tracta de llengües que filològicament són molt més pròximes, encara resulta més inexcusable.

El text original ha deixat de semblar diferent, ha deixat de mostrar-se com una alteritat, per a ser absorbit i identificat amb el corrent majoritari, predominant, de la llengua de poder: l'espanyol. S'han esborrat totes les diferències i només percebem allò que és igual.¹¹ La llengua colonitzada esdevé invisible no perquè sigui negada o sotmesa sinó perquè se li atorga l'estatus de la homogeneïtat total, és idèntica a la llengua colonitzadora, ha estat plenament fagocitada. L'assimilisme del poder és tan gran que, de fet, sembla com si en primer lloc calgués perdonar-li que sempre s'oblidi del reconeixement públic de la diferència, mentre que, en segon lloc, cal agrair-li la seva deferència per haver igualat el servidor al seu senyor. ¿O és que aquests autors catalans haurien arribat mai ha ser publicats, traduïts, divulgats de no haver comptat amb aquest mecenatge esplèndid i magnànim de la traducció a la llengua dominant? I el que dic respecte a la relació castellà/català es multiplica per cent si ho apliquem a la relació de domini que manté l'anglès amb moltes altres

llengües. Ser “traduït” a l’anglès sovint és percebut —prou enganyosament— com el senyal d’haver deixat de ser escriptor en una llengua minoritària. El llibre traduït que circula en anglès ja és un “original”, un original dins el mercat editorial internacionalitzat que podrà, si cal, retraduir-lo a partir de l’anglès, oblidant el text original de l’escriptura. Però, per bé que aquesta posició de “llengua pont” de l’anglès és innegable, cal ressaltar que la majoria de llibres “traduïts a l’anglès” pertanyen, de fet, a la categoria no del que és igual, ni del que és igual dins la diferència, sinó del que és segon, secundari. L’existència del llibre traduït només és important perquè és una traducció, ja que, com a original, continua sense existir. Heus aquí la paradoxa de l’assimilisme. Si de cas és l’original qui deriva virtuts del fet d’haver estat traduït i no pas la traducció anglesa pel fet d’apropiar-se d’un original X valuós.

En l’enfrontament de sistemes culturals de poder desigual hi ha una mena de pensament teleològic sibil·lí. Tant en el cas de la primacia del castellà sobre el català com en l’hegemonia mundial de l’anglès semblen escoltar una lliçó que ja existia en els antics poders colonials.¹² La finalitat d’escriure en català és ser traduït i triomfar en el mercat espanyol, com la finalitat última d’escriure en qualsevol llengua i des de qualsevol racó del món és ser traduït a l’anglès i triomfar en aquest mercat mundial. La llengua dominant esdevé, per la seva pròpia natura, una imposició totpoderosa semblant a la que va exercir la religió en alguns sistemes colonials —la seva supremacia és un axioma i la seva raó indiscutible emana del seu poder, de la seva força, més que no pas de cap suposada virtut intrínseca. (I els recordo que la virtut intrínseca de qualsevol llengua que cregui innecessària la seva traducció és, des del punt de vista de la traducció mateixa, una negació d’aquest valor de la diferència, de la diversitat, del traductor com a pont entre cultures.)

Només des d’aquesta postura homogeneïtzadora resulta comprensible que es negui el valor de traduccions tan interessants i necessàries com les que es fan des de les llengües de més gran difusió a les llengües de difusió restringida. Les traduccions del castellà al català o al gallec, per exemple. Totes les traduccions del Quixot de què tenim notícia¹³ han estat fetes precisament per enfortir el sistema literari català, des del desig d’anostrament que, per necessitat, implica un reconeixement del valor del que és altre. L’argument de molts dels traductors catalans del Quixot ha estat que si l’obra de Cervantes representava la culminació de la llengua espanyola, la seva traducció catalana, per imperfecta que fos, hauria de representar també una culminació de les virtualitats del català en tant que llengua de cultura literària. Traduir, en aquest cas, ha estat enriquir, nodrir, més que no pas fagocitar.

I si en aquesta pràctica de traducció del castellà al català hi ha res d’absurd, l’absurd de la situació no sol ser percebut en la seva dimensió exacta. Si acceptem que és prou lògic de retraduir el Quixot al neerlandès, al francès o a l’anglès cada X anys, semblaria de necessitat que també el retraduïssim al català. Llevat que, naturalment, la posició dels sistemes de les dues llengües (castellà/català) no sigui comparable a la posició dels sistemes de les llengües castellà/francès o castellà/neerlandès. Per tant, de seguida ens adonem com la necessitat de la traducció, no depèn pas tant de l’“essencialitat” de les obres a traduir com de la posició que aquestes obres ocupen en el seu camp literari i de la relació que aquest camp guarda amb

campus similars dins d'altres llengües. Quan afirmem que no cal traduir el Quixot al català diem que, en l'actual correlació de forces entre les dues llengües, i mentre aquesta correlació no canviï, aquesta traducció no és necessària des d'un punt de vista comercial. Estem afirmant que el lector català també pot —la qual cosa no vol pas dir que “hagi de” — llegir l'original castellà amb un grau de coneixement suficient per poder prescindir de la traducció.

I ja poden pensar que una estructura lògica similar es troba a la base de la polèmica sobre el doblatge de les pel·lícules al cinema. ¿S'han de doblar més pel·lícules al català? Se'ns dubte aquesta és una mesura que enfortirà el sistema cultural català, però la decisió d'adoptar i aplicar la mesura és evidentment una decisió política. El fet que s'arribin a traduir, a doblar, més pel·lícules al català està condicionat per aquesta opció ideològica. I, si ens remuntem a un pla més general, podem plantejar-nos aquestes preguntes de forma encara més abstracta. ¿S'han de projectar les pel·lícules en versió original ja que això sempre és una marca de la diferència? ¿I ho hem de fer encara que el noranta per cent de les marques diferencials de la indústria cinematogràfica corresponguin a una sola llengua dominant, monopolista? ¿Ho hem d'acceptar per la pura raó, perquè aquesta i no altra és la fatalitat del mercat cinematogràfic mundial? ¿O podem anar encara més lluny i argumentar que ja que l'anglès és la *lingua franca* del segle XXI podem deixar en versió original les pel·lícules en anglès —llengua que, en un grau o un altre tothom coneix— i doblar només les pel·lícules que són en francès, en alemany, en italià, en suec... de manera que col·laborarem a enfortir el sistema cultural dominant i a afeblir les petites diferències de les llengües menys usades fins a anorrear-les? Em sembla que els exemples són prou clars perquè ens adonem que la traducció mai no és una activitat políticament innocent.

Quan a la primavera d'enguany el Centro Dramático Galego no va poder representar Valle-Inclán en gallec perquè els hereus de Valle-Inclán es van oposar a la possibilitat que fos traduït a aquesta llengua i aleshores es va considerar l'alternativa que l'obra es representés en espanyol, esclatà una gran polèmica.¹⁴ Allò que hi havia al darrere eren opinions contraposades sobre la funció de la traducció. En un cas es defensava la redundància de la traducció de Valle-Inclán al gallec: “traducir a Valle-Inclán al gallego (e interpretar-lo) es innecesario más allá del experimento filológico: todos lo entienden allí en español, y seguramente en algunas de sus obras (...) con mayor acuidad que en otros territorios de España”, deia un crític ben poc partidista en aquestes qüestions, com Miguel García Posada. De l'altra banda s'argumentava que tota traducció és, per necessitat, un enriquiment, que “quen se alporiza diante da posibilidade de facer a Valle en galego existindo o orixinal en español, está a negarlle ao galego o seu dereito como idioma a acoller no seu seo lingüístico unha obra universal escrita noutro idioma”. En els casos més curiosos s'arribava a jerarquitzar les llengües a partir de les quals cal traduir “Sófocles o Goethe sí deben ser traducidos al gallego, porque el público mayoritario no conoce sus idiomas originales, pero Valle-Inclán es un caso aparte, una mezcla de gallego y castellano que resultaría absurdo traducir” (Xesus Alonso Montero). Fet i fet, totes aquestes opinions tenen la seva part de raó pràctica. Però examinades des d'un punt de vista teòric, sorprèn que no s'expressi clarament, en parlar de la traducció, que allò que hi té un pes més específic és la correlació de forces entre la llengua de

partida i la llengua d'arribada. En el cas de la traducció del castellà al gallec sembla que es reafirmi que el gallec és una mena de patois que no paga la pena d'enfortir culturalment i que aquesta situació de desigualtat va en favor de la llengua dominant però no de la llengua vampiritzada. ¿Gosaríem aplicar el mateix argument a l'inrevés i demanar que tota la literatura gallega fos sempre present en l'àmbit lingüístic de l'espanyol sense traduir perquè atès el mateix *quid pro quo* els lectors o espectadors espanyols també haurien de ser capaços de comprendre el gallec? ¿Oi que de seguida veuen la asimetria d'aquesta mena d'argumentació? En una direcció funciona, però en la direcció inversa no.

Insisteixo en aquestes qüestions perquè considero que posen en primer terme la rellevància de la traducció com a acte fonamental de la comunicació i com a acte d'enfortiment dels sistemes culturals. L'existència d'un teatre gallec està en funció no sols de la capacitat de traduir al gallec sinó de la voluntat de fer-ho. I és pertinent recordar que tenim molts exemples històrics d'aquesta voluntat política de crear elements que permetin la subsistència o fins i tot la creació de rel de sistemes culturals. La supervivència de la llengua gal·lesa es deu en gran part a la voluntat política en contra de la uniformitat que imposava The Act of Union de 1536. La decisió de William Salesbury per traduir els evangelis i les epístoles del *Book of Common Prayer*, les traduccions del *Prayer Book* i del *Nou Testament* de 1567 per Salesbury, el bisbe Richard Davies i Thomas Huet, i la *Bíblia* gal·lesa de William Morgan (1588) han de ser considerades sota aquesta llum: són el resultat d'una decisió ideològica formada per dos elements, la propagació de la fe i la defensa de la dignitat de llengua autòctona. Sense aquests precedents la difusió popular de la Bíblia gal·lesa del bisbe Richard Parry, *Y bibl Cyssegr-lan* (1620), inspirada en la *English Authorized Version* de 1611 no hauria existit i la riquesa escrita que el gal·lès va assolir gràcies a aquestes lectures pietoses familiars hauria estat molt diferent. Com llegim a *The Oxford Companion to the Literature of Wales*: “in Morgan's view (his Bible) was an answer to those who argued that the remedy for ignorance of God's Word among the Welsh was to compel them to learn English and not to translate the Bible into their language”.¹⁵ L'existència d'una literatura hebrea moderna depèn també de la voluntat d'un estat que implantà l'oficialitat d'una llengua que tenia uns usos ben restringits en tots els àmbits de la vida social. En el món altament globalitzat de principis del segle XXI, la traducció per ella sola no pot fer valer el seu protagonisme si no va acompanyada d'aquesta consciència de la seva relació amb els sistemes que detenen el poder i la seva manifestació a través de determinada activitat política. I sempre que trobem en joc la supervivència d'un determinat sistema cultural aquesta relació serà encara més evident.

Crec que, més enllà de les nocions de relació lingüística, hem de començar a introduir en els estudis sobre la traducció aquestes perspectives sociològiques que determinen el valor d'aquelles relacions. I, en primer lloc, la noció d'asimetria direccional en la traducció.¹⁶ Els exemples de traduccions del Quixot al català a què m'he referit abans, o les traduccions de Valle-Inclán al gallec, tenien uns objectius, una intencionalitat, del tot diferent a les motivacions que poden existir per traduir autors gallecs o catalans al castellà, tal i com exemplificava el conte de Quim Monzó o l'antologia a l'anglès de Masoliver Ródenas. Postular una relació igualitària entre el text de partida i el text d'arribada, com si aquests textos existissin en un

buit absolut, és tornar a caure en els paranys ja antics de la lingüística comparada. El valor social i cultural de la traducció —és a dir, el seu valor de canvi efectiu en la vida quotidiana— està en funció del seu valor polític, és a dir, de la capacitat d'acció que la traducció pugui tenir, en tant que valor intel·lectual, d'intercanvi o de motor econòmic, de prestigi, dins un sistema cultural concret.

A ningú dels presents no els costarà d'imaginar el valor “decoratiu” d'una traducció del castellà al català. És el valor que habitualment els atorguem quan ens assabentem que existeixen traduccions de *Crònica d'una mort anunciada*¹⁷ o de *La colmena*. Però és curiós remarcar que, des de la cultura receptora i des de la cultura de partida, aquestes obres són rebudes amb qualificacions diferents, segons afectin el sistema que les valora. O pel fet de ser del tot “innecessàries” se les judica com una mena de bajanada, d’“experiment filològic” de valor dubtós, o precisament per ser innecessàries se les judica com una fita més de la gran difusió de l'original que ha arribat —segons semblen dir-nos— fins i tot més enllà d'on calia esperar que arribés.

Davant d'aquesta desigualtat de la posició social i política que ocupen les llengües és natural que algú pugui arribar a proposar una negativa total a ser traduït. És l'extrem que, contrari a l'assimilisme, poden denominar de “resistència a la traducció”. Douglas Robinson ho descriu en un dels capítols del seu llibre *Translation and Taboo*.¹⁸ Hi explica com intenta que un amic seu que treballa per al Navajo Community College de New Mexico l'introdueixi al món de la poesia dels escriptors navajos i l'ajudi a traduir-ne algun poema. El seu amic, altres estudiosos de la llengua navajo, i alumnes que la tenen com a primera llengua, tots es neguen a donar-li'n referències o a traduir-li poemes. Ha de ser amb l'ajut d'un diccionari que l'autor arribi a destriar el sentit d'alguns poemes i a fer-ne una petita selecció pel seu compte i quan busca una professora de poesia en navajo que li confirmi el sentit del poema triat, aquesta li respon: “No puc ajudar-lo amb els poemes de Rex Lee. Ho sento. Podria ajudar-lo, però no ho faré. En Rex Lee no vol aquests poemes en anglès. Diu que si els hagués volgut en anglès ja els hi hauria escrit directament, que no han estat escrits perquè els blancs els explotin. I jo no penso traïr la seva confiança”. I, a continuació, la professora explica que en navajo són uns poemes molt bonics i que ella els estudia i comenta a classe de literatura navaja amb els alumnes, que Rex Lee és una autor extraordinari a l'hora d'emprar els recursos de la llengua però que, en la traducció, “es perdria massa”. Ella mateixa prepara un llibre de comentari per a la Cambridge University Press, però és íntegrament escrit en navajo. El seu grau màxim de tolerància és fer-ne un resum d'una línia, “fer-ne un resum més ampli, afegeix, equivaldria a traïr l'obra en navajo, i els lectors anglesos en tindrien una idea equivocada”.

Aquesta resistència a la traducció és clarament una resistència a l'anorreament. Si allò que es diu en navajo també pot ser igualment dit en anglès ja no caldrà dir-ho en navajo. Forçar el poema de Rex Lee a sortir de la seva llengua és expulsar-lo, paradoxalment, de l'única “reserva” que li queda, condemnar-lo a la diàspora. En aquesta situació la diferència entre els sistemes políticoculturals del navajo i de l'anglès americà és tan abismal que la traducció és un genocidi. Demanar d'un sistema cultural molt feble que sigui, a més a més, permeable és demanar-li que

accepti dissoldre's del tot, aigualir-se completament. Qui vulgui llegir literatura en navajo, sembla dir-nos l'exemple de Douglas Robinson, que s'incorpori a la cultura dels navajo, que esdevingui navajo. En lloc de traduir DEL navajo, traduïm-nos AL navajo. Que sigui el públic potencial qui sigui "navajitzat" i no les obres "anglitzades".

Sens dubte aquest és un cas extrem, però com tots els casos extrems, molt instructiu per la seva demagògia pedagògica. Aquesta resistència absoluta a la traducció segurament és utòpica però pot servir per fer-nos veure que allò que des d'un punt de vista polític, i per tant, públic, cal reivindicar —i amb això acabo i tanco el cercle de l'exposició—, és que tota traducció faci visible la marca de la diferència en tant que reconeixement de l'alteritat. I que la traducció serveixi perquè aquesta diferència i aquesta alteritat siguin respectades. Que els traductors que molts de vostès són, o seran d'aquí poc temps, facin valer la seva funció de pont, de camí, però sàpiguen també fer respectar allò que correspon a una riba i allò que correspon a l'altra, sense imposicions o sotmetiments. I sàpiguen fer comprendre que el pont de la traducció només existeix perquè existeix un abisme, una distància, un obstacle que cal salvar. Des de la nostra doble posició privilegiada de traductors i de traductors al català estem en condició de comprendre-ho prou bé, perquè, en definitiva, aquesta ha estat i és la nostra experiència quotidiana.

Que aquesta experiència i aquesta comprensió serveixin també de fonament per a la llibertat constant que m'agradaria veure aplicada als estudis sobre la traducció. Vull creure que, a més de complir amb el compromís formal de la inauguració del curs —que per descomptat els desitjo intens, profitós i feliç—, potser alguns dels estudiants que ara comencen els seus estudis en aquesta Facultat sabran trobar en aquestes relacions de la traducció amb el context més ampli dels sistemes culturals un altre perfil per a la seva curiositat intel·lectual o un camp fèrtil d'investigació. Només que un sol cas fos així ja em consideraria, com sempre pretenem de tota lliçó, sobradament recompensat.

Notes:

1 La idea original d'aquesta conferència va ser escrita com un article periodístic en castellà per al diari *El País*. Tot i que no va ser mai publicat, després va aparèixer, traduït anònimament al català (segurament per Pau Vidal, de la redacció barcelonina del mateix diari) al "Quadern de Cultura", el suplement cultural de l'edició barcelonina dels dijous (13 novembre 1997, p. 3). És d'una ironia que sembla deliberada que la versió catalana no mencionés el nom del traductor de l'article, que era allò que el text justament denunciava.

He fet servir els mateixos exemples per a una comunicació presentada al IV Congrés Internacional sobre Traducció del Departament de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, maig 1998.

2 No ho ha quedat del tot, però encara sovint tenim mostres d'aquesta actitud arcaica i prepotent. En va ser un trist exemple l'aparició d'una col·lecció de quiosc de poesia en català, una sèrie d'antologies "dels millors poemes", editada per Columna i Proa, sense l'autorització dels autors o dels seus hereus. (Vegeu *Avui*, 1/4/98, p. 40 i la polèmica en dies posteriors.)

3 SAID, Edward, "La campaña contra el 'terror islámico'", *El País*, 15 d'abril de 1996, p. 13. GRÜND, Alain, "El precio fijo o único de los libros", *El País*, 19 de setembre de 1997, p. 40; BEN JELLOUN, Tahar, "El Mundial me saca de quicio", *El País*, 10 de juny de 1998, p. 16; ROY, Arundhati, "El final de la imaginación", *El País Domingo*, año XIV, nº 668, 2 d'agost de 1998, p. 1-5.

4 L'entrevista amb Oscar Wilde va ser publicada originàriament a la *St. James Gazette* el 18 de gener de 1895 ("El País Semanal" nº 1060, 19 de gener de 1997, p. 81-83 traduïda per Antonio Resines i Herminia Bevia). L'entrevista amb Tolstoi va ser publicada a *The Manchester Guardian* el 9 de febrer de 1905 ("El País Semanal" estiu de 1997, no en tinc la data exacta). L'entrevista amb Hemingway prové d'*Argosy*, setembre de 1958 ("El País Semanal" nº 1095, 21 de setembre de 1997). La de Samuel Beckett també va aparèixer a "El País Semanal" de 1997, algunes setmanes més tard, havia estat publicada originalment a *The New York Times*, 6 de maig de 1956.

5 MOLINA FOIX, Vicente, "Adiós a las travesuras" [Entrevista con Elton John], "El País Semanal" nº 1095, 21 septiembre 1997, p. 46-52. El meravellós text traduït del "cor" dels *hooligans* és a la p. 50.

6 MONZÓ, Quim, "Vacaciones", "El País Semanal" nº 1089, 10 agosto 1997, p. 82-86.

7 Quim Monzó va traduir a l'espanyol el seu text en català. (Q. Monzó a F. Parcerisas, 24/11/97).

8 MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (ed.), *The Origins of Desire. Modern Spanish Short Stories*, London, Serpent's Tail 1993.

9 *Ibid.*, p. 9.

10 CRONIN, Michael, "Altered States: Translation and Minority Languages", in GAMBIER, Yves (ed.), *Orientations Européennes en Traductologie*, "Études sur le Texte et ses Transformations", vol. VIII, nº 1, p. 93.

11 "In Canada, the federal authorities tend to erase all differences between social groups, let's say Anglos and French, and this shows in translations where both groups are supposed to believe the original texts were written in their mother tongue. That's immoral. That's politics and translators must decide if they are willing to play the game. What really matters is that if you decide to erase the differences between people, you do it consciously", escriu el 3 del XII de 1997 a *Translat* Louise Brunette (Etudes francaises, Université Concordia).

- 12 Vegeu el que diu a aquest respecte NIRANJANA, Tejaswini, *History, post-structuralism and the colonial context. Siting Translation*, U.C.P. 1992, p. 10-11 de la introducció.
- 13 Treball de recerca d'Imma Estany i Morros, *Les traduccions del Quixot al català*, F.T.I., UAB, juny 1998.
- 14 Vegeu els articles: HERMIDA, José, "Don Ramón no habla gallego", *El País*, 28 de març de 1998, p. 64; GARCÍA POSADA, Miguel, "El idioma de Valle-Inclán", *El País*, dijous 2 d'abril de 1998, p. 32; RIVAS, Manuel, "Valle-Inclán, Galicia y la libertad amenazada", *El País*, 5 d'abril de 1998, p. 15; FERNÁN-VELLO, Miguel A., "Sobre a traducción", *A Nosa Terra*, 8 d'abril de 1998, p. 21. Dec una part d'aquesta informació a la Sra. Yolanda Velasco Ríos de la F. de Traducció de Vigo, que treballa sobre aquest tema.
- 15 STEPHENS, Meic (ed.), *The Oxford Companion to the Literature of Wales*, Oxford University Press, Oxford 1986, vegeu els articles sobre la Bíblia, Morgan, etc., p. 410.
- 16 Faig servir l'expressió tal i com l'empra CRONIN, Michael a "Altered States: Translation and Minority Languages", in GAMBIER, Yves (ed.), *Orientations Européenes en Traductologie*, "Études sur le Texte et ses Transformations", vol. VIII, nº 1, p. 85-103.
- 17 N'existeix traducció d'Avel·lí Artís-Gener a la col·lecció "Plec de Setze" de l'Editorial Grijalbo, Barcelona 1982.
- 18 ROBINSON, Douglas, *Translation and Taboo*, Illinois, Northern Illinois University Press 1995, p.171-176.

AMBIGÜEDAD Y TRADUCCIÓN
1999-2000
Valentín García Yebra

El diccionario de la Real Academia Española (DRAE) define la polisemia como “pluralidad de significados de una palabra”. Dicho de otro modo, la polisemia es la capacidad de un significante para expresar dos o más significados. Tenemos una clara manifestación de polisemia en la serie de acepciones que para una misma entrada suelen incluir los diccionarios. Si buscamos en uno de ellos, por ejemplo, la palabra *cabo*, veremos, entre otras, las siguientes: 1. Cualquiera de los extremos de las cosas; 2. Parte pequeña que queda de algo; 3. Mango de las herramientas; 4. En algunos oficios, hilo o hebra; 5. Entre marineros, cuerda que se emplea en las maniobras; 6. En las aduanas, lío menor que un fardo; 7. Individuo de la clase de tropa inmediatamente superior al soldado; 8. Saliente de la costa que se adentra en el mar.

