

Traducción: no solo cuestión de palabras

Translation: not just a matter of words

Angela Albanese

*Università di Modena e Reggio Emilia, Università di Verona, Italia
angela.albanese@unimore.it*

Artículo recibido el 25/06/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Es algo bastante común, en el ámbito de los estudios sobre traducción literaria, la idea de que se traduce no solo de una lengua a otra, sino de una cultura a otra, y que en cada acto de traducción quedan las huellas del traductor, el cual, al no operar dentro de un vacío cultural, interviene a la hora de remodelar, más o menos intencionalmente, el texto original. En esto insistió, entre otros, André Lefevere, cuya aportación teórica a los estudios de traducción sigue siendo una de las más incisivas e originales (Lefevere, 1998); entre los italianos lo dejó claro, con perspicaz e igual eficacia, Benvenuto Terracini, uno de los padres fundadores de la estilística y de la historia de la lengua italiana, quien, en su ensayo de 1957 *Conflitti di lingue e di cultura*, situaba como elemento basilar la relación entre lengua y cultura en cualquier discurso sobre la traducción. “Traducir –se lee en estas páginas– [...] no será reproducir formalmente el lenguaje de los demás, sino transportarlo de una forma cultural a otra, dado que cualquier lengua, considerada históricamente, se nos aparece como el producto elaborado de la tradición de una particular forma de cultura” (Terracini, 1996, p. 44).

La práctica de la traducción tiene, pues, naturaleza local e histórica, permanece vinculada a las condiciones lingüísticas, sociales y culturales del momento en el que el texto traducido se produce; tampoco se puede pensar en el traductor como un mediador neutral, puesto que altera el texto de partida con la propia “extra localidad temporal y cultural” (Bachtin, 1988, p. 363) y lo resignifica. Tal reinterpretación en el interior del nuevo contexto de llegada no puede más que generar una desviación entre el texto y su traducción, remarcando la distancia entre las dos obras, su alteridad en la identidad, su imposible equivalencia.

Se intuye, ya desde estas primeras consideraciones, que la relación entre los textos literarios y sus traducciones “es una madeja enmarañada” (Terracini, 1996, p. 38) que requiere, además de análisis críticos en torno a las variables lingüísticas, culturales, históricas y sociales que entran en juego, y que se tratan en este dossier, una reflexión preliminar sobre el estatus ontológico de los textos, los de la traducción pero antes incluso los originales, cuya individualidad ha sido puesta en juego y modificada en las distintas reescrituras. Dos ejemplos espectaculares, uno tomado de la arquitectura y otro de la filosofía, pueden tal vez ayudar a interrogarnos sobre cuál es la identidad de una obra, sobre si es lícito hablar de una individualidad única o si, más bien, se debería pensar en una identidad plural y dinámica que se reconstituye cada vez que una nueva traducción reescribe, reinterpretándolo, el texto originario.

El primo ejemplo tiene que ver con