La polisemia se debe a la economía lingüística. Fue Aristóteles, que sepamos, el primero en explicar con claridad su origen. En su obra *Σοφιστικοὶ ἔλεγχοι*, 165a 10-13, dice: “los nombres y el número de los enunciados son finitos, mientras que las cosas son infinitas en número, por lo cual es necesario que un mismo enunciado y un solo nombre signifiquen varias cosas”.

Es preciso distinguir entre *polisemia* y *homonimia*. En sentido estricto, hay *polisemia* cuando un mismo significante tiene varios significados. Hay *homonimia* cuando *significantes* distintos convergen en uno solo, que conserva los significados de las distintas procedencias. Acabamos de ver un ejemplo de *polisemia* en nuestra palabra *cabo*. Un ejemplo claro de *homonimia* lo tenemos en dos palabras francesas coincidentes en la forma, pero de distintos significados: *louer* ‘arrendar’ procede del lat. *locare*, mientras que *louer* ‘alabar’ viene del lat. *laudare*.

La distinción estricta entre *polisemia* y *homonimia*, útil y hasta necesaria para el trabajo lexicográfico, carece de importancia para la traducción. Lo decisivo para el traductor es que un significante de la lengua original tenga diversos significados que no puedan expresarse en la lengua terminal con un sólo significante. Es indiferente que esta diversidad de significados se deba a la polisemia de un solo significante o a la homonimia de dos o más. En cualquier caso, el traductor tendrá que elegir en la lengua terminal el significante adecuado para decir lo mismo que el autor del original. Veámoslo en dos ejemplos concretos.

Se reconoce unánimemente que los verbos franceses *louer* (del lat. *laudare* ‘alabar’) y *louer* (del lat. *locare* ‘arrendar’) son homónimos. Y pueden crear situaciones de duda para el traductor. Un texto formado con el verbo *louer* puede ofrecer la posibilidad de optar por cualquiera de los dos sentidos. El traductor se hallará entonces ante un caso de *ambigüedad*. Según el DRAE, *ambigüedad* es la “calidad de ambiguo”, y *ambiguo*, tratándose de lenguaje, es lo “que puede entenderse de varios modos y admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión”. *Louer une maison* y *louer un garçon de ferme* pueden significar ‘alabar’ o ‘arrendar’ una casa, ‘alabar’ o ‘contratar’ a un gañán.

El significante alemán *Rosenkranz* es un caso típico de polisemia: una sola palabra compuesta, que tiene varios significados, de los que ahora nos interesan dos: uno primero y propio, que es ‘guirnalda (*Kranz*) de rosas (*Rosen*)’, y otro posterior y figurado: ‘rosario’, como rezo de una serie de avemarías a la Virgen, o como sarta de bolitas que se utiliza para llevar la cuenta de las avemarías rezadas.

En las acotaciones de Schiller para la representación de su *Maria Stuart* se dice que la protagonista, católica fervorosa, debe llevar colgado del cinturón un *Rosenkranz*. Según Peter Brang en “Das Problem der Übersetzung in sowjetischer Sicht”, *apud* Hans Joachim Störig, *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, 1963, p. 419, el traductor ruso de la obra de Schiller, desconocedor del rito católico, entendió la palabra alemana en su sentido propio, y la protagonista de la obra llevó durante muchas representaciones una guirnalda de rosas, en vez de un rosario, pendiente del cinturón, hasta que un espectador enterado advirtió al director de escena la ridícula incongruencia.

Polisemia y ambigüedad. La polisemia es una propiedad de las lenguas. Pero la traducción no opera sobre las lenguas en cuanto tales, sino sobre sus manifestaciones en el habla, sobre textos concretos. Se ha dicho muchas veces, y es evidente, que no se traducen las lenguas, sino los textos contruidos con ellas. Y aun este aserto requiere una nueva limitación, pues tampoco se traducen las palabras de los textos en cuanto conjuntos o series de fonemas o grafemas significativos; lo que se traduce o debe traducirse es el contenido o sentido del texto, lo que su autor ha querido decir.

Pues bien, la polisemia de las palabras o de los enunciados contruidos con ellas puede producir *ambigüedad*, puede hacer que un texto o parte de un texto pueda interpretarse de dos maneras distintas; si las posibilidades de interpretación son más de dos, suele hablarse de “plurisignificación”.

Lo mismo que la polisemia, la ambigüedad puede ser *léxica, morfológica y sintáctica*. Estos tres tipos de ambigüedad fueron ya conocidos por los griegos y por los latinos.

Aristóteles, aunque no de manera expresa, distingue los tres tipos de ambigüedad. La distinción entre ambigüedad léxica y ambigüedad sintáctica está implícita en el texto de Σοφιστικοὶ ἔλεγχοι citado antes: la polisemia de los nombres puede causar ambigüedad léxica; la del enunciado, ambigüedad sintáctica. En su obra Τοπικά, Z, 145b 24-27, atribuye carácter ambiguo a la expresión νῦν ἄφθαρτον εἶναι (‘ser ἄφθαρτον ahora’); ἄφθαρτος, en efecto, como adjetivo verbal en -τος, tiene potencialmente dos significados, que en latín corresponden al participio de perfecto pasivo en -tus (*corruptus*, ‘corrompido’) y al adjetivo verbal en -bilis (*corruptibilis*, ‘corruptible’). Esta cualidad de los adjetivos griegos en -τος pertenece a la lengua, y constituye un caso de polisemia morfológica. Pero si se dice de algo νῦν ἄφθαρτόν ἐστί, se produce un enunciado, que, dada la doble significación de ἐστί, que, como el latín *est*, equivale al español *es* y *está*, puede interpretarse de tres maneras: 1ª) ahora ‘está incorrupto’, es decir, no se ha corrompido aún; 2ª) ‘ahora es incorruptible’, o sea, no puede corromperse ahora; 3ª) ‘ahora, es incorruptible’, es decir, ‘ya no puede corromperse (nunca)’.

Aristóteles conocía también la ambigüedad sintáctica causada por la mala ordenación de los elementos de la frase. En la *Poética* 1461a 23 explica que hay dificultades de interpretación que se resuelven separando adecuadamente las palabras. Por ejemplo, cuando dice Empédocles: “Pronto se hicieron mortales las cosas que antes habían aprendido a ser inmortales y las puras antes estaban

mezcladas” (Ζωράτε πρὶν κέκρητο), la última frase admite dos interpretaciones, según que el adverbio πρὶν ‘antes’ se refiera a ‘las puras’ (las antes puras) o a ‘estaban mezcladas’ (estaban antes mezcladas).

Entre los latinos, Quintiliano distingue varios tipos de ambigüedad. Los dos principales son, en textos escritos, el producido por la polisemia léxica, como la de *gallus*, que puede significar ‘gallo’, ‘galo’ y ‘castrado’, y el causado por la ambigüedad sintáctica, como la que se manifiesta en la construcción de infinitivo con doble acusativo. Es célebre como modelo de ambigüedad sintáctica de este tipo el oráculo que se le dio a Pirro como respuesta a su consulta sobre si debía o no entrar en guerra con los romanos:

Aio te, Aeacida, Romanos vincere posse

que lo mismo puede significar: ‘Digo, Eácida, que tú puedes vencer a los romanos’, o ‘Digo, Eácida, que los romanos pueden vencerte’.

Lo dicho por Aristóteles y Quintiliano demuestra la falta de fundamento con que algunos afirman que no se tuvo en cuenta la ambigüedad sintáctica hasta el advenimiento de la gramática generativa.

Tampoco a los antiguos teóricos de la traducción les pasó inadvertido el problema de la ambigüedad. De San Jerónimo podrían aportarse diversas pruebas. Me limitaré a una muy curiosa. En el nº 13 de la carta 36 *Ad Damasum*, incluida y traducida por Daniel Ruiz Bueno en las págs. 258-272 de *Cartas de San Jerónimo*, BAC, Madrid, 1972, explica cómo en hebreo, por la costumbre de escribir sin vocales, se produce un tipo de ambigüedad peculiar, que se añade a la que es común a todas las lenguas. Y pone un ejemplo: las voces que significan ‘pastores’ y ‘amantes’ se escriben con las mismas letras: res, ain, iod, men, pero la que significa ‘pastores’ se lee *roim*, y la que significa ‘amantes’ se lee *reim*. De donde resulta que, cuando, en los Profetas, Jerusalén es acusada de fornicación con sus amantes, en nuestros códices se dice ‘pastores’ en lugar de ‘amantes’.

Es indudable que las corrientes lingüísticas modernas han perfilado con más nitidez el concepto de ambigüedad. Pero se han limitado, en general, al plano de la teoría lingüística, y pocas veces han llegado al terreno de la traducción.

Trataré de esbozar ahora algunos de los problemas que la ambigüedad puede plantear a los traductores, y cuya solución es a veces difícil, incluso imposible.

Tales problemas pueden presentarse en las dos fases del proceso de la traducción: en la *comprensión* del texto original, y en la *expresión* de su contenido en el texto terminal. En cada una de las dos fases pueden plantearse problemas debidos a la ambigüedad léxica, a la ambigüedad morfológica y a la ambigüedad sintáctica.

En la fase de la comprensión del original, la polisemia produce con frecuencia ambigüedades léxicas. Si el traductor no las detecta, puede atribuir a las palabras ambiguas un sentido totalmente ajeno a la intención del autor.

En la *Poética* de Aristóteles (pág. 1457a de la recensión de Bekker) se dice que el nombre (ὄνομα) es una φωνή συνθετὴ ἄνευ χρόνου, y el verbo (ῥῆμα), una φωνή συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρόνου.

Antes de mi edición trilingüe de esta obra de Aristóteles, la interpretación tradicional de φωνῆ συνθετῆ había sido, lo mismo con relación al nombre que al verbo, “voz compuesta”: “composita” (Riccoboni), “quae componi potest” (Heinsio), “un composé de sons” (Hardy), “composite sound” (Else), “zusammengesetzter Laut” (Gigon), “composto” (Eudoro de Sousa), “voce composita” (Pittau). De los traductores españoles, Ordóñez omitió la traducción de συνθετῆ referido al nombre: “El nombre es voz significativa sin tiempo”, sin duda involuntariamente, pues del verbo dice: “El verbo es una voz compuesta, que significa con tiempo”. Flórez Canseco repara la omisión en nota: “El griego dice voz compuesta, συνθετῆ”. Goya y Muniain tradujo: “Nombre es una voz compuesta, significativa sin tiempo”.

No puedo incluir aquí el resto de mi larga nota a este pasaje. Diré sólo que σύνθετος o συνθετός, cuyo femenino es συνθετή, además de ‘compuesto’, significa ‘convenido’ o ‘convencional’, como puede verse en cualquier diccionario. Y añadiré que éste es el sentido en que Aristóteles usó aquí συνθετή, ‘voz convencional’. En la nota a que me refero, que figura con el nº 289 en las págs. 316-317 de mi edición trilingüe, demuestro, apoyándome en otra obra de Aristóteles, Περὶ ἑρμηνείας, que este fue el sentido que el Estagirita quiso dar a la expresión φωνῆ συνθετῆ: ‘voz convencional’, no ‘voz compuesta’. Si hubiera querido decir que el nombre y el verbo son ‘voces compuestas’, habría incurrido en error; pues, sin salir del griego, tenemos en ἦ, que no es una voz compuesta, sino un sólo sonido, la 1ª y la 3ª persona singular del imperfecto del verbo εἶμι, equivalente al español ‘era’, y la 3ª persona singular del subjuntivo del mismo verbo, equivalente al español ‘sea’; la misma forma ἦ es la 3ª persona singular del imperfecto de ἠμί, equivalente al español ‘decía’. Y ὦ es la 1ª persona singular del presente de subjuntivo de εἶμι, equivalente al español ‘(yo) sea’.

No podía exigírsele a Aristóteles que supiera latín; pero sí que no hiciera afirmaciones sobre lo desconocido; porque también en latín había al menos un verbo que era una voz simple, de un solo sonido: la 2ª persona singular del imperativo del verbo *ire* ‘ir’, reiteradamente usada por Virgilio: en la *Eneida*, libro IV, vv. 381: *I, sequere Italiam ventis; pete regna per undas*, y 424: *I, soror, atque hostem supplex affare superbum*; en el libro VII, v. 425: *I nunc, ingratis offert te, irrise, periclis*, y en otros lugares.

Pero no quiso Aristóteles decir que el nombre y el verbo fuesen ‘voces compuestas’, sino ‘voces convencionales’, adelantándose a Saussure en más de dos mil años, y diciéndolo mejor que él, pues los signos lingüísticos no son “arbitrarios”, no incluyen “arbitrariedad”, concepto definido por el DRAE como “acto o proceder contrario a la justicia, la razón o las leyes, dictado sólo por la voluntad o el capricho”; los signos lingüísticos son “convencionales”, en el tercer sentido registrado también por el DRAE: “que resulta o se establece en virtud de precedentes o de costumbre”.

Podrían aducirse innumerables ejemplos de errores de traducción causados por la ambigüedad léxica, que es para Ullmann “el tipo de ambigüedad más importante con mucho” (*Semántica*, p. 179).

Aunque menos frecuentes, también dificultan la comprensión de un texto las ambigüedades de origen morfológico. Dejando el campo de las lenguas clásicas, veamos ejemplos sacados de textos de lenguas modernas.

En una carta de Gide a Paul Valéry leemos:

...nous rêvons... les grands cieux dans les yeux étoilés des esclaves...

Si quisiéramos traducirlo, diríamos:

soñamos... los grandes cielos en los ojos estrellados de...

Pero nos impediría seguir la ambigüedad morfológica de la palabra francesa *esclave*, que es de género común, como también lo es, en plural, el artículo *les*, y, por consiguiente, el compuesto *des*. ¿Cómo saber, entonces, de quiénes eran los ojos que hacían soñar a Gide? ¿*De los esclavos*, varones y hembras? ¿*De las esclavas*? ¿*De los esclavos* varones? La respuesta es difícil, sobre todo en el caso de Gide.

Mario Wandruszka, en la pág. 253 de su obra *Nuestros idiomas: Comparables e incomparables*, cita este texto inglés:

Same cook I suppose, Maxim?

El inglés no dice si *cook* es un ‘cocinero’ o una ‘cocinera’. Pero, al traducir esta frase al alemán o a las lenguas románicas, es forzoso decirlo. Ni el contexto ni la situación proporcionan un criterio decisivo. De cinco traductores a distintas lenguas, el alemán, el francés y el portugués se decidieron por una “cocinera”; el español y el italiano, por un “cocinero”.

También la indistinción numérica de singular o plural puede causar ambigüedades de solución difícil, incluso imposible. Por ejemplo en el uso de los pronombres personales fr. *vous*, ing. *you*, al. *Sie*. Los dos ejemplos siguientes se refieren al alemán *Sie*, pero la misma ambigüedad se produciría con *vous* o *you*.

En la pág. 45 de una novela titulada en alemán *Heute Adam, morgen Eva*, aparece la protagonista visitando a la madre del hombre a quien ama en secreto. Este no está en casa, pero las dos mujeres piensan en él durante toda la conversación. Repasan juntas el libro de familia, que resume la historia de una estirpe noble y honrada, y la visitante concluye:

Darauf müssen Sie wohl sehr stolz sein.

¿Cómo interpretar el alcance de este *Sie*? ¿Se refiere sólo a la madre, o también al hijo, que es, con ella, lo que queda de la familia? El adjetivo *stolz*, invariable como predicado, tampoco nos saca de dudas.

Para un traductor inglés no existe el problema: *you* y *proud* tienen el mismo alcance y la misma indefinición que *Sie* y *stolz*. Un traductor francés escribirá sin vacilar *vous*; pero tendrá que elegir entre el femenino singular *fière* y el masculino plural *fiers*. Un traductor español tendrá que decidirse por *usted* o *ustedes*, por *orgullosa* u *orgullosos*, sin tener seguridad de cuál fue el pensamiento exacto plasmado en el original.

El problema puede plantearse también en sentido inverso.

En la traducción alemana del ensayo de Ortega *Miseria y esplendor de la traducción* hay varios pasajes en que se establece un diálogo entre el autor y alguno de los per-

sonajes que figuran en la obra. Estos, al dirigirse a Ortega, dicen *usted* (en la traducción alemana *Sie*). Pero Ortega, al contestarles, unas veces se dirige personalmente a su interlocutor, y otras, a todos los presentes. Por ejemplo, después de haber subrayado las “miserias” de la traducción, dice que se propone ahora hablar del “posible esplendor” del arte de traducir. Pero uno de los presentes repara:

Me temo —dijo el señor X— que le cueste a usted mucho trabajo. Porque no olvidamos su afirmación inicial que nos presentó la faena de traducir como una operación utópica y un propósito imposible.

Y responde Ortega:

“En efecto, eso dije y un poco más: que todos los quehaceres específicos del hombre tienen parejo carácter.”

Y prosigue el texto en alemán:

“Fürchten Sie aber nicht, dass ich jetzt beabsichtige, zu sagen, warum ich so denke”. (Pp. 28 s.)

¿Cómo entenderán los lectores alemanes este *Sie*? ¿Como dirigido al “señor X”, o a todos los presentes? ¿Qué escribiría un traductor español si se perdieran todos los ejemplares del ensayo de Ortega en español y hubiera que traducirlo del alemán: *usted* o *ustedes*? Probablemente entenderán aquéllos y entendería éste el *Sie* como dirigido personalmente al “señor X”, interlocutor del momento. Pero Ortega escribió: “No teman ustedes que intente decir ahora por qué pienso así” (p. 28).

Los textos sintácticamente ambiguos abundan más que los de ambigüedad morfológica.

Es voluntariamente ambiguo, cualquiera que sea su origen, el oráculo, ya citado, que, según dicen, se le dio a Pirro:

Aio te, Aeacida, Romanos vincere posse.

Sin duda es involuntaria, pero enriquecedora, la ambigüedad del célebre verso quinto de la égloga primera de Virgilio:

formosam resonare doces Amaryllida silvas,

del que se ha llegado a decir que es “el más melodioso de todas las literaturas”. Volveremos luego sobre esto.

Veamos ahora la traducción que hizo San Jerónimo de un pasaje del Evangelio según San Juan (I, 9) morfosintácticamente ambiguo. Se trata, en efecto, de un tipo de ambigüedad sintáctica debida a la ambigüedad morfológica de un participio griego.

El original dice: Ἦν τὸ φῶς τὸ ἀληθινόν, ὃ φωτίζει πάντα ἄνθρωπον ἐρχόμενον εἰς τὸν κόσμον.

La Vulgata tradujo: “Erat lux vera, quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum”, que sería en español: “Era la luz verdadera, que ilumina a todo hombre que viene a este mundo”.

El participio ἐρχόμενον puede ser, en singular, nominativo o acusativo neutro y acusativo masculino. El traductor de la Vulgata lo interpretó como acusativo masculino referido a ἄνθρωπον ‘hombre’. Pero ἐρχόμενον εἰς τὸν κόσμον, en latín “venientem in hunc mundum” ‘que viene a este mundo’, es redundante, no añade nada al concepto ἄνθρωπον ‘hombre’, pues todo hombre viene a este mundo. En cambio, si se interpreta ἐρχόμενον como neutro, concertará con φω̃ς, y ἐρχόμενον εἰς τὸν κόσμον tendrá el sentido de una oración modal explicativa de φωτίζει, ‘ilumina’: ‘la luz verdadera, viniendo a este mundo, ilumina a todo hombre’.

Con lo dicho quedan ejemplificadas las tres especies de ambigüedad: léxica, morfológica y sintáctica, que pueden causar dificultades en la *comprensión* del original. Veamos ahora qué actitud se debe adoptar frente a la ambigüedad en la fase de la *expresión*, es decir, al construir el texto de la traducción.

El traductor puede tomar ante una ambigüedad percibida la decisión de eliminarla o conservarla. Pero esto es, en la práctica, bastante complicado.

Antes de decidirse a eliminar o a conservar una ambigüedad, el traductor debe considerar:

- a) si el autor ha querido expresarse ambigüamente, es decir, si la ambigüedad observada es voluntaria;
- b) si a pesar de ser involuntaria o probablemente involuntaria, resulta enriquecedora del texto;
- c) si se trata de una ambigüedad claramente involuntaria y que más bien perturba el mensaje.

Si el autor ha querido expresarse con ambigüedad, está claro que el traductor debe intentar conservarla. Serían malas traducciones del oráculo dado a Pírrro: “Digo, Eácida, que tú puedes vencer a los romanos” y “Digo, Eácida, que los romanos pueden vencerte”, pues ninguna de las dos es ambigua. En cambio,

Puedes conseguir, Eácida, el triunfo de los romanos

conservaría la ambigüedad del original, acentuándola incluso con un doble juego de equívocos: “Puedes conseguir” sugiere más bien que el sujeto alcanzará algo deseado, pero no excluye lo adverso (“Obrando así, puedes conseguir tu ruina”); y “el triunfo de los romanos” parece dar a entender que los romanos serán vencedores, sin excluir totalmente lo contrario: la preposición *de* puede equivaler también a *sobre*: “triunfar *de* o *sobre* los romanos”.

Si la ambigüedad es involuntaria, pero enriquecedora del mensaje, el traductor debe intentar también conservarla. En un artículo “Sobre la traducción de un verso ambiguo de Virgilio” propuse para la de

formosam resonare doces Amaryllida siluas:
“que Amarilis hermosa el monte suene”,

basándome en la doble posibilidad significativa del verbo *sonar* como transitivo:

‘hacer oír’, que es el sentido que se ha dado tradicionalmente a *resonare* en este verso virgiliano: “enseñas al monte que haga oír el nombre de la hermosa Amarilis”, o ‘hacer que algo produzca sonido’, como en la frase, tomada del diccionario de M^a Moliner, “soné un duro sobre el mostrador”. De acuerdo con esta doble posibilidad semántica, “que Amarilis hermosa el monte suene” tanto puede significar ‘que el monte haga oír! Amarilis hermosa!’ como ‘que la hermosa Amarilis haga que suene el monte (con su canto)’. El verbo *doces* queda recogido en el verso anterior, que traduce el hemistiquio: *tu, Tityre, lentus in umbra*: “tu, a la sombra, *procuras*, descansado”.

Si se trata de una ambigüedad claramente involuntaria y que más bien perturba el mensaje, hay teóricos según los cuales también debe conservarse. Por ejemplo, Pierre Daniel Huet, que a mi juicio es uno de los mejores, piensa que la mejor traducción es “*quae totum Auctorem ob oculos sistat nativis adumbratum coloribus, et vel genuinis virtutibus laudandum, vel, si ita meritis est, propriis deridendum vitiis*”. Por si hay entre los presentes alguien que no entienda el latín, lo pondré en castellano: la mejor traducción será “la que ponga al autor íntegramente ante los ojos, iluminado con los colores nativos, y digno de ser alabado por sus genuinas virtudes, o, si lo merece, puesto en ridículo por sus vicios”.

Yo sería, en este punto, más complaciente, y autorizaría al traductor a reproducir el pensamiento indudable del autor, eliminando la ambigüedad involuntaria. Por ejemplo, hay ambigüedad involuntaria en el verso 37 del poema de Antonio Machado *A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla*:

Poeta, el alma sólo es ancla en la ribera.

De la lectura de todo el poema se deduce que, según Machado, para resistir al torrenciente bramador del tiempo, *no hay más ancla que el alma*. Pero el verso citado puede entenderse también en el sentido de que el alma no tiene más misión que la de servirnos de ancla. Si Machado hubiera advertido esta ambigüedad, probablemente habría escrito:

Poeta, sólo el alma es ancla en la ribera.

El ritmo del alejandrino quedaría intacto, sin cambiar siquiera la acentuación de las sílabas 2^a, 4^a y 6^a del primer hemistiquio, y la ambigüedad habría desaparecido. Oreste Macrí tradujo muy bien al italiano:

Poeta, solo l'anima è àncora sulla riva

quizá no por deseo consciente de evitar la ambigüedad, sino porque las tres sílabas y la acentuación esdrújula de *anima* no le permitían construir de otro modo el heptasílabo.

Podríamos hablar aún de otro tipo de ambigüedad, que llamaríamos ambigüedad ficticia, frecuente en determinadas épocas literarias, pero que no es ambigüedad auténtica. El autor ofrece al lector un significante con dos significados posibles, pero dejándole ver enseguida cuál es el que se actualiza en el texto. Es la ambigüedad típica de los chistes basados en juegos verbales. Si el lector quedase verdaderamente perplejo, el chiste no tendría gracia. Pondré un solo ejemplo: el juego de palabras,

un tanto macabro, que Shakespeare, en *Romeo y Julieta*, III, 1, pone en boca de Mercurio, mortalmente herido:

Ask for me tomorrow, and you shall find me a grave man.

La aparente ambigüedad se basa en la homonimia del adjetivo *grave* ‘grave’, ‘solemne’, y el sustantivo *grave* ‘tumba’. El lector u oyente comprende enseguida que el significado real es el de ‘tumba’: ‘hombre de tumba’, es decir, ‘hombre muerto’, mientras que el otro: ‘hombre grave’, ‘hombre solemne’, es meramente aludido.

La ambigüedad ficticia puede causarle al traductor los mismos problemas que la verdadera. A veces se conserva recurriendo a algún tipo de desplazamiento semántico. El juego verbal de Shakespeare podría traducirse al español jugando con dos significados de *tieso*: ‘riguroso’, ‘inflexible’, y ‘yerto’, ‘rígido’, por el frío de la muerte:

Preguntad por mí mañana, y me hallaréis hombre tieso.

Abundan más de lo que suele pensarse los ejemplos de ambigüedad, sobre todo léxica y sintáctica. Se ha dicho que el traductor sólo la detecta en el 50% de los casos. Si así fuese, el traductor sería como un cazador miope que sólo viese una de cada dos piezas que se le pusieran a tiro. Por lo demás, una cosa es ver las piezas y otra cobrarlas. El tiro puede fallar por defecto del arma, es decir, por inadecuación de la lengua terminal, y también por mala puntería. Lo primero es irremediable; lo segundo puede corregirse, en parte, a fuerza de atención y ejercicio.

Bibliografía

- ARISTÓTELES: *Sofistikoi elegcoi y Topiká*, según la recensión de Bekker; reimpr., Berlín, 1960. *Poética*, ed. trilingüe por V. G^a Yebra; Gredos, Madrid, 1974; 3^a reimpr., 1999.
- BRANG, P.: “Das Problem der Übersetzung in sowjetischer Sicht”, en H. J. Störig: *Das Problem des Übersetzens*; Stuttgart, 1963.
- HUET, P. D.: *De interpretatione libri duo, quorum prior est De optimo genere interpretandi; alter, De claris interpretibus*. París, 1661.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *Miseria y esplendor de la traducción*, ed. bilingüe, esp.-al.; trad. al. de G. Kilpper. Edition Langewiesche - Brandt; 2. Auflage, Stuttgart, 1957.
- RUIZ BUENO, D.: *Cartas de San Jerónimo*, BAC, Madrid, 1972.
- ULLMANN, S.: *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*; trad. del ing. por J. M. Ruiz - Werner; Ed. Aguilar, Madrid, 1976.
- WANDRUSZKA, M.: *Nuestros idiomas: comparables e incomparables*; trad. del al. por E. Bombín; 2 vols., Gredos, Madrid, 1976.

EL JURISTA COMO TRADUCTOR
Y EL TRADUCTOR COMO JURISTA
2000-2001 | Enrique Alcaraz Varó

1. LA INTERDISCIPLINARIEDAD Y EL INGLÉS JURÍDICO

Desearía comenzar mis palabras haciendo un elogio o reconocimiento del momento metodológico que estamos viviendo en la investigación actual. El concepto clave de este momento es la interdisciplinariedad. Hace unas cuantas décadas la mayoría de las materias universitarias, para ser consideradas como tales, y merecer la consiguiente consideración de la comunidad académica, debían tener unos límites de sus contenidos y métodos claros, excluyentes y diferenciadores. Ésta era, por ejemplo, la situación de la Lingüística, que desde Saussure (1945) hasta Chomsky (1965), pasando por otros como Hjelmslev (1963), había considerado que su respetabilidad científica sería mayor si utilizaba, en la descripción y explicación del lenguaje, métodos de representación algebraica o muy formalizada. El mismo Saussure concibió la Lingüística como el estudio del lenguaje en sí, por sí y para sí. Afortunadamente, la Lingüística general es hoy interdisciplinar, con intereses comunicativos, cognitivos o sociolingüísticos, entre otros, y la Lingüística aplicada no se ha limitado, como en el pasado, a la didáctica de las lenguas extranjeras, ya que ha ampliado su campo de acción con incursiones investigadoras en los lenguajes profesionales y académicos. En lo que a la Lingüística inglesa se refiere, este recorrido por lenguajes distintos a los dos más clásicos, el literario y el conversacional, se llama *IPA*, inglés profesional y académico, y uno de los que más pujanza ha tenido en los últimos años es el inglés jurídico, por las razones que ahora comento.

En primer lugar, se debe citar el papel del inglés jurídico en los organismos internacionales, en los cuales, pese a que existan otras varias lenguas oficiales, la que se emplea con mayor frecuencia en la redacción de los borradores de los documentos que posteriormente se habrán de debatir y aprobar es el inglés, y en los pasillos de estos organismos también es el inglés la lengua principal de comunicación entre políticos y funcionarios. Esta circunstancia no es trivial en absoluto, ya que los conceptos y los términos jurídicos se ven desde el principio bajo el prisma de la lengua inglesa, con la consiguiente influencia que posteriormente tendrán en otros ámbitos jurídicos. A modo de ejemplo podemos invocar el concepto jurídico de *tort*, que ha entrado ya en el Derecho continental con el nombre de “Derecho de daños”, el de *estoppel*, que se emplea en su versión original en muchas lenguas europeas, o el de *clean hands*, procedente de la *Equity*, que se utiliza en el Derecho internacional privado.

En segundo lugar, con la globalización de la economía, ha aumentado el número de contratos internacionales y a la vez el de discrepancias o diferencias entre las partes contratantes, las cuales se habrán de resolver en el ámbito del Derecho, con el lenguaje jurídico más ampliamente entendido, el inglés jurídico. Además, el inglés jurídico, especialmente en su rama comercial y la financiera, ha demostrado que tiene una gran capacidad de creación lingüística, con la consiguiente influencia en otras lenguas, en los nuevos términos que aparecen, por ejemplo en los mercados financieros (*call, put, bear, bull, hedging*, etc.).

Finalmente debo citar el interés, cada vez mayor, que la Universidad muestra por el inglés jurídico, dentro de lo que se llama *other Englishes*, es decir, *English other than literary English and conversational English*. En la última década han nacido revistas profesionales interdisciplinares de Lingüística y de Derecho, como *Forensic*

Linguistics, y se han leído tesis doctorales sobre problemas concretos de la traducción del inglés jurídico (Cruz, 1999; Borja, 2000), sobre el inglés jurídico en la configuración de nuevas líneas metodológicas de la literatura norteamericana (Pujals, 2000) y otras más.

En la actualidad el inglés jurídico es el punto de encuentro de juristas, de lingüistas y de traductores, y este punto de encuentro de juristas y de traductores es el que va a servir de apoyo para la lección que hoy voy a impartir, titulada “El jurista como traductor y el traductor como jurista”. Los juristas de los que hablaré serán los jueces, aunque lo que diga de ellos será también predicable de los demás operadores jurídicos.

2. EL SIGNIFICADO DE LA PALABRA “TRADUCCIÓN”

En mi opinión la labor que hacen los jueces y los traductores tiene momentos paralelos: los jueces, para poder adoptar una resolución, deben primeramente interpretar los textos en los que basan su decisión, labor interpretativa que, como luego veremos, suele ofrecer escollos, no siempre fácilmente salvables; y los traductores, para poder optar por la expresión más feliz en la lengua de llegada, deben interpretar en toda su extensión el significado de la unidad léxica o sintáctica de la lengua de partida. En los dos casos, tanto los juristas como los traductores traducen, aunque haya diferencias metodológicas en los oficios que realizan. A la traducción que hacen los jueces se la llama “traducción interna”, y a la que hacen los traductores, “traducción externa”. En ambos casos, lo que está en juego es la caracterización del significado.

Conocer el significado de las cosas ha sido una preocupación constante de todos los estudiosos del lenguaje, ya sean los filósofos griegos o medievales, los traductores de la Escuela de Traductores de Toledo o los lingüistas y filósofos de nuestro siglo. A los griegos les preocupaba, con su dicotomía metodológica llamada “naturaleza-convencción”, qué era el significado, cuestión que también fue abordada por los filósofos medievales con sus inacabables estudios sobre los *modi significando* (Robins, 1975). La visión del significado en la Escuela de Traductores de Toledo, a la fuerza tuvo que ser más culturalista y menos ontológica. En este siglo, filósofos, como Wittgenstein (1968) y Quine (1968), o lingüistas como Greimas (1966), Nida (1965, 1975) o Austin (1962), entre muchos otros, han estado indagando en la naturaleza del significado, desde distintas perspectivas. Un buen portavoz del estructuralismo, Greimas, con la visión funcionalista de la realidad que tuvo este paradigma lingüístico, hizo constar que el significado sólo se podía entender a través de una traducción interna, traducción que se consigue con la definición.

La definición puede ser de dos clases: la definición por extensión y la definición por intensión. Se llama “extensión” a la clase de objetos denotados por un signo. Muchas de las definiciones utilizadas en los textos jurídicos son “definiciones por extensión”, esto es, son definiciones que abarcan el conjunto de entidades a las que se refieren, como las que siguen, propias de un *bill of lading* o conocimiento de embarque:

Ships: in this contract this term includes sailing-boats, freighters, vessels, etc.
Container: includes any container, trailer, transportable tank, flat or pellet or any similar article used to consolidate goods

La ley anticorrupción de los Estados Unidos llamada RICO (*Racketeer Influenced and Corrupt Organization Act*) está llena de definiciones de un gran número de las palabras utilizadas en la tipificación de los delitos contemplados en esta ley (Solan, 1993: 78). Así el término *enterprise* está definido desde el punto de vista de la extensión:

‘Enterprise’ includes any individual, partnership, corporation, association, or other legal entity and any union or group of individuals associated in fact although not a legal entity.

Por el contrario, se llama “intensión” al conjunto de rasgos semánticos de la unidad definida. La definición de *proximate cause* que sigue a continuación, básica en el mundo de los seguros, es una definición por intención, ya que se dan los rasgos más importantes: *cause (active, efficient, that sets in motion)*, *train of event (which brings about ...)*, etc.

Proximate cause means the active, efficient cause that sets in motion a train of events which brings about a result, without the intervention of any force started and working actively from a new and independent source.

Las definiciones suelen aparecer en las leyes aprobadas por el Parlamento. Cuando el legislador no las incluyó en la ley, los jueces suelen llenar estas lagunas legislativas.¹ Como veremos más adelante, la definición es un recurso lingüístico imprescindible para la traducción interna que hacen los jueces.

3. EL JUEZ COMO TRADUCTOR

Todos sabemos que la labor fundamental de los jueces es la de juzgar (*adjudge*), esto es, adoptar resoluciones motivadas con el fin de resolver las disputas que pueda haber entre las partes. Mas con frecuencia, antes de adoptar una resolución, los jueces deben interpretar el sentido de algunas palabras o expresiones del lenguaje de las leyes, los contratos, las pólizas de seguros, etc. A estos efectos, se puede decir que los jueces se convierten, como hemos anticipado antes, en especialistas de traducción interna.

3.1. La traducción interna

La interpretación o traducción interna que los jueces hacen de las palabras y expresiones contenidas en las leyes parlamentarias o *statutes* va “guiada” casi siempre por una lista de términos definidos. Por ejemplo, en el artículo segundo de la Ley de Educación Superior de 1985 (*Further Education Act 1985*), se definen los términos *rate fund* y *year*:

In this section —“rate fund”— (a) in relation to the Inner London Education Authority means any fund for which a precept is issued by the Greater London Council; and (b) in relation to any other local education authority, means the

county fund or general rate fund; and "year" means a period of twelve months ending with 31st March.

Y cuando el legislador es consciente de la ambigüedad que pueda surgir al interpretar una cláusula u oración, añade en párrafo aparte, pero seguido, una aclaración que comienza así: "This sentence shall be construed as..."

To construe es 'interpretar' lo mismo que *to interpret*. Los dos verbos se consideran como sinónimos parciales y de ellos nacen los sustantivos *interpretation* y *construction*. La diferencia que los diccionarios de sinónimos asignan a estos términos es la siguiente: *interpret* quiere decir 'desvelar el significado subyacente de una expresión aplicando conocimientos científicos o culturales'; *construe*, en cambio, significa 'asignar un significado a aquellos términos o expresiones ambiguos, vagos o poco precisos'. Para algunos especialistas del Derecho las diferencias residen en el carácter más lingüístico de la *construction* y el matiz más ideológico de la *interpretation*. Dicho con otras palabras, la *construction*, heredera de la *constructio* latina, trata de explicar el significado textual que una palabra, cláusula u oración posee dentro de un enunciado, dando una explicación, tras un análisis lingüístico en el que se tiene muy en cuenta, por supuesto, el significado aportado por el diccionario, los signos de puntuación y todas las variables del contexto.² En cambio, la explicación que se da con la *interpretation* se hace a la luz de una teoría, una creencia, etc., o del precedente judicial sentado por un tribunal superior en lo que se llama *leading cases* en el Reino Unido y *landmark cases* en los Estados Unidos, esto es, procesos que crean precedentes. Leyendo el título del artículo que sigue se podrán comprobar algunos de los matices señalados respecto de *interpretation* y *construction*:

Damages under the Federal Electronic Fund Transfer Act: a proposed *construction* of sections 910 and 915. [*Interpretation of Arbitration Act 1979*, section 1(5) (6).]

Del verbo *construe* nace el adjetivo *constructive*, que es muy usual en el Derecho angloamericano. *Constructive* se opone a *actual*, que es lo 'efectivo'. *Constructive* es lo 'equivalente, inferido, analógico, por deducción, presuntivo, a efectos legales, sobrentendido, virtual, implícito, tácito, lo que la ley considera que tuvo lugar aunque no haya sucedido, etc.'. Por ejemplo, la doctrina del *constructive notice* presume que una persona tiene conocimiento de aquello que es razonable suponer que sabe, con independencia del estado real de sus conocimientos reales; y en un *constructive dismissal* (despido indirecto) no ha habido despido por parte de la empresa, pero a efectos legales es "como si lo hubiera habido".

El problema de la palabra *constructive* es que puede nacer de *construct* ('construir') y de *construe* ('interpretar'). Algún traductor perezoso o poco ducho en la materia tradujo en su día, o mejor dicho calcó del inglés, el término del mundo de los seguros *constructive total loss* por "pérdida total constructiva", que aún se llama así en nuestros días, cuando lo correcto sería "siniestro total equivalente" o algo similar. Le pregunté a un amigo que es capitán de la Marina Mercante por qué utilizan la palabra *constructivo* en estos casos. Me contestó que era tal el daño sufrido por el barco (o cualquier otro medio de transporte) que suponía que había que "construirlo" de nuevo. Cuando le dije que *constructive*, en este caso, no procedía de *construct* sino de *construe* se echó las manos a la cabeza. Me dijo más tarde que, como no se lo ha-

bía creído del todo, se lo preguntó a su esposa, de nacionalidad norteamericana, que le confirmó lo que le anticipé.

3.2. La ambigüedad sintáctica

Las dos trabas más importantes de la traducción interna de los jueces son la ambigüedad sintáctica y la imprecisión léxica. Abordaremos en primer lugar algunos de los problemas de la ambigüedad sintáctica.

La conjunción *and* fue durante mucho tiempo fuente de confusión, especialmente en la construcción gerundiva *and having*:

Whenever any body of persons having legal authority to determine questions affecting the rights of subject, and having the duty to act judicially, act in excess of their legal authority they are subject to the controlling jurisdiction of the King's Bench Division exercised in these writs. (*R v Electricity Cors, ex p London Electricity Joint Committee Co (1920) Ltd.*)

La interpretación que tuvo validez durante mucho tiempo fue la que consideró que se trataba de una cláusula restrictiva 'y a la vez tenga la obligación' (*and also having the duty*). Es decir, el 'órgano formado por personas' (*body of persons*) debía cumplir dos requisitos: (a) poseer la autorización legal (*having legal authority*), y (b) estar obligado a actuar judicialmente (*having the duty to act judicially*).

Siempre que un órgano formado por personas con (que teniendo) autorización legal para resolver asuntos que afecten a los derechos de los individuos y con (además) la obligación de actuar judicialmente se exceda en el uso de sus atribuciones legales, estará sometido a la jurisdicción de control del *King's Bench Division* ejercida por medio de estos autos.

Sin embargo, este significado cambió cuando la Cámara de los Lores (*The House of Lords*) determinó que el significado que se le debía asignar a *and having* era el de una oración consecutiva 'y, que consecuentemente tenga' (*which accordingly has*). Por tanto, el órgano no debe cumplir dos condiciones sino sólo una, 'tener autorización legal' (*have legal authority*), de la que, a su vez, dimana la otra 'la obligación de actuar judicialmente' (*the duty to act judicially*). Por consiguiente, en este contexto no tiene carácter restrictivo.

Siempre que un órgano formado por personas con (que teniendo) autorización legal para resolver asuntos que afecten a los derechos de los individuos y por tanto, con la obligación de actuar judicialmente, se exceda en el uso de sus atribuciones legales estará sometido al control jurisdiccional del *King's Bench Division* ejercida por medio de estos autos.

Para resolver la ambigüedad sintáctica los jueces utilizan cánones o reglas de interpretación, que, como veremos, no son de una fiabilidad total (Solán, 1993: 95 y sigs.). Una de las reglas más conocidas es la "regla del último antecedente" (*last antecedent rule*). De acuerdo con esta regla, el sujeto de una oración subordinada debe concordar con el último antecedente:

The Special Agent will also tell the taxpayer that *he* cannot be compelled to incriminate himself...

Parece evidente que, aplicando la regla del último antecedente, *he* concuerda con *taxpayer*. Pero esta regla ya no se puede aplicar en la oración que sigue, a la subordinada que arranca con *after*:

Seller will convey the property to buyer after repairing the roof.

Aunque el último antecedente de *repairing* es *buyer*, parece ilógico que éste sea su sujeto. Por eso, la regla del último antecedente dice que las oraciones restrictivas o subordinadas se vincularán al último antecedente, excepto cuando el contexto o el significado evidente exija una interpretación distinta.³ Una variante de la norma del último antecedente es la del “ámbito de aplicación de los modificadores” (*extent of modifiers*), sobre todo los adverbios y también los adjetivos y los sintagmas nominales. En la oración que sigue, los adverbios *willfully* y *knowingly* tal como están expresados en el artículo 1001 del *United States Criminal Code* han sido la causa de controversias en los tribunales federales por el ámbito de aplicación que se debe dar a los *knowingly and willfully*:

Whoever, in any matter within the jurisdiction of any department or agency of the United States *knowingly and wilfully* falsifies, conceals or covers up by trick, scheme or device a material fact [...] shall be fined not more than \$10,000 or imprisoned not more than five years, or both. [Emphasis added.]

La cuestión que se plantea es si *knowingly and wilfully* afecta sólo a *falsifies, conceals or covers*, etc., o si afecta también a la restrictiva *in any matter within the jurisdiction of any department or agency of the United States*. Diversas instancias judiciales le han dado una interpretación más restrictiva o más amplia, lo que demuestra la inseguridad que puede producir la restricción o limitación producida por cualquier modificador lingüístico.

3.3. La imprecisión léxica

La imprecisión léxica, llamada en inglés *lexical vagueness*, responde al carácter resbaladizo y efímero de los significados léxicos. Normalmente los jueces suelen asignar la acepción general a las palabras que no han recibido una definición especial en la ley o el contrato que están interpretando, de acuerdo con lo que se llama la regla del lenguaje corriente (*the plain language rule*)⁴; para evitar este carácter resbaladizo las leyes dan definiciones de muchos de los términos contenidos en sus artículos. Es el caso del artículo 1962(c) del código penal federal de los Estados Unidos (Solan, 1993: 7781), relacionado con la RICO (*Racketeer Influenced and Corrupt Organization Act*):

It shall be unlawful for any *person* employed by or associated with any *enterprise* engaged in, or the activities of which affect, interstate or foreign commerce, to conduct or participate, directly or indirectly, in the conduct of such enterprise's affairs through *a pattern of racketeering activity* or collection or unlawful debt.

El glosario define palabras como *person* ('persona'), *racketeering activity* ('crimen organizado'), *pattern of racketeering activity* ('actividades continuadas de crimen

organizado'), *enterprise* ('empresa'), etc. Así, para que se pueda decir que existe vida delictiva organizada (*a pattern of racketeering activity*), el delincuente debe haber cometido dos crímenes organizados (*racketeering activities*) en el plazo de diez años.

A un famoso delincuente que se le condenó (*was convicted*) por numerosos delitos (*numerous crimes*), entre ellos su pertenencia a un *arson ring* (banda criminal dedicada a provocar incendios) y al tráfico de estupefacientes (*drug dealing*), el tribunal de apelación (*The Court of Appeals*) le revocó la sentencia alegando (*holding*) que la palabra "*Enterprise* includes any individual, partnership, corporation, association, or other legal entity and any union or group of individuals associated, in fact although not an illegal entity". Posteriormente, el Tribunal Supremo, a su vez, revocó el fallo del tribunal de apelación, restableciendo la condena, y afirmando que la acepción dada a *enterprise* debe entenderse en un sentido amplio que abarque tanto las actividades legales como las ilegales:

There are no restrictions upon the association embraced by the definition: an enterprise includes any union or group of individuals associated in fact. On its face, the definition appears to include both legitimate and illegitimate enterprises within its scope; it no more excludes criminal enterprises than legitimate ones.

3.4. La interpretación pragmática

Esta fina labor de interpretación es de trascendental importancia, dado que constituye la base de muchos recursos de apelación, en los que con frecuencia la revisión que de lo juzgado se solicita se basa en cuestiones de tipo semántico de palabras u oraciones contenidas en las leyes, los contratos, las pólizas de seguros o cualquier otro documento. Los jueces, para determinar lo que las partes de un litigio realmente quisieron decir, suelen asignar a las palabras y las oraciones el significado del lenguaje común y aplican los *canons of interpretation* ayudados por el contexto, dado que nada se dice en el vacío sino dentro de un contexto, en nuestro caso un contexto especializado, comercial, jurídico, etc.

Uno de esos cánones es la llamada "regla de lenidad" (*rule of lenity*) mediante la cual, si al interpretar un contrato o póliza de seguros aparece una vaguedad léxica o ambigüedad sintáctica en una cláusula del mismo, la interpretación perjudicial irá en contra de quien la redactó; y lo mismo se dice del lenguaje de las leyes penales: cuando surja ambigüedad en la interpretación de la pena, por la multiplicidad de castigos o sanciones, se debe aplicar la más favorable al acusado, de acuerdo con la regla de la lenidad.

En otras ocasiones la asignación de significado a una oración se hace de forma pragmática, saltándose la sintaxis, por las consecuencias absurdas que tendría una interpretación *ad pedem literae*. Por ejemplo, de acuerdo con una ley, constituía un delito estar "in the vicinity of a prohibited place"; el acusado manifestó que cuando fue detenido no se encontraba "in the vicinity of", sino "in the prohibited place", por lo que no había cometido delito. Para no caer en un absurdo, el tribunal acordó que la interpretación que se debía dar a ese párrafo era "in or in the vicinity of", basán-

dose en la llamada *Golden Rule*, también llamada “norma de resultados absurdos” (*absurd result rule*), según la cual la interpretación de una construcción sintáctica se puede modificar para evitar el absurdo, la incoherencia o la repugnancia (*absurdity, inconsistency or repugnancy*) con el sentido general del texto.

4. EL TRADUCTOR COMO JURISTA

Paso ahora a hablar del traductor como jurista. Hace tres o cuatro años los Servicios de Traducción de la Comisión Europea me invitaron a dar una conferencia a sus traductores sobre teoría de la traducción y a dirigir un seminario práctico de traducción en las sedes que la Comisión tiene en Bruselas y en Luxemburgo. Fueron unas jornadas muy gratas, porque para mí, como profesor, significó entrar en contacto con el mundo de la traducción oficial. Para organizar el seminario práctico de traducción les pedí que me enviaran a Alicante un texto original en inglés y la traducción al español que había hecho el Servicio de Traducción. Recuerdo que el pasaje trataba de la emigración. En la preparación del seminario descompuse el texto en oraciones, a las que les di un número correlativo. Debajo de cada oración escribí dos versiones, llamadas A y B. La “A” correspondía a la oficial del servicio y la “B” era la mía. Tengo que decir que fue casi imposible coger un gazapo, desliz o error en sus traducciones. Sin embargo, también tengo que confesar que no me resultó difícil hacer comentarios traductológicos sobre pérdidas y ganancias al pasar de la lengua de partida a la de llegada, sobre cuestiones de colocaciones léxicas, sobre los matices en los sinónimos, sobre opciones de formas activas y pasivas, sobre preferencias de formas nominales o de formas verbales, sobre el período sintáctico español, largo frente al inglés, que es mucho más conciso, etc. Como se puede ver, mi labor resultó sencilla porque se convirtió en una clase de comentario de textos traducidos, labor a la que estamos acostumbrados en nuestras clases universitarias, y cualquier sugerencia sirvió para abrir debates amplios y aleccionadores.

Recuerdo que en el curso de uno de los seminarios uno de los traductores me preguntó: “En su opinión, ¿el traductor de inglés jurídico debe ser un jurista especializado en traducción o un traductor con suficiente base jurídica?”. Él era jurista, yo no soy jurista, y también sabía yo que la mitad de los participantes en el seminario eran especialistas de formación básica en traducción, y la otra de especialistas de formación básica en Derecho. Para evitar que aquello fuera una trampa saducea, y con el fin de no molestar a la mitad de la audiencia, le contesté de una forma similar a la respuesta que di a un periodista de *El País* cuando me preguntó si, en mi opinión, eran mejores los profesores nativos o no nativos para aprender inglés. Mi respuesta fue muy clara: “Con tal de que sean buenos profesores, los dos valen”. En lo que se refiere a la traducción jurídica, con tal de que sean buenos traductores, los dos valen. No obstante, como noté una cierta arrogancia en su pregunta, le conté una pequeña anécdota que me sucedió a mí.

Un turroneiro de Jijona desde hacía muchos años vendía lotes de turrón a la población portorriqueña de Nueva York. La gestión de la distribución y de las ventas se la llevaba un norteamericano que actuaba de agente exclusivo. Con la llegada de

Fidel Castro al poder, muchos cubanos se exiliaron en los Estados Unidos, con lo que aumentó el número de clientes. El de Jijona pensó que podía vender directamente a los grandes almacenes norteamericanos, prescindiendo del agente que había tenido toda la vida. Éste no tardó en demandarlo ante los tribunales de Nueva York. Hubo una comisión rogatoria a un juzgado de Alicante y me llamó el juez para que le tradujera algunos documentos. Sin embargo, la declaración jurada o *affidavit* que debe acompañar a toda demanda venía con su traducción al español firmada por un licenciado en Derecho de Nueva York, que daba fe de la veracidad de la traducción. El agente comercial en su declaración jurada decía, entre otras cosas, “I have been his sole agent since 1945”, que al español se tradujo por “He sido su agente desde 1945”. Yo le hice ver al juez que la traducción contenía fallos. Me preguntó dónde estaban y le dije que la traducción de *I have been his agent* por “He sido su agente” era incorrecta. Él, que sabía un poco de inglés, pensó que no había error en la traducción. Yo le hice la siguiente pregunta: “Al leer *He sido su agente exclusivo desde 1945*, ¿Vd. qué interpreta, que sigue siendo o que ya no lo es?” El juez me contestó: “Que no lo es”. Pues ahí está el error, porque el agente comercial afirma en su declaración jurada que lo es, que lo sigue siendo. Le dije a mi interlocutor en Bruselas que esta era una cuestión lingüística muy importante porque tenía transcendencia para la defensa de las tesis del demandante, cuestión que se le había escapado a un abogado pero que difícilmente le habría pasado por alto a un lingüista.

Los ingleses tienen una palabra, *junior*, que, aunque procede del latín *juvenior*, no es fácil de traducir el español: los puestos de mayor responsabilidad se llaman *senior posts* y los subalternos o de rango inferior, *junior posts*. Esto es lo que creo que es un traductor de inglés jurídico, un *junior jurist*, o *junior counsel*, a saber, un profesional que por su interés, su entusiasmo y su formación puede colaborar con el del *senior post*. En el mundo de la jurisdicción penal de Inglaterra casi el 90 por ciento de los procesos lo resuelven jueces legos, y en los Estados Unidos los procesos administrativos se llaman *quasi-judicial* porque caen fuera de la jurisdicción ordinaria. Es el sentido de *junior* o de *quasi* el que yo aplico al traductor cuando le asigno funciones jurídicas, ya que por sus manos pasan documentos que, al traducirlos, les debe dar, con mucha responsabilidad, un sentido jurídico. Yo como traductor he sentido muchas veces la sensación de estar actuando como jurista, porque al encontrar la palabra adecuada he dado soluciones que satisfacían a ambas partes.

El traductor como jurista debe tener una formación jurídica anglonorteamericana apoyada en varios pilares, que resumo en tres bloques, llamados el conocimiento de las líneas del ordenamiento jurisdiccional, el de las líneas de los procesos penal, civil y administrativo, y el de los géneros jurídicos.

4.1. Un ordenamiento jurisdiccional diferente

Debe saber el traductor que el ordenamiento jurídico angloamericano es jurisprudencial. El Derecho legislado (*statutory law*), esto es, el Derecho aprobado por el Parlamento, es importante, pero la interpretación que dan los jueces a este Derecho

puede ser, si cabe, mayor. Mediante el Derecho jurisprudencial (*case law*), los jueces, siguiendo la doctrina del *stare decisis* están vinculados a lo que previamente han dicho otros jueces, los *leading cases* que antes hemos mencionado.

De acuerdo con esta carga jurisprudencial, al traducir una sentencia o *a law report* (repertorio de jurisprudencia), el profesional se encontrará con párrafos como el que sigue, en el que se hace mención a uno o varios precedentes, como “AG v Wilts United Dairies (1922)” o “Congress v Home Office (1976)”, que como hemos dicho antes, son las resoluciones adoptadas por los jueces en procesos anteriores similares:

In *AG v Wilts United Dairies (1922)* 38 TLR 780 The House of Lords held that a charge of two pence per gallon as a condition of the grant of a licence to purchase milk was void. In *Congress v Home Office (1976)* QB 629 The Court of Appeal held unlawful demands of, 6 by the Home Secretary as the price of refraining from revoking a valid and subsisting television licence. Lord Denning said the demands “were an attempt to levy money for the use of the Crown without the authority of Parliament.”

A veces serán los artículos (*sections*) de las leyes los que constituyan la base de la motivación judicial:

The council relied on section 111(1) of the Local Government Act 1972. Section 111(1) provided that a local authority should have power to do “anything . . . which is calculated to facilitate, or is conducive or incidental to, the discharge of any of their functions.” It was common ground that section 111 (1) was wide enough to empower the council to take part in preapplication consultation, since such activity was calculated to facilitate or was conducive or incidental to the discharge of its planning functions under section 29 of the 1971 Act.

Finalmente se encontrará el traductor con sentencias en las que los jueces hacen referencias a la decencia o la moralidad, gracias a una rama de la justicia angloamericana llamada la Equidad:

Mi sentencia está guiada, no por normas jurídicas, sino por preceptos dictados por la *fairness* (‘equidad’), *morality* (‘moralidad’) y la decencia (*decency*).

La Equidad nació en la Edad Media y se basa esta rama de la justicia en que los jueces no sólo se atienen a principio de legalidad como ocurre en España sino que, además, poseen una gran discrecionalidad para actuar de acuerdo con lo que es justo (*fair*) o injusto (*unfair*) aunque la ley no lo haya considerado. Un ejemplo paradigmático de la Equidad administrada por los tribunales norteamericanos se encuentra en el proceso *Mahoney v Mahoney* (Solan, 1993: 4). El Sr. Mahoney, el mismo día que culminó los estudios de un máster profesional, solicitó el divorcio (*sought divorce*) de su esposa, con cuyos ingresos habían vivido los dos durante el tiempo de estancia en la universidad. La Sra. Mahoney lo demandó, pero como recibía todos los meses un sueldo por su trabajo, no tuvo derecho (*did not qualify for*) a solicitar alimentos (*seek alimony*). Sin embargo, el juez de distrito Pashman, haciendo constar que en su sentencia le guiaba la equidad (*fairness*), la moralidad (*morality*) y la decencia (*decency*), obligó al esposo a reembolsarle (*reimburse*) a su esposa todos los pagos aportados por ella a sus estudios (*her expenditures for his edu-*

cation). La sentencia fue recurrida, más tarde, ante el Tribunal de Apelación y luego ante The Supreme Court of New Jersey. Los jueces (*justices*) de este último tribunal por unanimidad confirmaron la sentencia del juez Pashman.

4.2. Procesos penales, civiles y administrativos distintos a los españoles

También debe saber el traductor que en España el procedimiento penal tiene dos fases, una llamada instrucción y otra denominada juicio o vista oral, y que en los países de habla inglesa la primera parte no existe, ya que todo el proceso es puramente adversario. El procesamiento o acta de acusación formal la suele llevar a cabo en los Estados Unidos un gran jurado, formado normalmente por unas veintitrés personas, con lo que se llama *true bill*, y en Inglaterra y Gales, unos jueces legos, con lo que se llama *indictment*.

Lo curioso del sistema jurisdiccional civil es que hay dos tipos de jueces, unos de procedimiento (*procedural judges*) y otros sentenciadores (*trial judges*). Los de procedimiento dirigen toda la fase previa al juicio, y tienen la obligación de animar a las partes en todo momento a lo que se llama en inglés *ADR* (*Alternative dispute resolutions*) o búsqueda de solución de las diferencias, alternativas a las de los tribunales, por medio del arbitraje, la conciliación, etc., con el fin de ahorrar tiempo y dinero.

El Derecho administrativo es muy original en los Estados Unidos y en Inglaterra. En los Estados Unidos las agencias administrativas están encargadas de la dirección y de la gestión administrativa. Lo singular de estas agencias es que tienen competencia normativa (*lawmaking power*) y competencia jurisdiccional para resolver por medio de juicios pleitos que en otros ordenamientos se llevan a cabo en los tribunales ordinarios. En los Estados Unidos se cree que como estas agencias, con el tiempo, se han especializado en determinados campos de la Administración, como la salud, la seguridad, los impuestos, el medio ambiente, los valores cotizados en Bolsa, etc., son idóneas para ejercer la función normativa y la jurisdiccional. En el Reino Unido unos organismos similares llamados *Boards* y *Tribunals* ejercen funciones similares.

4.3. Los géneros jurídicos más usuales

Por último, el traductor debe estar muy familiarizado con los géneros jurídicos más importantes, tales como la sentencia, el auto, los contratos, los testamentos, etc. Una de las aportaciones más novedosas de la lingüística moderna aplicada a la teoría y la práctica de la traducción del inglés jurídico es la del concepto de género profesional y académico (Swales, 1990; Bhatia, 1993). Se entiende por género (y también “tipo textual”) el conjunto de textos escritos u orales del mundo profesional y académico, ajustados a una serie de convenciones organizativas, formales y estilísticas, que los profesionales de cada especialidad son capaces de producir y de entender sin mayor dificultad dentro de sus comunidades epistemológicas o *knowledge communities*.

El concepto de *género* procede de la Crítica literaria. Así, el género “soneto petrarquista” es una composición poética cuya macroestructura está formada por 14 versos endecasílabos, articulados por dos cuartetos y dos tercetos; en los dos cuartetos se plantea un problema o se expresa una tensión emocional, que encuentran la solución en los dos tercetos que siguen. Del mismo modo, pertenecen al género “novela” las composiciones literarias que comparten unos determinados rasgos y convenciones (la existencia de un narrador, la presencia de unos personajes, la organización de una trama dentro de un relato, etc.). Éstos que acabamos de citar son géneros literarios; a los no literarios se les llama “géneros profesionales y académicos”, y todas las profesiones, entendidas como *knowledge communities*, tienen sus propios géneros; por ejemplo, en el periodismo nos encontramos con los géneros “noticia”, “reportaje”, “editorial”, etc.; en el mundo académico, la “conferencia”, el “artículo de investigación”, la “tesis doctoral”, etc., y en el mundo jurídico “la sentencia”, “la ley”, “el contrato”, etc. Todos los géneros jurídicos pueden ser orales, como *the jury summation*, y escritos, como *the insurance policy*, y dentro de cada género podemos descubrir, a su vez, varios subgéneros; por ejemplo, dentro del género *judgement* están las sentencias de divorcio, las *debt judgments*, etc.

A continuación señalamos algunas de las principales convenciones formales y estilísticas de los géneros profesionales: la macroestructura, la función comunicativa, la modalidad discursiva, el nivel léxicosintáctico y las estrategias sociopragmáticas.

(a) La macroestructura

La macroestructura es el gran marco organizador de las partes, las secciones y las subsecciones de un género profesional. A modo de ejemplo, analizamos seguidamente el género llamado *University Diploma*, cuya macroestructura organizativa es muy similar en inglés y en español:

1. *Autoridad que otorga el título:*

English: The Board of Trustees of the University of Cincinnati...

Spanish: Juan Carlos I, Rey de España, y en su nombre el Rector de la Universidad Complutense...

2. *Justificación:*

English: ... on the recommendation of the Faculty of the Division of Graduate Studies and Research of the University

Spanish: ... considerando que, conforme a las disposiciones y circunstancias prevenidas por la legislación vigente...

3. *Objeto del documento o acto jurídico, expresado con un verbo performativo:*

English: ... does hereby confer upon John Smith the degree of...

Spanish: ... expide el presente título de...

4. *Privilegios del título:*

English: ... with all the rights and privileges appertaining thereto.

Spanish: ... que faculta al interesado para disfrutar los derechos que a este título otorgan las disposiciones vigentes.

5. *Lugar y fecha de la expedición:*

English: Given at Cincinnati, this twelfth day of June, nineteen hundred and eightyeight.

Spanish: En Madrid a 12 de junio de mil novecientos noventa y ocho.

6. *Firma:*

English: The Chairman of the Board of Trustees.

Spanish: El Rector.

Es muy conveniente que el traductor de textos jurídicos esté familiarizado con la macroestructura organizativa de los géneros de la lengua de partida y de la de llegada, por las expectativas de todo tipo que genera. Estas macroestructuras pueden tener un paralelismo organizativo bastante aproximado, como el que acabamos de ver en el *University Diploma*, pero en muchas ocasiones la disposición de los elementos de la macroestructura puede no coincidir. Por ejemplo, un certificado expedido en inglés y en otras lenguas europeas, como el español, tendrá elementos comunes, tales como *This is to certify that... To whom it may concern, Signature*, aunque no estén colocados en el mismo orden. En inglés, por ejemplo, *to whom it may concern* aparece en la parte superior del documento, mientras que en español “para que conste en donde convenga...” aparece en el último párrafo. En español se escribe en primer lugar el nombre de la persona que certifica, indicando también su rango académico o profesional (Dr. Juan Martínez Pérez, Secretario de este Centro) seguido de la palabra *certifica*, etc., mientras que en el certificado inglés, el nombre y el título profesional de quien firma van al pie del documento.

(b) La función comunicativa

Todos los géneros no sólo tienen una misma macroestructura, sino también una misma función comunicativa. La función comunicativa suele quedar clara en el verbo performativo que se utiliza. Son verbos performativos o realizativos aquellos que, como *agree, admit, pronounce, uphold, promise, affirm, overrule*, etc., expresan de forma explícita el propósito de la acción del verbo. Por ejemplo, si digo “I’ll come back before ten”, estoy expresando una promesa de forma implícita, lo que, de forma explícita, se expresa como “I promise that I’ll come back before ten”.

I pronounce you husband and wife

Both parties agree that...

The Board of Trustees does hereby confer upon John Smith the degree of...

The Court of Appeal so held when dismissing an appeal by the defendant, Charly Records Ltd, from a ...

En todos los géneros jurídicos (el contrato, el poder, el testamento, etc.) la presencia del verbo performativo es imprescindible.

(c) Una modalidad discursiva semejante (narración, exposición, descripción, etc.)

Por ejemplo, el discurso de las leyes es expositivo, mientras que en las sentencias, los antecedentes de hecho (*facts as found*) son presentados con discurso narrativo o descriptivo.

(d) Un nivel léxico-sintáctico análogo, formado por unidades y rasgos funcionales y formales equivalentes

(e) Unas convenciones sociopragmáticas comunes (registro, cortesía, etc.)

Por ejemplo, los jueces, llaman *brothers* (*brother judge*) a sus colegas; en el juicio, la defensa y la acusación se llaman respectivamente “doctos colegas” (*learned friends/colleagues*); a los jueces no se les puede expresar la opinión diciendo *I think that...* sino empleando *I submit that...*; para expresar el agradecimiento se debe emplear *I am very much obliged*, en vez del más coloquial *Thank you very much*, etc.

Hemos dicho que los géneros jurídicos pueden ser orales y escritos. Sin embargo, además se pueden hacer otros tres grandes grupos con los del mundo jurídico y los del mundo judicial.

El primer grupo, el de la actuación judicial y jurídica, está formado por los textos y documentos empleados por los operadores jurídicos y judiciales (los jueces, los abogados, etc.). Dentro de este grupo destacamos *the act* o *statute*, *the judgement*, *the law report*, *the injunction*, *the will and testament*, *the contract*, *the affidavit*, *the warrant for arrest*, etc.

El segundo grupo, los géneros del mundo de la investigación académica, está formado por los trabajos (*papers*, *lectures*, etc.) empleados por los profesores, estudiosos e investigadores de la Universidad, entre los que sobresalen el artículo de investigación.

El tercer grupo, en el que destaca el artículo periodístico, comprende los géneros dirigidos a la divulgación (*popularization*), entre los cuales es preciso mencionar las novelas de detectives, etc., las películas policíacas, etc.

5. CONCLUSIONES

Resumiré todo lo dicho con dos afirmaciones: (1) que el inglés jurídico, como punto de encuentro entre traductores y juristas, es un campo muy abonado para la investigación conjunta; y (2) que todo se puede traducir, aunque los mismos referentes culturales no existan en la lengua de partida y en la de llegada. A este respecto comentaré una anécdota. Me llamaron una vez de los tribunales en Alicante para que emitiera un dictamen sobre el significado de una palabra inglesa; expliqué los métodos lexicográfico, pragmático y sociolingüísticos que había seguido para llegar a mi

dictamen. El fiscal, sorprendido, me dijo: “¿Entonces Vd. cree que no se dice lo mismo en las dos lenguas?”. Le dije lo siguiente: “Mire, en español se dice «gracia, garbo y salero», que como tales no existen en inglés; ahora si Vd. quiere yo se lo puedo traducir a esta lengua. Igualmente la «instrucción», como fase primera de los procesos penales, no existe en inglés, pero si Vd. quiere yo se lo puedo traducir al inglés”.

Nuestra función como traductores consiste en dar sentido en la lengua de llegada incluso a lo que no exista en esta misma lengua, sean valores, instrumentos o instituciones.

Notas:

- 1 La definición que acabamos de comentar la fijó un tribunal en la sentencia del proceso *Pawsey v Scottish Union and National* de 1907.
- 2 El contexto se suele caracterizar como un conjunto de variables externas a la oración, agrupadas en tres bloques: El bloque I está formado por el entorno físico, temporal y local inmediato en el que los interlocutores llevan a cabo la transacción o comunicación. El bloque II, también llamado cotexto, está constituido por el entorno verbal en que está colocado el enunciado que estamos interpretando, es decir, lo que precede y lo que sigue; por ejemplo, la palabra *defence* es polisémica (defensa, respuesta a una demanda, circunstancias modificativas de la responsabilidad criminal, eximente, etc.) y el contexto en el que esté enclavada nos ayudará a determinar su significado. El bloque III, de tipo extralingüístico, está formado por las convenciones de la sociedad, en general, y del mundo de la judicatura, en particular, con sus escalas de valores, usos y costumbres (*custom and practice*) y, por supuesto, las expectativas profesionales y culturales que los interlocutores han adquirido por procedimientos cognoscitivos e interaccionales.
- 3 “A limiting clause is to be confined to the last antecedent unless the context or evident meaning requires a different construction”.
- 4 “Where there is no ambiguity, the literal or usual meaning must be given to words though hardship results”.

Referencias bibliográficas:

- ALCARAZ E. (1990): *Tres paradigmas de la investigación lingüística*. Alcoy: Marfil.
- (1994): *El inglés jurídico*. Barcelona: Ariel.
- (2000): *El inglés profesional y académico*. Madrid: Alianza Editorial.
- ALCARAZ E. y HUGHES, B (1993): *Diccionario de términos jurídicos, Inglés-Español, Spanish-English*. Barcelona: Ariel.
- (1996): *Diccionario de términos económicos, financieros y comerciales, Inglés-Español, Spanish-English*. Barcelona: Ariel.
- ALCARAZ E. y MARTÍNEZ LINARES M^a A. (1997): *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.
- AUSTIN J. L. (1962): *How to Do Things with Words*. Londres: Clarendon Press. [Trad. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1982].
- BAKER, M. (1992): *In Other Words. A Coursebook on Translation*. Londres: Routledge.
- BHATIA, V. K. (1993): *Analysing Genre, Language Use in Professional Settings*. Londres: Longman.

- BORJA, A. (2000): *El texto jurídico inglés y su traducción al español*. Barcelona: Ariel.
- BELL, T. R. (1991): *Translation and Translating. Theory and Practice*. Londres: Longman.
- CHOMSKY, N. (1965): *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press. [Trad. de C. P. Otero, *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid: Aguilar, 1970].
- CRUZ, M^a S. (1999): *El inglés jurídico. Estudio contrastivo inglés-español de términos jurídico-penales*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alicante.
- DOUZINAS, C. y otros (1991): *Postmodern Jurisprudence. The law of text in the texts of law*. Londres: Routledge.
- GREIMAS, A.J. (1966): *Semantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- HJELMSLEV, L. (1963): *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- MEADOR, D.J. (1991): *American Courts*. St. Paul, Minn: West Publishing Co.
- NIDA, E. (1965): *Toward a Science of Translating*. Leiden, Holanda: E. J. Brill.
(1975): *Componential Analysis of Meaning*. La Haya: Mouton.
- PUJALS, M. E. (1991): *Los estudios literarios y jurídicos en la tradición angloamericana: Nuevas perspectivas interdisciplinares*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Madrid.
- QUINE, W. (1968): *Palabra y objeto*. Barcelona: Labor.
- ROBINS, R. H. (1975): *Breve historia de la lingüística*. Madrid: Paraninfo.
- SAUSSURE, F. DE (1945): *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- SOLAN, L. M. (1993): *The Language of Judges*. Chicago: The University of Chicago Press...
- SWALES, J. M. (1990): *Genre Analysis. English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WITTGENSTEIN, L. (1968): *Cuadernos azul y marrón*. Barcelona: Tecnos.

TEATRE I TRADUCCIÓ
2001-2002 Feliu Formosa Torres

Feliu Formosa Torres

149

Teatre i traducció

Fa quatre anys, en aquesta mateixa sala, vaig fer una intervenció que vaig titular: “La traducció teatral: del drama a l’escena”. El text, convenientment revisat, va ser publicat el setembre del 1999 al número 2 de la *Revista d’Igualada*, que dirigeix l’expresident de la Diputació de Barcelona, exvicepresident del Parlament de Catalunya i novel·lista Antoni Dalmau. En aquella ocasió, vaig fer referència a un fet sobre el qual voldria insistir: en el camp de la traducció literària i teatral, em resulta difícil teoritzar sobre una feina de molts anys en què han intervingut la meva relació professional amb altres tasques escèniques (com a director i actor) i la meva relació amb la traducció en general. Quan, fa sis anys, vaig començar a donar classes en aquesta Universitat, ben poques vegades havia entrat en contacte amb cap reflexió purament teòrica sobre el fet de traduir. I em va sorprendre que, dins el món acadèmic, hi hagués persones que es dediquessin preferentment a la reflexió sobre la traducció sense exercir habitualment l’ofici de traductor. És un fet que la teoria de la traducció pot abastar un amplí ventall de reflexions que van des de definir l’essència del fenomen fins a analitzar, aprendre i transmetre les estratègies que permeten la translació d’un text des d’una llengua de partida a una llengua d’arribada. Però cal dir que el meu contacte amb la teoria ha estat circumstancial i que, en la majoria dels casos, m’ha servit per confirmar tot el que venia fent en més de trenta anys d’ofici.

Sempre es pot dir que potser hauria arribat més fàcilment o més directament a unes determinades pràctiques, si prèviament les hagués sustentades en reflexions teòriques. Però, d’altra banda, penso que la majoria de les grans traduccions literàries de la història han estat realitzades per persones que provenen del camp de la creació i que d’aquesta activitat primordial els prové la capacitat indiscutible de recrear textos escrits en altres idiomes, uns textos amb els quals tenen molt sovint alguna mena d’afinitat com a creadors. I encara més: penso que, en el transcurs de la tasca de traductor, es passa per una sèrie de consideracions que podrien ser objecte de teoria i que s’imbriquen en uns recursos d’ofici que dona la pràctica i que augmenten amb l’exercici d’aquesta pràctica. Aquesta és, en tot cas, la meva experiència, i sempre he considerat que la traducció —i especialment la traducció teatral— és el meu ofici, és a dir, l’ofici que he practicat sense interrupció, al costat de les meves activitats escèniques i de la meva producció literària, les quals es desenvolupen en determinades etapes. Vull dir que la traducció es per a mi la base i el motor d’unes activitats més creatives però també més esporàdiques.

Dins l’article que he citat al començament, em referia als aspectes diferencials de la traducció teatral tractats en alguns manuals de divulgació —confesso que no he anat gaire enllà en aquest terreny— i al·ludia molt concretament als conceptes de concisió i oralitat aplicats als textos destinats a l’escena. Aquests conceptes, els relativitzava i citava textos narratius en què també eren importants, així com exemples de teatre en què la concisió —o potser també l’oralitat— cedien el terreny a la literaturització. De totes aquestes consideracions no se’n podien treure unes conclusions gaire clares. També trobava dignes de consideració certs aspectes musicals o rítmics que sembla requerir la traducció teatral: llargada de les frases, combinació de síl·labes agudes i greus, al·literacions, i altres aspectes de contingut: traducció de frases fetes, jocs de paraules, etc., que han de funcionar davant un públic que sent el text una sola vegada i que no té un bloc textual davant els ulls. No fa gaire he

llegit, no recordo on, que cal desautoritzar un traductor teatral que posa una nota a peu de pàgina dient: “Joc de paraules intraduïble”. No hi ha dubte que el diàleg teatral és el gènere que més s’apropa al llenguatge oral i a l’experiència quotidiana, i per això es parla d’oralitat, però aquí hi ha un parell de consideracions a fer:

- El gran creador d’espectacles teatrals Peter Brook afirma: “Si l’experiència teatral se situa al mateix nivell de l’experiència ordinària no necessitem per res el teatre.”
- I Valentín García Yebra, autor, entre altres textos, de la monumental *Teoría y práctica de la traducción*, sosté que qualsevol traducció literària és una qüestió de “habla”, és a dir de “parla” i no de llenguatge.

És a dir: la col·loquialitat dins el teatre no és la col·loquialitat de l’experiència ordinària i la “parla” és un fenomen inherent a qualsevol traducció literària, i això aclariria els meus dubtes inicials sobre la peculiaritat i les exigències específiques de la traducció teatral.

Hi ha una ordenació i una estructuració del material verbal que són pròpies del diàleg escènic i que persegueixen una bellesa i una harmonia que no són una reproducció mimètica d’això que Peter Brook defineix com a experiència ordinària, i això és el que el traductor no pot deixar perdre quan passa un text dialogat d’una llengua de sortida a una llengua d’arribada.

En l’article que he mencionat ja un parell de vegades, deia també que un traductor competent traduirà amb idèntica perfecció qualsevol text amb independència del seu gènere i que, per tant, és difícil diferenciar i donar unes normes específiques i únicament aplicables a la traducció teatral. Però posteriorment, en emprendre la traducció del teatre complet de Bertolt Brecht amb un equip de traductors, m’he adonat que hi pot haver traductors més competents en el gènere narratiu que en el diàleg i que aquests traductors poden no adonar-se que el text teatral traduït, per raons fonètiques, lèxiques o sintàctiques, resulta ambigu, equívoc o incomprensible dit en un escenari, tot i tractar-se d’una traducció fidel, però d’una literalitat que la invalida com a text escènicament viable.

I finalment, abans d’entrar en els temes concrets que vull desenvolupar en aquesta xerrada, faré una última referència al caràcter no definitiu de la traducció que es presenta a una companyia teatral abans del procés de muntatge de l’obra. D’això també se n’ha parlat a bastament i penso que, per una banda, el traductor ha d’assumir aquesta provisionalitat, però, per altra banda, ha de presentar un text que no estigui a mig fer perquè pressuposi i es refii d’un treball col·lectiu posterior. Si dic això, es perquè ho he viscut en més d’una ocasió. Com a director, m’he trobat amb més d’un text que cal refer perquè és irrepresentable, sense que el traductor en sigui conscient. I és justament en aquests casos quan un traductor pot resultar impermeable al necessari treball de fer les modificacions pertinents per a la posada en escena.

Hem dit que el traductor ha de tenir en compte que el text traduït serà escoltat i no llegit, i penso que hi ha moltes traduccions teatrals que s’obliden d’aquest fet, especialment les traduccions de textos clàssics antics i moderns realitzades amb uns

criteris filològics que no tenen gens en compte el caràcter escènic del text. He pogut comprovar-ho amb els tallers de tragèdia que m'ha tocat realitzar a l'Institut del Teatre. Aquests treballs d'escenificació amb aprenents d'actor m'han obligat a manipular, a teatralitzar unes traduccions escènicaament inviàbles de textos que, quan van ser creats i presentats davant el públic, devien posseir una innegable força escènica, una força que la traducció hauria de reproduir salvant la distància temporal que, sens dubte, pot comportar també una distància en el llenguatge utilitzat. Cal salvar aquesta possible distància i restituir a un públic potencial un producte escènic. Dic això perquè la lectura de les tragèdies d'Èsquil pot ser una experiència apassionant i un veritable descobriment si ens servim de les traduccions franceses de Jean Grosjean publicades per "La Pléiade". La tensió dramàtica i el poder abassegador del text esquilà traduït amb una gran llibertat mètrica per Grosjean no tenen absolutament res a veure amb cenes traduccions castellanes feixugues i enrevesades, ni tampoc amb les benemèrites traduccions del nostre Carles Riba, rigoroses i lingüísticament esplèndides, però poc viables per ser representades, encara que algú hagi afirmat el contrari.

La meua experiència amb textos teatrals alemanys crec que es pot dividir en tres grans apartats que poden donar lloc a reflexions sobre uns àmbits diversos dins els quals es pot moure la traducció teatral catalana en general.

El primer apartat podria titular-se: "Com traduir els textos en vers de Schiller, Kleist i altres clàssics alemanys influenciats pel vers shakespearà". L'apartat central es relacionaria amb les meves traduccions de Bertolt Brecht (onze peces teatrals i molts poemes i cançons) i podria dur per títol "Com veu Brecht el passat, què en recull i què en modifica". Aquí entrarem en la gran diversitat del llenguatge brechtian, i el seu esperit d'ampliació de la tradició i alhora de ruptura. I finalment, podria parlar breument de les opcions dramaturgiques d'alguns autors contemporanis que he traduït: Tankred Dorst, Heiner Müller, Botho Strauss, Franz-Xaver Kroetz i Thomas Bernhard.

Pel que fa al teatre clàssic alemany, cal partir de Lessing i la seva *Dramatúrgia d'Hamburg*, l'extens tractat sobre teatre de l'any 1767, que vaig traduir el 1987. L'autor hi confronta el neoclassicisme francès (principalment Voltaire) amb Shakespeare, el qual —segons Lessing— s'ajustava més que els francesos a la normativa formulada per Aristòtil dins la seva *Poètica*, perquè l'autor anglès resulta sempre més versemblant. La presència de Shakespeare és innegable en el teatre alemany posterior, on abunda la utilització dels versos decasil·làbics blancs. La *Dramatúrgia d'Hamburg*, així com els textos de Herder, Goethe, Lenz, etc., sobre Shakespeare tenen sens dubte una repercussió important dins la producció dramàtica del classicisme i el romanticisme alemanys. Dic això perquè en les meves traduccions de *Maria Estuard*, de Schiller, i *El càntir trencat* i *Pentesilea*, de Kleist, em vaig enfrontar al decasil·lab blanc de què se serveixen aquests dos autors i vaig haver de plantejar-me unes estratègies de traducció diferents en cada cas.

M'agradaria comentar dues d'aquestes traduccions: *Maria Estuard* i *Pentesilea*, i citar-ne algun fragment per il·lustrar les meves consideracions sobre els problemes que em vaig haver de plantejar.

En el cas de *Maria Estuard*, no vaig dubtar mai que el metre decasil·làbic era el que em calia utilitzar. El drama de Schiller, un dels moments culminants de l'anomenat "classicisme" germànic, posseeix una considerable intensitat dramàtica, un llenguatge modern que permet servir-se d'uns registres i uns nivells absolutament actuals, perquè allò que mana és el conflicte dramàtic. A més, Schiller és un gran home de teatre i el diàleg és d'una perfecta funcionalitat, al servei de la peripècia dramàtica. Vaig traduir, doncs, els 4.032 versos de l'original seguint, entre d'altres, els criteris següents:

- Economia de llenguatge al servei de totes i cadascuna de les unitats de contingut, sense prescindir de cap concepte ni alterar-ne l'ordre.
- Utilització d'un llenguatge quotidià i actual, on no tinguessin cabuda termes massa literaris, cultes o arcaïtzants. Vaig renunciar, per exemple, a l'ús del perfect simple en benefici del passat perifràstic, vaig evitar construccions excessivament forçades amb pronoms febles, etc., etc.
- Vaig assumir el fet que l'alemany és més sintètic que el català i que, en lloc d'ampliar l'esquema mètric, em calia augmentar la quantitat de versos sense trencar aquest esquema. Josep M. de Sagarra, en les seves traduccions shakespearianes, sol ampliar força la quantitat de versos, perquè opta també per sotmetre's a l'esquema decasil·làbic. En el cas de *Maria Estuard*, cal dir que aquesta ampliació tampoc no va ser excessiva. La traducció té 63 versos més que l'original. En el cas de la *Pentesilea* de Kleist em vaig passar bastant més, perquè l'original així ho requeria, com veurem després.

Voldria ara, a tall d'exemple, citar un breu fragment de *Maria Estuard*, precedit d'una traducció en prosa castellana de Manuel Tamayo publicada dins el teatre complet de Schiller editat per Aguilar. És un fragment del tercer acte en el qual Maria recrimina a Isabel que la mantingui empresonada.

Diu Maria:

He venido a vos como suplicante, y vos, despreciando en mí las sagradas leyes de la hospitalidad y el derecho de los pueblos, me habéis encerrado entre los muros de un calabozo. Mis amigos, mis sirvientes, me han sido cruelmente arrebatados, y yo he sido sumida en indigna estrechez. Se me ha sometido a un tribunal impropio, pero no hablemos más de ello. Que todas estas crueldades que yo he sufrido sean sepultadas en eterno olvido. Ved: quiero atribuir todo esto al Destino. Vos no sois culpable. Y yo no lo soy tampoco.

La traducció catalana en versos blancs és aquesta:

Vaig venir a vos com una suplicant,
i vós, fent burla de les lleis sagrades
de l'hospitalitat i el dret de gents,
em tanqueu entre els murs d'una presó;
em preneu cruelment els meus amics
i els meus servents, em veig abandonada
a una indigna penúria i sotmesa

a un tribunal infamant. Però prou
de tot això! Caigui un etern oblit
sobre les crueltats que jo he sofert.
Diré que tot és obra del destí:
Vós no en teniu cap culpa, jo tampoc.

Crec que en aquest fragment es pot observar el dinamisme escènic que l'ús dels encavalcaments dóna a l'enumeració de les injúries rebudes per Maria i la contundència dels dos versos finals, on l'encavalcament ja no existeix.

Els problemes que presenta la *Pentesilea*, de Kleist, són diferents. I ara voldria referir-me a unes observacions d'Àngel-Luís Pujante sobre les magnífiques traduccions shakespearianes que ve publicant dins la col·lecció "Austral". Diu: "... he empleado el verso libre por parecerme el medio más idóneo para reproducir el verso suelto no rimado del original, ya que permite trasladar el sentido sin desatender los recursos estilísticos ni prescindir de la andadura rítmica". Val a dir que aquest criteri, sense necessitat de justificar-lo, és el que segueix també Salvador Oliva en les versions shakespearianes per a TV3 i l'Editorial Vicens Vives.

En el cas del teatre alemany, els autors de la segona meitat del segle XVIII i la primera meitat del XIX, quan no utilitzen la prosa, se serveixen del decasíl·lab blanc com a herència shakespeariana i al marge de les diferències que puguin existir pel que fa a la matèria dramàtica, a la concepció del drama i a les temàtiques. Per això penso que cal plantejar-se aquests aspectes formals tant a la llum de la tradició alemanya com a la llum de la nostra tradició traductora que, en aquest cas, té una fita indiscutible en les vint-i-vuit traduccions shakespearianes que Josep M. de Sagarra va realitzar a primeries dels anys cinquanta, és a dir, en un moment de maduresa lingüística que permet assumir en un català prou aleatori la complexitat lingüística de l'original, com ho afirma el mateix Sagarra en un dels pròlegs a les seves traduccions: "La nostra llengua, tan rica en monosíl·labs, i fins en rudeses i ferocitat verbal, té la virtut d'adaptar-se més potser que cap altra de les llengües romàniques, a la crua, anàrquica, càlida i terrible llibertat del llenguatge de Shakespeare."

Aquests mots, que Sagarra aplica a Shakespeare, valdrien també per al llenguatge de Kleist, de qui he traduït *El càntir trencat*, *La marquesa d'O.* i *altres narracions i Pentesilea*. Voldria comentar aquesta darrera traducció perquè és el text en què el poderós i complex llenguatge de Kleist assoleix un dels seus cims. Kleist no és, en absolut, comparable a Shakespeare. No crea tot un món habitat per personatges de gran diversitat que adopten el llenguatge apropiat a cada caràcter. No vull dir que no tingui una gran inventiva per al fet insòlit i sorprenent, però la finalitat última dels seus textos és projectar-se ell mateix. Parteix d'una problemàtica subjectiva, d'una incapacitat de realització en el terreny afectiu que materialitza en la descripció d'unes accions i unes passions desmesurades, presidides per la contradicció i per la intervenció d'uns atzars imprevisos que condueixen a la catàstrofe. Dramatúrgicament es podria dir que és inhàbil. Els personatges de *Pentesilea* narren accions que s'esdevenen fora de l'escena i les comenten. Però al costat d'aquestes estructures tan personals, Kleist posseïx una imaginació i una potència verbals que el fan únic dins la literatura i el teatre alemanys. El seu idioma, sintàcticament dens, de frases molt llargues i amb una gran presència de la subordinació,

és tens, crispat. Sap capturar d'una manera gairebé hipnòtica l'atenció del lector o de l'espectador. Per això és modern i per això mateix va ser tan poc comprès pels seus coetanis, entre ells Goethe. Diria que Kleist, més que un descendent de Shakespeare és un precedent de Strindberg i un autor admirat per Kafka, per Botho Strauss i per Thomas Bernhard, entre d'altres. Així doncs, traduir els decasíl·labs abruptes de *Pentesilea* ha estat un treball dur, que requeria una anàlisi minuciosa de les estructures sintàctiques per poder entendre la frase —això en primer lloc— i per traslladar-ne el sentit tot procurant que es perdés el mínim d'aquesta potència que caracteritza el text kleistià. De *Pentesilea* n'he fet una traducció castellana, publicada el 1973, i una en català, apareguda el juny del 2000. La versió castellana és en vers lliure. No em vaig plantejar cap altra opció perquè m'hauria costat massa respectar la mètrica de l'original i es tractava de complir un encàrrec editorial. Després, en realitzar la traducció catalana en versos decasíl·labs, vaig consultar sovint el meu text castellà del 73 i sovint em feia patir el fet d'haver-me de sotmetre a una forma mètrica estricta amb el perill de ser menys fidel al contingut. Al començament vaig dubtar entre el vers lliure i el decasíl·lab, però es va acabar imposant aquesta última opció. Hauria de fer, sens dubte, un esforç més gran, però, com a compensació, obtindria un apropament més gran a la contundència, a la potència del llenguatge de Kleist. Crec que pot ser il·lustratiu veure com sona un fragment de *Pentesilea* en la versió castellana del 1973 i en la catalana publicada el 2000. És un fragment de l'escena V, en la qual Pentesilea, la reina de les amazones, parla de com vol conquistar Aquil·les, un dels principals cabdills de l'exèrcit grec.

La traducció castellana diu:

¡Se acerca! ¡Arriba, vírgenes, a la batalla!
 ¡Dadme la más segura de las lanzas, dadme
 la espada más flamígera! ¡Oh, dioses,
 tenéis que concederme el placer
 de tener, victoriosa, en el polvo, a mis pies,
 a ese joven guerrero tan ardientemente deseado!
 ¡A él solo! Yo os devuelvo toda la medida
 de dicha que para mí hayáis previsto.
 ¡Asteria! ¡Tú mandarás mis tropas!
 Darás mucho que hacer al ejército griego; cuida
 de que nada me turbe en la vehemencia del combate
 ¡Que ninguna de las vírgenes, sea quien sea,
 se lance contra Aquiles! Una flecha reservo,
 mortalmente acerada, para quien toque
 su cabeza, ¿qué digo?, para quien se atreva
 a rozar uno solo de sus bucles.

I en català:

S'apropa... Amunt, oh verges, al combat!
 Allargueu-me el venerable més segur,
 l'espasa més flamígera! Oh déus,
 heu d' atorgar-me el plaer d' aterrar

contra la pols, als meus peus, en triomf,
aquest jove anhelat tan ferventment!
Ell sol! I us torno tota la mesura
de benaurança que a la meva vida
li sigui destinada. Tu, Asteria,
conduiràs les tropes. Dóna feina
als guerrers grecs i fes que res no em torbi
en l'ardor del combat. Que ni una verge,
sigui qui sigui, es llanci contra Aquil·les!
Una fletxa esmolada mortalment
a qui li toqui la testa —què dic?—,
a qui gosi fregar un sol dels seus rínxols.

Parlant del vers blanc dins el teatre alemany, Bertolt Brecht, al seu *Diari de treball* (anotació del 12.4.41) diu que aquesta forma de vers “s'avé molt malament amb l'idioma alemany” i després afegeix: “en maltractar, mutilar, estirar i espatllar el vers blanc, sorgeix un nou material formal per a versos moderns, amb ritmes irregulars, que pot donar per molt”. És curiosa aquesta desqualificació del teatre clàssic alemany, que no es redueix al vers blanc sinó també a l'excessiva elaboració i control dels efectes purament teatrals, per exemple en Schiller, tot buscant de transmetre unes determinades emocions a l'espectador. I és que Brecht connecta formalment amb el barroc i, estèticament, amb Büchner, que inaugura una concepció realista del teatre. I aquí entrarem ja en la gran diversitat idiomàtica i formal que recorre les successives etapes del teatre brechtian i que en determina la dificultat per al traductor.

El primer poema que figura a la poesia completa de Brecht és de l'any 1913, quan l'autor tenia quinze anys, i la seva primera obra de teatre, *La Bíblia*, va ser detectada el mateix any. Entre aquestes dates i la tardor del 1919, en què escriu *Baal*, la seva primera obra important, Brecht redacta ben bé una cinquantena de poemes, sis peces en un acte i la peça teatral *Spartakus*, que després reelaborarà sota el títol de *Timbals a la nit*. Tot aquest material, amb què s'inicia la primera etapa de l'obra brechtiana, suposa per al teatre i la poesia en llengua alemanya un veritable impacte. El llenguatge del jove Brecht, lector des de la infància de la Bíblia luterana i familiaritzat ja amb el llenguatge gràfic, expressiu i popular del còmic Karl Valentin, que venia actuant als locals de diversió muniquesos des del 1907, té una personalitat pròpia i única, que el du a la paròdia de la retòrica expressionista, post-romàntica i sentimental d'uns autors com Toller, Unruh, Johst, etc. És un llenguatge que el crític Herbert Ihering qualifica de gestual, tant en el teatre com en la poesia, la major part de la qual és per ser cantada. El llenguatge de Brecht té una musicalitat, un ritme peculiars, és ple de girs i expressions populars i, evidentment, planteja al traductor unes exigències que van més enllà de la translació de continguts. La poesia penetra dins el teatre i el teatre penetra dins la poesia. Traduir, per exemple, *Baal*, és gairebé com traduir vers. No es pot perdre de vista ni un moment la cadència de la frase, aquesta mena de martelleig gairebé agressiu que dóna a la llengua alemanya una expressivitat extreta amb una estranya saviesa d'un Büchner, un Wedekind i uns models barrocs que determinen la personalitat única de Brecht.

Si per traduir un text literari de pes cal ser escriptor —com s'ha afirmat sovint—, no es podria dir que per traduir el Brecht jove s'ha de ser una persona de teatre i un poeta alhora? Perquè la tensió poètica dins un text com *Baal*, provocador i agressiu, té al darrere un sentit musical fortíssim, que no es pot deixar perdre en la traducció. Jo diria que Brecht, a mesura que va omplint de teoria marxista la seva obra i quan comença a formular la seva teoria del teatre èpic, va canviant d'estil, es torna més neutre, més argumentatiu, més demostratiu, sense que el seu llenguatge perdi el caràcter gestual, ni tan sols en les peces anomenades didàctiques dels anys trenta. Són coses que el traductor ha de tenir en compte i que el fan moure's necessàriament entre la fidelitat i la recreació o la versió. El traductor ha de trobar en la llengua d'arribada un to poètic que transmeti a l'espectador o al lector el to poètic de l'original. Vull dir que s'ha de plantejar prèviament i després d'una lectura reiterada del text, el nivell de llenguatge i els registres que serviran a aquest to poètic propi de Brecht. A mi, per exemple, em va servir molt el fet d'haver traduït diversos textos de Karl Valentin. Vaig pensar que uns textos amb un sentit de l'humor tan idiosincràtic requerien una certa adaptació. Calia crear un Valentin nostre, que provoqués els mateixos efectes còmics incorporant-hi elements de la pròpia idiosincràsia. Recordo que, quan a Terrassa es va escenificar l'espectacle *Tafelkätzchen*, confegit amb diverses escenes còmiques de Valentin, els actors, en la vida quotidiana, feien continuament frases valentinianes. I això mateix requereixen els textos del Brecht jove.

Jo diria que, després de les dues primeres etapes, el Brecht jove i el Brecht del primer teatre èpic, es passa a l'etapa de les grans obres, que coincideix més o menys amb els anys d'exili de l'autor, el qual deixa Alemanya l'any 1933, com tants d'altres intel·lectuals i artistes. I en aquesta etapa se sintetitzen, es barregen i s'amplien les diverses formes del teatre anterior. Parlo de textos com *La bona persona de Sezuan*, *Vida de Galileu*, *La Mare Coratge i els seus fills*, *El senyor Puntila i el seu criat Matti* i *El cercle de guix caucasià*, que segons el poeta i assagista Hans Egon Holthusen, són les cinc millors obres de Brecht. D'aquestes obres, les que presenten més dificultats per al traductor són *La Mare Coratge* i *El senyor Puntila i el seu criat Matti*, on el llenguatge s'acoloreix d'expressions populars i opera amb una gran llibertat pel que fa a la sintaxi. Hi ha força diferència entre aquests textos i *La bona persona de Sezuan*, on el llenguatge és més neutre, ja que l'acció se situa en una Xina imaginària on, segons Brecht, "ja tenen avions però encara tenen déus". Per veure aquesta riquesa d'opcions lingüístiques en el Brecht de les grans obres, m'agradaria comparar un fragment de *La bona persona* amb un del *Puntila*.

De *La bona persona* citaré un monòleg de la protagonista, la prostituta Xen Te, que veu un infant pobre remenant una galleda d'escombraries. Xen Te, enamorada de l'aviador Sun, de qui espera un fill, mostra el nen pobre al públic i diu:

Oh fill meu, aviador! A quin món
has de venir? Tu també hauràs de furgar
galledes d'escombraries? Mireu
aquesta boqueta grisa! (*Mostra el nen.*)
Com tracteu els vostres semblants! No teniu
pietat del fruit del vostre ventre? Ni compassió

de vosaltres mateixos, desgraciats? Jo, almenys,
defensaré el meu fill, ni que m'hagi
de tornar un tigre. Sí, des d'ara mateix.
Després de veure això, vull separar-me
De tothom i no reposar
Fins que hauré salvat el meu fill, almenys ell!
Les coses que he après al carrer, a l'escola
Dels cops de puny i dels enganys, ara
T'han de servir a tu, fill meu. Per tu
Seré bona, i un tigre i una bèstia
salvatge Per tots els altres, si cal.
I caldrà.

En el text d'*El senyor Puntilla i el seu criat Matti*, una de les dones del poble, que fa de vaquera, explica la seva vida al terratinent Puntilla:

Vet aquí la meva vida: m'haig de llevar a dos quarts de quatre, treure la femta de l'estable i estrijolar les vaques. Després haig de munyir i després netejar les galledes amb soda i altres productes càustics que em cremen les mans. Després torno a treure femta i després em prenc el cafè, que m'empudega perquè és el més barat que corre. Em menjo el meu pa amb mantega i dormo una estoneta. A la tarda em faig bullir patates i me les menjo amb salsa. La carn no la veig ni en pintura; pot ser que algun cop la patrona em regali un ou o que jo n'arregui algun. Després, tomem-hi: desemmerdar, estrijolar, munyir i netejar galledes. Haig d'arribar a munyir cent-vint litres de llet diaris. Al vespre menjo pa amb llet, que me'n donen dos litres; però la resta, les coses que em cuino jo mateixa, les compro a la finca. Tinc lliure un diumenge de cada cinc, però de vegades vaig al ball i, si bado, em poden fer una criatura. Tinc dos vestits i també tinc una bicicleta.

En aquests dos textos, veiem que dos personatges de la mateixa extracció social parlen d'una manera diferent. La primera ho fa amb el llenguatge reivindicatiu que utilitzaria l'autor, sense recórrer, evidentment, a un nivell literari que li fóra impropï, però alhora amb una gran tensió poètica. És un discurs vibrant, que contrasta amb el discurs planyívol, cansat, de la vaquera. Aquesta se serveix d'un lèxic i una estructura sintàctica que ens informen sobre la seva condició social, sense passar a cap acusació, a cap crida al públic, com ho fa la protagonista de *La bona persona*. El seu llenguatge és primari, volgutament pobre i ple de repeticions, tal com parlen certes persones de classe humil. És cert que, en el text original, aquesta diferència ja és ben clara i el traductor difícilment es pot desorientar, però crec que, al marge d'aquesta diferència evident, s'ha de buscar en la traducció, principalment en el text de la vaquera, un nivell de llenguatge i un ritme que demanen del traductor una certa reflexió, una certa cura i una certa inventiva que la claredat del primer text no li demana en el mateix grau.

De tota manera, també és cert que la diversitat i la riquesa idiomàtica dels textos brechtians fa que, en qualsevol de les seves obres, convisquin nivells de llenguatge diferents, perquè el teatre brechtian és caracteritzat per l'hibridisme formal, per la

convivència de recursos dramàtics, narratius, musicals, etc., que són propis del teatre èpic o antiaristotèlic preconitzat per l'autor.

A l'inici de la meua xerrada he anunciat un tercer bloc temàtic constituït pels autors posteriors a Brecht que he traduït per encàrrec de diverses companyies teatrals. Es tracta de Tankred Dorst, Heiner Müller, Botho Strauss, Franz Xaver Kroetz i Thomas Bernhard. Penso que s'hi podria dedicar tot un curs, per les notables diferències que presenten entre ells i per l'extensió de la seva obra. Em limitaré, doncs, a exposar molt breument aquestes diferències a partir de la meua experiència concreta. De Tankred Dorst, he traduït dues obres primerenques: *Gran imprecació davant la muralla de la ciutat*, que és del 1962, i *Toller*, del 1968. Dorst, nascut el 1925, ha estat un gran experimentador i un autor prolífic, poc conegut entre nosaltres, malgrat que continua estrenant amb regularitat. *Gran imprecació davant la muralla de la ciutat* és una obra clarament brechtiana pel seu marc argumental i pel llenguatge, bé que no es pot dir que se serveixi de recursos èpics pròpiament dits. Té una estructura lineal que condueix a un desenllaç previsible o anunciat, i juga sobretot amb un recurs que Brecht no utilitza: el teatre dintre del teatre. El personatge central és una dona que vol recuperar el seu marit després que aquest ha estat reclutat per l'exèrcit. Els dos oficials que fan guàrdia a la muralla obliguen la dona a demostrar amb accions teatrals que un soldat que ella ha identificat com el seu marit és realment el seu marit. Ella i el soldat, han de reproduir, doncs, diversos moments de la seva convivència anterior davant els oficials, unes accions que resulten inútils i donen lloc a la gran imprecació final de la dona, un llarg monòleg acusatori, vibrant i de clara ascendència brechtiana. El text no presenta excessives dificultats, però sí que cal conservar-ne un to entre retòric i popular, que recorda molts moments de Brecht.

Dels autors esmentats, el que més dificultats em va plantejar va ser Heiner Müller. En vaig traduir *Quartet*, que és una dramatització molt lliure de la novel·la epistolar *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos. Müller utilitza un llenguatge fortament el·líptic, el temps i l'espai escènic no són en absolut els convencionals i els personatges barregen temes i motius argumentals de manera que sovint es fa difícil la comprensió del text. És coneguda la gran densitat poètica del teatre de Müller i la tensió amb què tracta una temàtica nascuda dels dubtes i les discussions que planteja la crisi de la revolució comunista i la seva superació sense abandonar la perspectiva brechtiana que es troba en els inicis del treball dramàtic de Müller. Mites i personatges de la tragèdia grega i de Shakespeare serveixen a Müller per crear uns materials dramàtics que sovint s'acosten al poema i que donen una llibertat amplíssima al treball de posada en escena.

En un sentit molt diferent, però servint-se també d'un notable hibridisme formal, actua Botho Strauss, de qui s'han estrenat algunes obres entre nosaltres i de qui vaig traduir *El parc* per al Teatre Lliure. Strauss fa passar per un parc urbà ple de deixalles els personatges del *Somni d'una nit d'estiu* shakespearà. Això vol dir que el llenguatge oscil·la entre la riquesa metafòrica i rítmica de Shakespeare, del qual fa citacions textuals, i el llenguatge dels elements urbans actuals, joves marginats, petits burgesos i artistes en una mena de microcosmos de gran complexitat, amb molts moments que imposen una translació al nostre context urbà, és a dir, a unes

formes argòtiques que contrasten amb la retòrica shakespeariana d'altres moments. La dificultat és considerable.

Ho és també l'hiperrealisme de Franz Xaver Kroetz, que posa en escena personatges de les capes proletàries, urbanes i rurals, i en reproduïx el llenguatge tot remeient-nos al naturalisme d'un Gerhart Hauptmann posat al dia i amb uns recursos dramàtics actualitzats.

Una de les persones que més ha traduït Kroetz al català ha estat la professora Rosa Victòria Gras, que ha ensenyat dicció i elocució durant molts anys a l'Institut del Teatre. Rosa Victòria Gras proposa estratègies per traslladar el fort component dialectal o argòtic del teatre de Kroetz, tot establint un compromís entre diversos dialectes nostres i formes populars lèxiques i morfològiques. Confesso que, en la meua traducció del monòleg *Viatge a la felicitat*, que va muntar Pere Planella al Teatre Malic amb l'actriu Mercè Arànega, vaig optar per una solució que no em va deixar del tot satisfet. La protagonista és una noia de poble que viatja en tren i va parlant amb el seu fill, un bebè que no la pot entendre. Van a trobar-se amb el pare de la criatura, que no vol saber res del fill ni de la mare, encara que aquesta es vulgui convèncer del contrari. El fet que la noia s'adreï al bebè com si la pogués entendre i que parli d'una felicitat que no existirà mai dóna al text una emotivitat i una intensitat que Mercè Arànega va saber transmetre d'una manera esplèndida als espectadors. El llenguatge que vaig utilitzar per a aquest text era primari, simple, rudimentari, propi d'una persona amb una gran càrrega d'emotivitat i amb una notable incapacitat per expressar-la amb paraules, una troballa per part de l'autor. Ara penso que a la meua traducció potser li faltaven incorreccions, les incorreccions que donen color a l'original. Penso que el text funcionava escènicament, però demanaria una revisió. El tema dels llenguatges dialectals i argòtics donaria lloc a una àmplia discussió. Un dels aspectes que inevitablement apareix en aquests casos és el dels "castellanismes", és a dir, la impossibilitat de fer aparèixer personatges de determinades capes socials sense tenir en compte la contaminació "català-castellà". El meu col·lega Guillem Jordi Graells, en adaptar l'obra anglesa *Enemic de classe*, que transcorre en una escola de suburbi i amb un grup d'alumnes aïllats de la resta pel seu caràcter conflictiu, es va servir del català, del català contaminat pel castellà o, simplement, del castellà segons la procedència territorial o l'origen familiar de cada personatge. Per a l'obra de Kroetz, caldria atrevir-se a usar formes dialectals que són comunes a més d'un dialecte del català: *naltros*, *llavonnes*, etc., etc. En aquest sentit és un model la traducció que Rossend Arqués va fer de la novel·la *Ernesto*, del triestí Umberto Saba. Arqués diu que va optar per "una mena de dialecte artificial (a l'estil, si fa no fa, dels que inventaren alguns autors modernistes catalans) fet de paraules i expressions d'alguns parlars de la nostra geografia, que fos entenedor i que no ferís excessivament l'oïda del lector". En aquest sentit, el treball d'Arqués és esplèndid i no gens fàcil.

I finalment, l'austriac Thomas Bernhard. N'he traduït dues obres: *La força del costum* i *Plaça dels herois*. El llenguatge de Bernhard, les seves ratlles curtes sense puntuació, és bastant diàfan. Hi abunda la frase simple, la reiteració obsessiva de paraules i frases. Els seus exabruptes, les seves explosions de mala bava són contundents, precises. Bernhard, que ha estat definit com el "Beckett alpí", requereix

una estratègia traductora que es aplicable a un Kafka i potser al mateix Samuel Beckett. Cal aferrar-se a cada mot de l'original. Demana literalitat, al marge de la reordenació que la sintaxi alemanya fa inevitable. És un tret característic de molts textos relacionables amb l'avantguarda.

LA TRADUCCIÓN Y SUS DESCONTENTOS
2002-2003 Eduardo Mendoza

Eduardo Mendoza

163

La traducción y sus descontentos

Bon dia. Abans de tot, la part protocol·lària. Vull donar les gràcies a la degana per la seva introducció, al meu company, amic, exrector, Enric Argullol, al qual conec des de fa molts anys de quan érem estudiants i a tots els professors i a tots vosaltres que heu fet possible que jo sigui aquí. Donat que sóc una persona molt ignorant de les qüestions teòriques de la traducció, havia pensat basar no aquesta conferència —no vull anomenar-la conferència—, sinó aquesta petita introducció en la meva peculiar experiència dins del món de la traducció, a la qual acaba de fer referència en la presentació la degana, experiència com a traductor però també com a traduït. I com que aquesta experiència ha transcorregut i s'ha desenvolupat en llengua castellana, si m'ho permeteu faré la xerrada en castellà, perquè traureé alguns exemples per il·lustrar les coses que vull explicar.

He elegido el título de “La traducción y sus descontentos” por razones que me gustaría explicar y que son menos banales de lo que a primera vista puede parecer. Tengo, efectivamente, una larga experiencia en el mundo de la traducción por activo y por pasivo, no solamente por las traducciones que he hecho y por mi actividad como traductor y como intérprete en las Naciones Unidas, sino porque toda mi vida he estado interesado en la traducción. Aunque es obvio que otras actividades profesionales que también he llevado a cabo han tenido más repercusión pública, nunca he considerado que fuera en primer lugar autor de novelas y traductor de una manera subsidiaria, o provisional. Es verdad que durante un tiempo me he ganado la vida como traductor, pero eso no significa que haya considerado jamás la traducción como un ganapán mientras no alcanzaba un determinado nivel de éxito en otras actividades. Por el contrario, cuando estas otras actividades me han permitido una mayor independencia económica, he seguido ejerciendo la traducción porque me interesa y porque me gusta mucho.

Casualmente se presenta hoy en Barcelona la última novela del escritor Javier Marías, que es, probablemente, uno de los grandes traductores literarios que hay en España, y con el que algunas veces he tenido ocasión de hablar de estos temas. Tanto él como yo hemos coincidido en que lo que más nos gusta es traducir y, subsidiariamente, escribir, puesto que la traducción nos brinda unas satisfacciones muy especiales. Es más, esta última novela de Javier Marías está presidida por la obsesión de la traducción, no tanto por lo que se refiere al oficio de traductor —al que dedicó una de sus novelas más conocidas, *Corazón tan blanco*— sino por la necesidad cada vez mayor de vivir inmersos en un mundo donde la traducción es una presencia constante. No me refiero solamente al hecho de que en las grandes aglomeraciones urbanas existan de una manera oficial o, de hecho, dos, tres y hasta cuatro idiomas en la calle. No me refiero al monolingüismo, bilingüismo o trilingüismo, sino al hecho de que todos vivimos perpetuamente en un mundo donde estamos traduciendo la información y los contactos que recibimos.

Creo, pues, que la traducción es algo más que un simple trabajo, unas técnicas aplicadas a la búsqueda de unos resultados, creo que la traducción es algo que envuelve nuestra vida cotidiana. Sin embargo, también es —y a esto quiero referirme— un trabajo, un trabajo para el que la mayoría de los presentes se están preparando. Y a esto es a lo que me quiero referir: al trabajo del traductor.

Mi experiencia ha hecho que encontrara a lo largo de los años entre los traductores una característica común, que era el descontento. Entre todas las profesiones, la de traductor es la que ofrece el porcentaje más alto de personas malhumoradas. Al principio pensé que eran gajes del oficio o alguna cosa parecida; luego investigué un poco más la causa de esta perpetua queja en la que vive el traductor profesional y descubrí que no faltan razones prácticas.

La traducción no es una actividad muy bien pagada; algunas facetas de alta interpretación lo son, pero, por lo general, es una profesión que ofrece pocas recompensas económicas como para que un traductor vaya por la calle riéndose a carcajadas. Además, las perspectivas de que el negocio prospere son muy escasas, puesto que se paga a destajo y, por lo tanto, la única forma de aumentar los ingresos es aumentando el trabajo, cosa que no tiene ninguna gracia. Esta característica, de todas formas, lo comparte con muchas otras profesiones del mundo, y no creo que sea el único motivo por el que reine en el colectivo de traductores una cierta sensación de malestar.

Otra razón es, por ejemplo, el anonimato del traductor. En vierto sentido, este anonimato tiene enormes ventajas, es sumamente agradable. Claro que esto no se sabe hasta que uno no pierde el anonimato, y entonces ya es demasiado tarde para dar marcha atrás. El hacer un trabajo sin que nadie le esté a uno mirando a la cara es muy bonito, pero es verdad que eso supone también una falta de reconocimiento, que, además, en nuestra sociedad se ve agravada por un lastre de desconsideración muy antiguo. Es muy raro que se mencione el trabajo del traductor incluso en los catálogos de las editoriales más serias y prestigiosas. Cito este ejemplo porque hace poco tuve un enfrentamiento con una editorial que había publicado un magnífico catálogo y en él había obviado los nombres de los traductores, cosa que me parecía una grave desatención hacia el traductor y también hacia el lector, que en muchos casos y por razones obvias quiere saber quién ha traducido una obra concreta.

Del mismo modo, muy rara vez la crítica se refiere al traductor o a la traducción y si lo hace es para poner objeciones y para señalar sus defectos, casi nunca para decir “es magnífica”, salvo en los casos en que la traducción es prácticamente una recreación del original.

La traducción es un trabajo que se realiza en soledad, lo cual lo convierte en un trabajo árido. Es un trabajo muy intenso, que requiere una enorme dosis de concentración y, además, se suele realizar siempre con apremio. En mi experiencia de traducción literaria sólo ha habido un caso en el que he podido trabajar sin prisa. Fue la traducción de una selección de la correspondencia de lord Byron. Sabía que la retribución económica era insignificante en comparación con el trabajo que eso me iba a dar por una serie de razones técnicas, pero tampoco tenía ningún plazo de entrega, por lo cual decidí hacerla a ratos libres; de este modo, y durante dos plácidos años, cada tarde me preparaba un té y traducí una carta de lord Byron. Es la única experiencia que he tenido de una traducción por placer, y fue una vivencia estupenda; llegué a pensar que, a lo mejor, el paraíso consistía en llegar a un lugar donde había diccionarios, un ordenador que no se estropeaba nunca y la posibilidad de traducir durante toda la eternidad sin tener que «entregar» en un momento determinado.

Además de todas estas razones que acabo de enumerar y que me parecen ciertas, pero que forman parte de la profesión y son tan evidentes que el que no las sabe antes de elegir la profesión es que no está en sus cabales, hay otro descontento más profundo. Es un descontento que tiene que ver con la esencia misma de la traducción. Como he dicho al principio, yo no tengo conocimientos teóricos de la traducción. Pero tampoco soy un absoluto ignorante: he leído algunos libros, he asistido a varias conferencias, e incluso he conseguido escuchar alguna entera. Bromas aparte, no estoy en contra de la teoría de la traducción. Eso sería absurdo. Por lo demás, el que dice que está en contra de la teoría de la traducción ya está haciendo teoría de la traducción. Pero como, repito, no tengo estos conocimientos, soslayaré el tema y me limitaré a hablar de la traducción desde el punto de vista práctico.

En primer lugar y ante todo, una traducción sólo puede empeorar el texto original, porque si lo mejorase lo traicionaría. Hay algunos casos excepcionales en los que se mejora ligeramente el original, pero eso es la excepción que confirma la regla. La sensación que tiene el traductor es que su trabajo consiste simplemente en una suma de males menores y, en definitiva y visto en perspectiva, en un fracaso. No hay duda de que así tiene que ser.

Hace poco leía en francés la correspondencia de Flaubert. En 1850 Gustave Flaubert hace un largo viaje por Egipto, Oriente Medio y Tierra Santa, del que años más tarde saldrán sus experiencias literarias pseudoorientalistas. A lo largo de este viaje va escribiendo cartas donde cuenta las peripecias por las que atraviesan él y sus acompañantes. Muchas de estas cartas van dirigidas a su madre, que se ha quedado en Francia. No es una mujer muy mayor; disfruta de una situación económica desahogada y tiene dos hijos más, una hija y un hijo, sin embargo, Flaubert siempre ha vivido con ella y tiene mala conciencia por dos motivos. Por una parte piensa que está gastando mucho dinero en el viaje; por otra, tiene la sensación de haber abandonado a su madre. Entonces le escribe unas cartas llenas de ternura en las que se dirige a ella diciendo: “yo estoy aquí dándome la gran vida *et toi, pauvre vieille...*”. Es una expresión afectuosa que repite continuamente. El que ha sido traductor, al llegar a este momento, como me pasó a mí, cierra el libro y piensa: “Ahora, ¿qué haría yo si tuviera que traducir esto? «Pobre vieja»...” Bueno, al final de la charla les daré la solución que se me ha ocurrido mientras la preparaba.

La principal dificultad con que se encuentra un traductor —como me dijo cuando empecé a trabajar como traductor a tiempo completo en las Naciones Unidas, uno de mis maestros, hombre de cierta edad, con larga experiencia en el terreno y, por añadidura, hombre sabio—, el problema más grave de la traducción es que hay que traducir textos que están en otro idioma. No hay nada más que decir. Una vez que se entiende esto, se ha entendido el trabajo del traductor. El problema es que la mayoría de nosotros nos enfrentamos al trabajo de la traducción *sin darnos cuenta de que lo que estamos haciendo es precisamente eso*. Es muy frecuente entre los traductores —que tenemos tendencia a rechazar la sensación de fracaso por haber hecho una traducción que necesariamente se va a quedar a cierta distancia de la meta, que es el texto auténtico— pensar que la traducción es un trabajo muy bonito al que alguien se empeña en ponerle inconvenientes y trabas como en el caso de

Flaubert. Todos los traductores, en el fondo, tenemos una convicción que se podría expresar en estos términos: “Yo sería un gran traductor si no fuera por estas malditas dificultades que me ponen en los textos”. Es como si un médico dijera: “Yo soy un médico muy bueno, pero es que la gente se empeña en venir enferma y así no hay quien ejerza la profesión dignamente”. Es muy importante saber que las dificultades no son externas al trabajo, sino que *son* el trabajo. A esta obviedad, como ocurre siempre con las obviedades, se llega después de un larguísimo recorrido por convicciones metafísicas.

Hay dos tipos de traducción. En mi experiencia, yo diría que tres, pero sólo dos son fundamentales. Este tercer tipo, que en cierto modo descarto porque no pertenece propiamente al campo de la traducción —aunque lo sea— es la traducción de textos que presentan problemas ajenos a la traducción por dificultades materiales: textos en lenguas desaparecidas, que pertenecen más al mundo de la arqueología que al mundo de la traducción; textos en los que la traducción interviene de un modo subordinado o auxiliar con respecto al trabajo del arqueólogo y cuyo objetivo es el desciframiento. Recuerdo haber llevado esta idea hasta extremos radicales en el curso de una discusión, hace ya muchos años, con un traductor muy recordado y querido, hoy ya desaparecido, Ángel Crespo, en la cual yo le decía que la traducción de los clásicos, por ejemplo, no era propiamente una traducción, puesto que lo que había que hacer era descifrar en términos no estrictamente de traducción el contenido de los textos y que la diferencia entre lo que llamamos un texto clásico y uno moderno consistía en que el texto moderno no requería esta labor de desciframiento, de decodificación, o, dicho de otro modo, que no necesitaba notas a pie de página. El caso más claro y complejo es el de la Biblia: continuamente se están haciendo nuevas traducciones en las que intervienen conocimientos ajenos a la estricta traducción. No es difícil traducir “es más difícil que un rico entre en el cielo que un camello pase por el ojo de una aguja”. Sin embargo, esto no es una traducción ni es nada, porque lo importante es la nota de pie de página. ¿Qué quiere decir “un camello por el ojo de una aguja”? No hace falta añadir que Ángel Crespo, que había realizado una extraordinaria traducción de la *Divina comedia* no estaba de acuerdo conmigo. Nunca he encontrado a dos traductores que estén de acuerdo sobre lo que es o ha de ser la traducción.

Pero volviendo al tema y dejando de lado estos casos de traducción muy especializada, el traductor normal, se encuentra con dos tipos de texto: el puramente práctico, el texto que ha de traducir con fines prácticos, y el texto literario. El texto con fines prácticos no es en absoluto inferior en importancia al texto literario; incluso en la vida práctica tiene una importancia mucho mayor: un fallo en la traducción de un escrito sobre medicamentos o sobre medicina es mucho más grave que un error en la traducción de un soneto de Shakespeare. Yo he tenido que hacer traducciones cuya trascendencia era grande, por ejemplo, en un hospital donde había enfermos inmigrantes y necesitaban un traductor que hiciera de vehículo entre el paciente y el médico. Un caso mucho más importante que la traducción de una novela. Este tipo de traducciones parece plantear menos problemas de forma, aunque también los plantea, y muy serios, porque en ellas lo importante es la claridad, y la claridad no es una prioridad en la mente de la mayoría de los traductores. Por el contrario, la mayoría de los traductores seguimos, por instinto, la ley del máxi-

mo esfuerzo, entre otras razones para que se note el esfuerzo y, en otros momentos, por algo muy simple y muy humano que es el deseo de apartarnos al máximo del texto original para evitar las contaminaciones y lo que se llaman falsos amigos. Cuanto menos se parezca la traducción al original, más a salvo estaremos de caer en trampas, lo cual hace que a veces la traducción se convierta en un verdadero acertijo y en un laberinto sin salida, como se puede comprobar leyendo cualquier manual de instrucciones de un electrodoméstico o de cómo se programa un vídeo. El temor a las repeticiones, la necesidad de buscar sinónimos, etc., etc.

Otra cosa son los textos literarios; son más agradecidos, pero también presentan tremendas dificultades. Yo he hecho varias traducciones literarias y tengo la satisfacción de poder decir que algunas me han salido muy bien y otras me han salido muy mal, y digo que esto me satisface porque me permite creer que tengo los criterios bastante claros. He cometido verdaderos desaguisados, no porque me equivocara en la traducción de determinadas expresiones o términos —eso nos pasa a todos y no es grave—, sino porque me he equivocado a la hora de enfocar y plantear una traducción. En este terreno, la traducción requiere algo previo a la mera traducción de un texto, que es la interpretación o la lectura particular que cada traductor hace del texto. Esto es inevitable, no existe una traducción que no lleve consigo una reelaboración del texto, por la sencilla razón de que una obra literaria no es una mera acumulación de palabras con fines informativos como puede ser el manual de instrucciones, sino algo que tiene voluntad de estilo.

La palabra *estilo* provoca siempre una cierta reacción adversa, al igual que la palabra *diseño*. Ha habido, efectivamente, un abuso —el abuso del estilo es anterior, el abuso del diseño es más moderno—, porque se han comercializado estos conceptos o porque han entrado en una especie de retórica oficial, y esto nos lleva a creer que son artificios que deforman “lo natural”. Pero se trata de un error por nuestra parte: no hay tal cosa como “lo natural”. Una silla de diseño es un truismo, porque toda silla es de diseño; puede estar bien diseñada o mal diseñada, pero no hay una silla “natural”, no hay una silla platónica que existe antes de que alguien se pusiera a hacer una silla, de la misma manera que no existe un escrito que no tenga un estilo. Muchos aparentan no tenerlo, pero lo tienen —un estilo aberrante, pero un estilo. Hay quien cree —y no sólo lo cree, sino que lo dice, incluso con cierto orgullo—, que no cae en la tentación del estilo y que escribe como habla. Tal vez sea así, pero también eso es un estilo, y no necesariamente el mejor ni el más claro. Por lo tanto, a la hora de traducir hay que optar por un estilo. Y un estilo que no puede ser una imitación del original, porque eso normalmente es un pastiche, sino una auténtica re-creación del estilo original.

Sin embargo, como me decía mi maestro, el problema es que el texto original siempre está escrito en otro idioma, y esto lo complica todo de mala manera. Entonces, ¿qué hay que hacer? En una mesa redonda de traductores que habíamos traducido al novelista inglés E. M. Forster, un traductor dijo que, enfrentado al estilo de Forster, había decidido utilizar para traducirlo al castellano el estilo de don Benito Pérez Galdós. En aquel yo no llevaba armas encima y no le pude abatir, pero lo habría hecho con gusto. Pero la pregunta sigue en pie: ¿qué hay que hacer? ¿Escribir como habría escrito Forster si hubiera nacido en Cáceres en vez de en

Inglaterra? ¿Conservar aquellas expresiones que son no ya típicamente inglesas sino características del inglés eduardiano en el que escribía Forster y que si desaparecieran o se cambiaran se traicionaría el espíritu de la novela? Un ejemplo: “¿quieres una taza de té, querida?”. Nadie en España dice *querida* a una visita a la que está ofreciendo té; ni siquiera se le ofrece té. Podría decirse, “¿quieres un chupito, tía?”, pero eso no es lo que Forster escribió. Ahora bien, Forster ¿escribió “quieres té, querida”? No. Forster escribió *Would you like a cup of tea, darling?*, que suena de una manera completamente diferente. ¿Se puede traducir? Sí, todo se puede traducir. Un término que no se puede traducir ya no es un término lingüístico. Cualquier palabra tiene que poder ser traducida puesto que remite a un concepto abstracto. El que lee un libro, de hecho, está viendo unas palabras que le remiten a un concepto que él puede descodificar y entender, y puede imaginarse perfectamente a una señora que recibe a otra señora en su casa y le ofrece un té simplemente porque unas manchas y unos signos en negro sobre un papel blanco así se lo sugieren. Y si el lector lo puede reconstruir, también se puede traducir. Bien o mal, pero se puede traducir. Todo se puede traducir.

El problema está en entender exactamente lo que se está leyendo. En la primera página de una novela mía —cuyo título no daré, porque no tiene mayor interés—, refiriéndome a los años difíciles de la posguerra en España, decía poco más o menos: “Aquel invierno fue muy frío, había restricciones de electricidad, la gente se quedaba metida en sus casas y se calentaba en la mesa camilla con un brasero de orujo”. Quizá la mayoría de los presentes no sepa ni lo que es una mesa camilla ni un brasero, aunque prefiero pensar que sí, que hay una cierta cultura general que va más allá de Tele Cinco. En fin, que la novela en cuestión ha sido traducida a varios idiomas —todavía no sé por qué, pero ha sido traducida a varios idiomas—, y esta frase apareció en dos o tres ocasiones de la forma siguiente: “Como hacía mucho frío, en la mesilla de noche, quemaban alcohol de baja calidad”. Naturalmente, como buen aficionado a la traducción, me pregunté: ¿Cómo hemos venido a parar aquí y por qué? Veamos.

En la mayoría de los países europeos no se conoce la mesa camilla, o no es una institución, como lo fue en España. La mesa camilla viene de una costumbre andaluza consistente en poner faldas a las mesas. De esta manera, mesas de calidad inferior —hablo de una época pasada— se ennoblecían con una simple tela encima. Ahora bien, como en invierno en Andalucía hace más frío que en Siberia, se les ocurrió poner debajo de las faldas de la mesa un hornillo para calentarse las extremidades inferiores, cosa que produce flebitis y otras enfermedades. Como no conocían esta historia, los traductores cayeron en una trampa fácil de ver: la expresión *mesa camilla* es simétrica a *mesilla de noche*. *Camilla* y *mesilla* comparten un mismo diminutivo poco frecuente, *-illo/-illa*. En estas condiciones, la tentación de unir *mesilla* y *camilla* es fácil: de *mesa*, *mesilla*; de *cama*, *camilla*. La *mesilla de noche* se impuso sin esfuerzo, porque era lógico que por la noche hubiera algún artilugio en la mesilla de noche para protegerse del frío, puesto que de la noche hace más frío que de día.

En cuanto al orujo, todos los diccionarios que consulté ofrecen una sola definición. El orujo es una bebida típica de Galicia que se hace aprovechando los restos de la

uva una vez que se ha prensado. Estos restos de uva prensada: los rabitos, la piel, las pepitas..., se destilan y se obtiene así un aguardiente en principio de baja calidad. Ahora han mejorado mucho los métodos elaboración y el orujo es una bebida refinada, pero originalmente era, como digo, una bebida ruda. El carbón de orujo, que se utilizaba en los años difíciles de la posguerra para el brasero de la mesa camilla, estaba hecho con restos de carbón ya quemado; por eso era altamente tóxico, y por eso se produjeron muchas defunciones por inhalación de los gases procedentes de la combustión del carbón de orujo. Una vez que se había quemado el carbón o la leña, los restos se prensaban hasta convertirlos en una especie de pastillas que se podían volver a utilizar porque todavía conservaban propiedades calóricas. A estas pastillas, por analogía con la bebida gallega, se las llamaba “carbón de orujo” o, simplemente, “orujo”. Los traductores que habían caído en la trampa de la mesa camilla volvieron a caer en la trampa del orujo. Pensaron: “Qué raro que se calentaran teniendo en la mesilla de noche una bebida gallega; a lo mejor es que, de vez en cuando, le daban un «lingotazo»”, lo cual, efectivamente, es una manera de quitarse el frío de encima, pero pensaron: “No, no debe de ser eso, porque no puede ser que todo un país esté dándole al orujo, los viejos, los niños, todos...”. Entonces, dedujeron lógicamente que debía tratarse de un alcohol de baja calidad, el alcohol extraído de los residuos de la uva. Pensaron: “debía de haber algo parecido a un fagoncillo, una lamparilla alimentada con este alcohol de mala calidad, y en la mesita de noche... ya se imagina uno...” Todo era un error, y no un error de forma, de estilo, sino de fondo. Los buenos traductores sólo cometemos errores de fondo. Y la imaginación es uno de los más sediciosos enemigos del traductor.

En este error no cayó —y fue el que me permitió descubrirlo— el traductor al alemán, que, además de poseer un conocimiento excelente del castellano y del catalán, es un gran amigo mío, por lo que cuando traduce una novela me consulta casi a diario por carta, por fax, por e-mail o por teléfono. “¿Qué quiere decir esto?”, o, más bien: “¿qué quisiste decir tú con esto?...” En una ocasión, hablando con él de este tema, me dijo: “yo ya he entendido lo que quiere decir, pero por principio desconfío de mi perspicacia y me quiero asegurar”. De él he descubierto cosas que ponen los pelos de punta al traductor profesional, porque en la experiencia ajena se ve la facilidad con que cada uno, con la mejor voluntad, puede incurrir en los errores más tremendos. Por ejemplo, ¿qué quiere decir *a segunda hora*? “Nos veremos a segunda hora de la tarde”. Para un traductor europeo, esta segunda hora eran las cuatro o cuatro y media, porque en Europa, a las cinco, se ha acabado la tarde, la gente se retira y empieza la noche o esta hora intermedia que en castellano no tiene una traducción fácil. Un traductor me preguntó: “¿La segunda hora de la tarde son las cuatro o cuatro y media?”. Le dije: “No, más bien las ocho”. Dijo él: “¡Pero esta es la hora de irse a dormir!” Y yo le respondí: “Sí, pero cuando yo lo escribí la expresión *segunda hora de la tarde*, me refería a la hora en que uno ya ha terminado el trabajo y sale a tomarse una cervecita con los amigos”. Dijo: “Qué cosa más rara, pero en fin...”

Como este ejemplo hay muchos. Les contaré otro, también relacionado con el horario, aunque en un sentido distinto: en el consultorio de un médico, las “horas de visita”. El traductor pensó: “En rigor, las horas «de visita» quiere decir cuando el médico no está, cuando se ha ido. Visitar supone ir a casa de otro. Si un médi-

co «visita» de cuatro a ocho, es que a estas horas se va a casa de unos amigos. Lo contrario serán las «horas de consulta» en las que, efectivamente, está.” Por supuesto, ningún traductor incurrió en el error de pensar que un médico anunciaría sus horas de ocio en lugar de anunciar las de atención al paciente, pero la cuestión apareció y yo expliqué que como antiguamente los médicos visitaban a los enfermos en sus casas, había quedado en el lenguaje cotidiano la hora de visita como hora de consulta, aunque ahora era el enfermo el que realmente visitaba. “Me ha visitado el médico” —en el hospital, o en su consultorio— quiere decir pura y simplemente ‘me ha hecho un reconocimiento’. ¿Cómo saber estas cosas?

Desde luego, hay otras más difíciles, como son las que requieren una extrapolación cultural. En un mal día escribí una novela —ni siquiera era una novela,— que publiqué en un periódico durante el verano. Se llamaba *Sin noticias de Gurb*, y como en el relato aparecía un extraterrestre que adoptaba formas humanas, de personas conocidas de aquel momento, personajes de actualidad, se me ocurrió que se transformara en Marta Sánchez, de moda en aquella época y de la que acababa de ver una foto. Cuando la novela fue traducida, este problema se me planteó continuamente. Recibí varias consultas de traductores que me decían: “En Francia, en Alemania, en Dinamarca, nadie sabe quién es Marta Sánchez, o sólo una minoría, de modo que hemos pensado buscarle un equivalente”. Les pregunté: “¿Y cuál es el equivalente de Marta Sánchez en Dinamarca?” Contestaron: “Madonna”. Y yo les dije: “No, no; eso no puede ser, no puede ser, porque Madonna no hará gracia a los daneses, como a nosotros nos puede hacer Marta Sánchez”.

En fin, los casos son infinitos. Lo importante, sin embargo, no son estos detalles. Yo creo que es inevitable que en una traducción con un mínimo de dificultad, sobre todo de un texto con voluntad de ser original, de tener una cierta idiosincrasia, algunas bromas, algunos significados desplazados para provocar sorpresa en el lector, en este tipo de traducciones, hay que aceptar pérdida inevitable como de un 10%, por fijar una cifra de consenso. Hay que procurar que no pase de este 10, pero al 10 hay que resignarse.

¿Por qué, entonces —volviendo al principio de la intervención y ya cerrando esta tabarra—, el descontento profundo de la traducción? ¿Por qué los traductores, que hemos elegido este trabajo, que no nos lo han impuesto, que lo hacemos con cariño, que tenemos la pasión por las palabras —porque esto es lo que, en definitiva, nos conduce a la traducción—, una verdadera ansia, un hambre continua de palabras, de significados, de expresiones, de dificultades y problemas como los que he citado, experimentemos un último sentimiento de descontento ante la traducción? Yo he llegado a la conclusión —no sé si falsa— seguramente simplista y provisional, puesto que debería matizarse —ya lo haré, y a lo mejor dentro de diez años vuelvo con mis nuevas conclusiones— de que la traducción, a pesar de su pertenencia académica al mundo de las humanidades, *no es* una rama de las humanidades. ¿En qué se diferencia? Insisto en que son conclusiones provisionales y que incurriré en simplificaciones.

Toda actividad relacionada con las humanidades es una actividad de tipo creativo destinada a un público, a un receptor indefinido e infinito. El que escribe un poema, pinta un cuadro, establece un sistema filosófico, lo hace como una proyec-

ción al universo intemporal. Esa ha de ser su ambición y este ha de ser su objetivo. Otra cosa es que esto sólo lo consigan contadísimas excepciones en la historia, pero el propósito ha de ser éste. El propósito de la traducción es otro; el propósito de la traducción es un trabajo puramente técnico que se establece a dúo entre el autor de un texto y su traductor y el traductor y el receptor de este texto, que no es ni universal ni intemporal. Es concreto aunque el destinatario sea un desconocido, aunque se haga una traducción para ser vendida en las librerías. No se sabe quién lo va a comprar, no se sabe cuánto tiempo se va a leer, pero el propósito, la ambición ha de ser sólo la que dicho: un paco binario. Con eso, ¿estoy rebajando el nivel de la traducción? Yo creo que no. No creo, además, que existan categorías dentro del mundo de las actividades del espíritu —qué más da— y, además, en el supuesto de que llegáramos a la conclusión de que la traducción es una actividad de rango inferior a la de escribir poesía, nada impide que un traductor luego, en sus ratos libres, escriba poesía. No, con eso no estoy rebajando el nivel de la traducción; pero, además, *creo* que no es una categoría inferior, sino otra cosa. Y es otra cosa porque lo que establece es siempre un pacto, una relación de uno a uno, no de uno a todos. Por eso un texto original no caduca, y las traducciones sí.

Cualquier texto clásico ha de ser retraducido por cada generación. Cada veinte años hay que traducir necesariamente a los clásicos. Se puede leer ahora una traducción de los clásicos de hace veinte, treinta o cuarenta años, pero tiene un interés historicista; no estamos leyendo una traducción, estamos leyendo historia de la traducción. Así, las traducciones de los clásicos de la “*Bernat Metge*” ya no son traducciones, sino historia de la traducción, porque los textos lo que en su momento fueron: una traducción. Hoy habría que traducir la traducción. La traducción siempre es presente; en el momento en que empiezan a correrle los años, la traducción se desvanece y acaba perdiendo su interés, salvo que adquiera un nuevo interés por otras razones, porque fue una traducción que hizo alguien célebre o porque es interesante para estudiar la evolución de la lengua en una época determinada, pero ya no es una traducción, es una reliquia. La traducción es algo muy concreto, muy específico y se hace siempre mano a mano, entre dos interlocutores, que son el texto o, si se quiere, el autor del texto y el traductor. Es un trabajo de enfrentamiento: saber qué ha querido decir el autor del texto y por qué. No es un trabajo de imaginación, no es un trabajo de creación, es un trabajo de deducción. Es el trabajo del detective, no es el trabajo del asesino, que es el que protagoniza realmente la novela de misterio, aunque el suceso esté contado desde el otro punto de vista. La traducción la contamos desde el punto de vista del traductor, pero no es así, el traductor es el que investiga los crímenes que ha cometido el autor. Y en un momento posterior es también una relación mano a mano entre el traductor y el receptor, el lector o el oyente en el caso de la interpretación, a la que no me he referido, pero a la que se aplican igualmente todas las ideas que he expuesto. Es un nuevo pacto mano a mano, aunque sea con un desconocido: Te voy a contar lo que otra persona ha escrito en un idioma que tú no conoces, pero te lo voy a contar sólo a ti. Es un pacto que se renueva cada vez que un nuevo receptor se enfrenta a un texto traducido; en ese mismo momento se establece una relación bipersonal. Y esto es lo que produce —si el traductor aspira a ocupar un puesto en el mundo de la creación artística el descontento al que se refiere el título de mi charla, un des-

contento que no debería ser tal, porque de lo que se trata no es tanto de una obra de creación como de una obra de amor, en la cual el que sea una relación individual está plenamente justificado. Hay que tener muchísimo cariño al texto y a las palabras, cosa que a menudo es difícil de conseguir, por lo que he empezado diciendo: por la prisa, por el apremio, por la necesidad, por el no poderlo hacer cuando uno realmente querría hacerlo, dedicarle todo el tiempo que requiere a lo mejor una dificultad. ¡Cinco días para resolverla! Esto sería magnífico, y esta relación posiblemente haría que los traductores viéramos qué obra tan agradable y hermosa y gratificante estamos llevando a cabo. Como no siempre puede ser así, a veces padecemos, o padecemos siempre en algún rincón oscuro de nuestro subconsciente esta sensación de que el trabajo que estamos haciendo no es exactamente lo que debería ser. Sí lo es, es nuestra percepción, ayudada por las circunstancias adversas, lo que nos induce a error.

Si entendiéramos que la traducción no es otra cosa que esta relación mano a mano, no sería tan difícil resolver el problema de Flaubert y su madre, el “*pauvre vieille*” a que me he referido antes. He dicho que propondría una posible solución y ahora mismo lo haré, pare no incurrir en una de las cosas más irritantes con las que tropieza un traductor a lo largo de su carrera: pedir ayuda y recibir teoría. Cuando uno pregunta: “Oye, ¿cómo traducirías esto, que no encuentro una solución?” y le responden: “La traducción consiste en trasladar de una cultura a otra cultura...”. Bueno, yo no haré eso.

La solución a la *pauvre vieille* de Flaubert pasa por establecer una relación entre Flaubert y el traductor y el traductor y el lector. ¿Qué quería decir Flaubert? Es evidente. ¿Se utilizaba en Francia en aquella época esta expresión para referirse a la madre como en algunos países de habla española se dice *mis viejos* u *hola, vieja, hola, viejo*, sin que constituya una falta de respeto? ¿Era una expresión propia de la época, era una expresión regional, de la zona a la que pertenecían Flaubert y su madre? ¿Era una expresión que había acuñado el propio Flaubert y que utilizaba con su madre de una manera cariñosa como algunos hijos a veces ponen mote a sus padres o los padres a los hijos, y como tal aparece en una carta que no fue escrita para que al cabo de doscientos años unos traductores se pusieran a pensar cómo la iban a trasladar al finlandés? No lo sé, quizá se pueda averiguar, quizá no se pueda averiguar; en cualquier caso, tampoco se lo podemos preguntar a Flaubert como me preguntaban a mí lo del orujo y la mesilla de noche. ¿Qué hay que hacer entonces? Es muy fácil. Si la relación es entre Flaubert y el traductor y entre el traductor y el lector, la traducción es *cualquiera*, porque el traductor entiende muy bien lo que quería decir Flaubert. Entiende que no la insultaba a distancia llamándole «cascajo», o algo parecido. Entiende que era un término afectuoso y como tal lo va a escribir, y como tal lo va a leer el lector. ¿Qué pondría yo? Después de darle varias vueltas, «pobrecita». Por supuesto que traicionaría al original, pero no hay que caer en la manida coquetería del traductor-*traditore*. No hay tal traición; ahora bien; y si alguien prefiere el término *mamita...* o cualquier otro de la misma familia, es igual. Hay que suponer en el lector un grado de inteligencia por lo menos igual al del traductor, no inferior; quizá, no el mismo grado de información, pero sí el mismo grado de inteligencia, y es obvio que en una carta, salvo que alguien ponga un verdadero disparate porque haga una no-traducción, una extraña aporta-

ción al mundo de las «perlas» de la traducción, será perfectamente entendida, porque el traductor, insisto, no está creando nada. Está, simplemente, transmitiendo unos datos que van a permitir entenderlo al lector que no conoce el francés, pero que no quiere poner a prueba al traductor, sino sólo conocer la obra de Flaubert, y que sabe perfectamente que se lo están trasladando de la manera más honrada posible y con las dificultades propias del caso. No es un llamamiento a poner lo que a uno se le pase por la cabeza, al contrario. Yo creo que tiene que ser el fruto de una larga reflexión, pero esta reflexión ha de pasar necesariamente y ha de partir del convencimiento de que la traducción es eso, un pacto, una complicidad a dos bandas; el autor del texto, el traductor y el futuro o inmediato lector del texto.

Si entendemos que el principal problema de traducir un texto es que está escrito en otro idioma, cosa que no siempre tenemos presente cuando traducimos, y si tenemos en cuenta que la traducción es eso, no mejoraremos la paga, ni los plazos, ni los apremios, pero seguramente podremos prescindir de algunos de los descontentos. Esto se lo digo porque se van a encontrar con muchos a lo largo de su carrera, que les deseo fructífera y rica en experiencias. Porque a los que verdaderamente amamos las palabras no se nos puede dar mejor regalo que una traducción difícil. Muchas gracias.

CREADORES Y FALSARIOS:
LA PARADOJA DEL TRADUCTOR
2003-2004 Miguel Sáenz

Miguel Sáenz

177

Creadores y falsarios: la paradoja del traductor

El problema cuando a uno le piden que dé una conferencia es que, normalmente, le resulta más fácil encontrar un título que un contenido. El título de esta, así llamada, lección inaugural es, como queda dicho: “Creadores y falsarios: la paradoja del traductor”, y lleva como apostilla una línea:

“Ingham was only sorry to part with the title.” [‘Lo único que Ingham sentía era prescindir del título’.]

Howard Ingham, protagonista de una novela de Patricia Highsmith, decide llamar al libro que está escribiendo *El temblor de la falsificación*. “Había leído en algún lado”, escribe la Highsmith, “antes de dejar los Estados Unidos, que la mano del falsificador tiembla normalmente, de forma muy ligera, al comenzar o acabar una firma falsa...”.¹ Yo sostengo que cuando el traductor, frente a su pantalla blanca (la famosa “page blanche” de Mallarmé), comienza una traducción, siente que le tiemblan también las manos, porque en el fondo sabe que va a cometer una fechoría. La diferencia con el falsificador de Patricia Highsmith es que, al terminar su traducción, meses o años más tarde, el traductor no se estremece ya, sino que lanza un gran suspiro de satisfacción: ha creado algo de la nada.

¿De la nada? De la nada, desde luego, no. La cuestión es saber si ha creado algo, si lo ha re-creado al menos, o si se ha limitado a copiar, imitar, reproducir..., en el mejor de los casos a interpretar. O bien, dicho con más crudeza, a falsificar. (Recordemos que la Real Academia Española dice que *falsificar* es falsear o adular una cosa, o fabricar una cosa falsa o falta de ley.) Sobre este problema central de la traducción se han escrito bibliotecas, aunque sin llegar nunca, creo, a conclusiones satisfactorias. Quizá lo único que decepciona en el excelente libro de Klaus Reichert *Die unendliche Aufgabe* (“La tarea interminable”) son unas palabras que seguramente no debieran leerse nunca en una Facultad de Traducción e Interpretación, aunque yo las voy a leer: “Cualquier debate sobre traducción puede interrumpirse en cualquier lugar y en cualquier momento. Porque sólo puede aprenderse de él que no hay nada que aprender”.² Hay que decir, sin embargo, que, aunque el libro es de 2003, el artículo que contiene esas palabras fue escrito en 1966 y desde entonces ha llovido mucho.

Yo mismo he sentido a veces la tentación de decir cosas terribles de la traducción. Citando al Borges de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” —“Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cúpula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”—³ llegaba a la conclusión de que la traducción es también abominable, porque multiplica el número de los libros. Lo que no estaba tan traído por los pelos como puede parecer, si se recuerda a Walt Whitman: “Camerado! This is no book; who touches this touches a man”.⁴ un libro es un hombre.

Con todo, se trata sólo de frases, más o menos provocadoras. Lo que me importa ahora es señalar que, en la dicotomía creación-falsificación, los traductores literarios siguen últimamente una política que habría que calificar, como mínimo, de poco lógica. O mejor dicho, de una ilógica de “cántaro roto” (aunque nada tenga que ver con Heinrich von Kleist). Es el razonamiento de la vecina que alega, suce-

sivamente, que a ella no le dejaron ningún cántaro, que el cántaro estaba ya roto cuando se lo dejaron, y que ella lo devolvió entero.

Así, en su justificado afán de reconocimiento, el traductor afirma: a) que no hay autores, porque todos los autores son, en realidad, traductores; b) que los traductores son también autores; y c) que la cuestión está mal planteada, porque no hay autores ni traductores, sólo escritores y textos.

Sobre la primera tesis (los autores son traductores) hay literatura abundante. João Barrento —autor de uno de los libros más iluminadores que he leído en los últimos tiempos, *O poço de Babel (Para uma poética da tradução literária)*—⁵ dice que “la literatura comparada viene [...] mostrando cómo todos vivimos de todos, en actos permanentes de vampirismo intra- e intersistémico, oculto, inconsciente o deliberado. Hasta el siglo XVIII, esto era algo obvio y asumido. [...] Hoy, los juegos posmodernos vuelven a asumir, declarada y descaradamente, la copia, la imitación, el pastiche, la cita; en fin, la traducción (esto es, el transporte a la lengua propia de materiales ajenos, en diversos niveles de integración)”.⁶

Sobre el traductor como verdadero autor, la bibliografía es, si cabe, más numerosa aún, y tiene un fuerte anclaje en Walter Benjamin y su famosa, y oscura, *Tarea del traductor*.⁷ Las traducciones son sólo nuevas versiones que iluminan distintos aspectos, a veces ocultos, de la versión original, la cual es en definitiva sólo eso, una primera versión. En la literatura universal, un libro es ese libro más sus traducciones a los distintos idiomas. Reichert, ya mencionado, cita una carta de Novalis a August Wilhelm Schlegel: “Traducir es lo mismo que crear, que producir una obra propia... y más difícil, más raro”.⁸

Sin embargo, si tuviera que inclinarme por alguna de esas teorías, lo haría sin duda por la tercera: la que dice que sólo hay escritores, y unos textos cuya genealogía puede ser a veces difícil de determinar, pero conduce a un escritor. Los autores de los textos pueden resultar falsarios, creadores o —habitualmente cuando se trata de textos traducidos— una mezcla de ambas cosas. El profesor Don Foster, del Vassar College de Nueva York, que ha dedicado su vida a esclarecer autorías literarias inciertas, ha escrito: “Me atrevo a decir que no hay dos personas que escriban exactamente del mismo modo, utilizando las mismas palabras en las mismas combinaciones o con las mismas pautas de ortografía y puntuación. [...] Es esa pauta diferencial del uso del idioma por cada escritor y la repetición de rasgos distintivos lo que hace posible que el analista de un texto descubra la autoría de documentos anónimos, seudónimos o falsificados”.⁹

La teoría de Foster, que él demuestra convincentemente, es que el lenguaje escrito de cada individuo es tan característico como sus huellas dactilares, una especie de ADN literario. En definitiva, somos lo que hemos oído y leído y, disponiendo de material suficiente y un buen programa informático, se puede averiguar, casi sin margen de error, la autoría de cualquier texto.¹⁰

La pregunta inmediata es: ¿y qué pasa con las traducciones? ¿Se puede saber quién ha traducido un texto literario? El traductor es camaleónico por definición, un imitador de voces nato y, si es buen traductor, traducirá estilos además de sustancias, cambiando de vocabulario y de sintaxis como de camisa. Sin embargo, yo, que no

creo en la invisibilidad del traductor, pienso que, contando con los medios adecuados, debería ser posible determinar no sólo quien fue el autor de un texto original sino también quién lo tradujo, es decir, lo falsificó...

Sin embargo, la negación absoluta de los conceptos de creación y falsificación conduciría a situaciones sin salida. Si sólo hay textos, sin que importen su origen ni su legitimidad, la sociedad burguesa de la literatura se tambalea. ¿Dónde están los límites del plagio? ¿Fueron Shakespeare o Brecht falsarios al utilizar sin rebozo materiales ajenos? ¿No acaba de demostrarse (septiembre de 2003) que más de la mitad de Enrique VIII, una tercera parte de Titus Andronicus y dos quintas partes de Timón de Atenas no son realmente de Shakespeare...?¹¹ ¿Es el *fake*, es decir, la falsificación que insinúa claramente que lo es, algo distinto del plagio descarado?¹² ¿Y que pasa cuando el original se presenta como traducción? Al fin y al cabo, aunque no esperase ser creído, Cervantes no hace otra cosa con su Don Quijote y el pretendido Cide Hamet Benengeli (o Señor Hamid Berenjena, si hemos de creer a Martín Riquer)..., y hay muchos otros casos. También Borges contribuye a la ceremonia de la confusión: en Tlön, “es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y anónimo”.¹³

Yo estoy convencido, no sólo de que el traductor es creador y falsario a la vez, sino de que todo traductor está, en el fondo de su corazón, convencido de ello. Si no: ¿por qué los traductores no leemos (más que por razones profesionales) traducciones de las lenguas que conocemos? ¿Por qué rechazamos las traducciones de otras traducciones? ¿Por qué nos resistimos a ver películas dobladas? ¿Por qué nos negamos casi siempre a dedicar una traducción cuando nos lo solicita un lector devoto?

La verdad es que estas disquisiciones me rebasan. Yo sólo quería hablar sólo un poco de mi experiencia personal, de mi vida de creador y falsario.

¿Cómo se hace uno traductor, traductor literario? Los caminos son enrevesados y pueden ser distintos. Por de pronto, creo que hace falta un gran amor a los idiomas extranjeros, incluido el propio, que es el primer idioma extranjero del traductor. En mi caso, el aprendizaje de lenguas vino determinado en gran parte por las circunstancias de mi vida. En Tánger pasé parte de mi infancia y adquirí el francés por ósmosis, sin que jamás tuviera que abrir luego un libro en el bachillerato. En mi casa se hablaba un excelente castellano (de Pamplona) y se leía y comentaba todo: tan profunda (o tan superficial) reflexión suscitaba Agatha Christie como Thomas Mann, André Maurois como Chesterton, y Rudyard Kipling como Pío Baroja o Salgari, y ésa fue una lección importante para mí: la de que no hay géneros ni cánones, sólo literatura.

Aprendí inglés en tres meses leyendo con un diccionario *Lo que el viento se llevó*: “Escarlata O’Hara no era bella, pero los hombres rara vez se daban cuenta cuando estaban cautivados por su encanto, como los gemelos Tarleton”. Y aprendí alemán muchos años más tarde, traduciendo *El rodaballo* de Günter Grass: seiscientos once páginas después de mi estremecimiento inicial de falsificador, sabía bastante alemán. Debo recordar, sin embargo, que mi primera traducción del alemán había sido un ya lejano *Derecho municipal*, de Otto Gönnerwein, en 1967, cuando era

becario del Instituto de Estudios de Administración Local, una traducción con la que aprendí rigor e incluso Derecho Administrativo. Luego estuve como traductor en las Naciones Unidas, en Nueva York y en Viena, cuatro o cinco años y, cuando volví a España para quedarme, escribí un libro sobre jazz y gané unos cuantos premios literarios con novelas lamentables, antes de que Jaime Salinas, que por entonces dirigía la editorial Alfaguara, me encomendara insensatamente el ya mencionado rodaballo. Después de aquello no tuve más remedio que licenciarme en Filología Germánica y abandonar mis veleidades literarias hasta haber terminado mi tesis doctoral en Derecho sobre el fascinante tema de “El sobrevuelo de los estrechos utilizados para la navegación internacional”. Después, convenientemente laureado y laudado ya, volví a encontrar en la traducción el descanso que necesitaba tras mis aburridas jornadas de trabajo en asesorías jurídicas o tribunales. Con la partitura (es decir, el texto original) delante, interpretaba cada noche en mi máquina de escribir a Thomas Bernhard, Bertolt Brecht o Günter Grass.

Las satisfacciones (no las rentas) que la traducción literaria me ha deparado han sido muchas. He tenido la inmensa suerte de traducir lo que me gustaba (sabía que no podría vivir de la traducción y al menos me daba ese gustazo) y de relacionarme con grandes escritores, vivos o muertos. Hasta alguien que despreciaba a los traductores tanto como Thomas Bernhard (“Los traductores son algo horrible. Pobre gente que no recibe nada por su traducción, los honorarios más bajos, algo que clama al cielo, como suele decirse, y ellos hacen un trabajo horrible, así que en cierto modo todo se equilibra”...),¹⁴ alguien como Thomas Bernhard me llamó cuando estaba deprimido y muriéndose, después del traumático éxito de *Heldenplatz* en Viena, porque “tenía muchas cosas que decir pero no quería decirselas a los periódicos de su país”.

Sin embargo, hay otros escritores que, sólo por ser su traductor, me han regalado su inestimable amistad. Que un premio Nobel como Günter Grass cocine para uno una excelente paletilla de cordero o que un creador de inteligencia tan excepcional como Salman Rushdie quiera tomarse unos vasos de vino contigo y explicarte minuciosamente su última novela son placeres de los que sólo puede disfrutar su traductor. Grass, que, como es sabido se reúne con sus traductores cada vez que escribe un nuevo libro y convive unos días con ellos, dijo una vez que, asqueado del mundo político y literario, había sentido la tentación de dejar de escribir, pero luego había pensado que entonces le faltaría una excusa para ver a sus traductores... y siguió escribiendo. No puedo imaginarme mayor cumplido. Salman Rushdie, por su parte, escribió en 1992 una carta abierta, en el aniversario del asesinato de Hitoshi Igarashi, traductor japonés de *Los versos satánicos*. Decía así: “No conocí al profesor Igarashi, pero él me conocía, porque traducía mi obra. La traducción es una especie de intimidad, una especie de amistad, y por eso lloro su muerte como lloraría la de un amigo”.¹⁵

En cualquier caso, creo firmemente que los libros que, para bien o para mal, he traducido son míos. Javier Marías dice, en *Literatura y fantasma*, de su traducción de Tristram Shandy, que “probablemente es y será mi mejor texto...”.¹⁶ Por mi parte, para entretener un tanto a la concurrencia, había pensado en proponer una especie de pasatiempo literario. ¿Qué libros comienzan así? 1. “Alguien debía de haber

calumniado a Josef K., porque, sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana”. 2. “Los mendigos mendigan, los ladrones roban, las putas hacen de putas. Un cantor callejero canta una balada popular: “Los escualos tienen dientes / que cualquiera puede ver / y Macheath tiene un cuchillo / pero a él no se le ve.” 3. “Este libro trata de Franz Biberkopf, en otro tiempo peón de albañil y mozo de cuerda en Berlín. Acaba de salir de la cárcel, donde se encontraba por viejas historias, está otra vez en Berlín y quiere ser honrado”. 4. “No estando citado con Reger hasta las once y media en el Kunsthistorisches Museum, a las diez y media estaba ya allí para, como me había propuesto desde hacía ya bastante tiempo, poder observarlo por una vez, sin ser molestado, desde un ángulo en lo posible ideal, escribe Atzbacher”. 5. “Nací en la ciudad de Bombay... hace mucho tiempo. No, no vale, no se puede esquivar la fecha: nací en la clínica particular del doctor Narlikar el 15 de agosto de 1947. ¿Y la hora? La hora es también importante. Bueno, pues de noche. No, hay que ser más... Al dar la medianoche, para ser exactos”. 6. “LIBROS DE OCASIÓN. Propietario: Karl Konrad Koreander. Ésta era la inscripción que había en la puerta de cristal de una tiendecita, pero naturalmente sólo se veía así cuando se miraba a la calle, a través del cristal, desde el interior en penumbra”... Y así podría continuar: Las soluciones son fáciles: *El proceso*, *La ópera de cuatro cuartos*, *Berlín-Alexanderplatz*, *Hijos de la medianoche*, *Maestros antiguos*, *La historia interminable*... Pues bien, todos esos libros son míos, aunque no en versión original sino doblada. Falsificaciones, desde luego, pero que he conseguido vender como originales.

La paradoja del traductor... Permítaseme citar otra vez a Marías: “Pues en rigor debería decir que mi libro favorito es mi *Tristram Shandy*, es decir, *Tristram Shandy* en mi versión o según ella, que necesariamente es distinta de la de Sterne (aunque también sea necesariamente la misma, esa es una de las paradojas irresolubles de la traducción, de toda traducción, buena o mala)...”.¹⁷ La misma y distinta: suena casi como un dogma tridentino.

No obstante, al acuñar el título de esta conferencia, no pensaba tanto en las paradojas de la traducción como en la principal paradoja del traductor. ¿Debe identificarse con el autor cuya obra interpreta? ¿No hay escuelas y métodos para traductores como los hay para los actores de teatro? Claro que hay escuelas, pero se llaman Facultades universitarias, aunque la sombra escéptica de Klaus Reichert planea sobre ellas: “No hay ningún método de traducir ni ninguna teoría. Toda teoría puede refutarse con otra; todo método sirve sólo para el ejemplo con el que se quiere demostrar...”.¹⁸

Sin menospreciar en absoluto el valor de la teoría y de los estudios de traducción, me gustaría recomendar a los traductores (e intérpretes) un libro que seguramente se recomienda pocas veces en esas Facultades: *True and False*, de David Mamet. Es un libro que no tiene desperdicio, empezando por su subtítulo: “Herejías y sentido común para actores”.¹⁹ A mí me parece que, al menos en parte, lo que dice Mamet sobre la interpretación teatral podría aplicarse, haciendo las transposiciones necesarias, a la traducción. Baste una cita como ejemplo: “Una obra teatral, escenificación, decorados, dirección, buena actuación deben ser verdaderos. Esa sencilla verdad puede provenir de una disposición natural, o deberse a años de estu-

dios arduos... a nadie le importa más que a vosotros [...] ¿Qué es verdadero, qué es falso, qué es, en definitiva, importante?”²⁰

Ahora bien, al titular esta lección inaugural, más que en Mamet estaba pensando en Diderot y su “paradoja del comediante”. El traductor, como creador, puede ser apasionado, pero como falsario, debe mantener siempre la cabeza fría. Diderot, dos siglos antes que Mamet, lo plagia al rechazar la identificación del actor con su personaje (o —si se acepta mi tesis— del traductor con el autor al que traduce): “... dicen que los oradores están mejor cuando se exaltan, cuando montan en cólera. Yo lo niego. Será cuando imitan la cólera. Los comediantes hacen impresión en el público, no cuando están furiosos, sino cuando fingen bien el furor [...] ¿No dicen en el mundo que tal hombre es un gran comediante? No quieren decir con esto que sienta, sino que sobresale en simular [...]. El poeta, en la escena, puede ser más hábil que el comediante social; pero ¿quién podría creer que en la escena el actor [o sea, digo yo, el traductor] sea más profundo, más hábil en fingir la alegría, la tristeza, la sensibilidad, la admiración, el odio, la ternura, que un viejo cortesano [o sea, digo yo, el autor]?”

Mas empieza a hacerse tarde.”²¹ Vámonos a comer. (Diderot dice a cenar.)

Notas:

- 1 Patricia Highsmith: *The Tremor of Forgery*, Penguin Books, Londres, 1987, pág. 139. Hay traducción española de Maribel de Juan: *El temblor de la falsificación*, Alfaguara, Madrid 1995.
- 2 Klaus Reichert: *Die unendliche Aufgabe (Zum Übersetzen)*, Carl Hanser, Munich/Viena 2003, pág. 298.
- 3 Jorge Luis Borges: *Ficciones*, en *Prosa completa*, Bruguera, Barcelona 1980, vol. I, pág. 315.
- 4 Walter Whitman: “So long!”, *Leaves of Grass*, Mentor, Nueva York 1954, pág. 384. Hay traducción española de Jorge Luis Borges: *Hojas de hierba*, Lumen, Barcelona 1991.
- 5 Relógio d’Água, Lisboa 2002.
- 6 *Ibid.*, págs. 74 y 75.
- 7 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Francfort del Meno 1982, IV/1, vol. 10, págs. 11 y sigts. Hay traducción española de H.A. Murena: *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona 1971.
- 8 Reichert: *Op.cit.*, pág. 19.
- 9 Don Foster: *Author Unknown (On the Trail of Anonymous)*, Henry Holt and Company, Nueva York, 2000, pág. 5.
- 10 Lo que no impide que el propio Foster, que había creído zanjar el problema de la autoría de un discutido poema (“A Funeral Elegy”) atribuyéndolo a Shakespeare, haya tenido que reconocer recientemente que se había equivocado y que el poema es probablemente de John Ford. Véase al respecto Brian Vickers, “Counterfeiting” *Shakespeare*, Cambridge University Press, 2002.

- 11 William S. Niederkorn, "Seeing the Fingerprints of Other Hands in Shakespeare", *New York Times*, 2 de septiembre de 2003.
- 12 El concepto de *fake* tiene su origen, al parecer, en un ensayo de crítica artística que era a su vez un *fake*: "The fake as more", de Cheryl Bernstein (Carol Duncan), en Gregory Battock (ed.): *Idea Art*, Nueva York 1973, págs. 41 y sigts.
- 13 Borges, *Op.cit.*, pág. 325.
- 14 Thomas Bernhard. *Un encuentro (Conversaciones con Krista Fleischmann)*, Tusquets, Barcelona 1998, pág. 124.
- 15 Salman Rushdie: *Pásate de la raya (artículos, 1992-2002)*, Plaza & Janés, Barcelona 2003, pág. 285.
- 16 Javier Marías: *Literatura y fantasma*, Ediciones Siruela, Madrid 1993, pág. 210.
- 17 Marías: *Ibid.*, pág. 211.
- 18 Reichert: *Op.cit.*, pág. 298.
- 19 David Mamet: *True and False (Heresy and Common Sense for the Actor)*, Vintage Books, Nueva York, 1997. Hay traducción española de Josep Costa: *Verdadero y falso*, Ediciones del Bronce, Barcelona 1999.
- 20 *Ibid.*, pág. 127.
- 21 Denis Diderot: *Le paradoxe sur le comédiant*, Gallimard, París 1994. Texto español de Ricardo Baeza: *La paradoja del comediante*, [s.n.], Madrid 1920.

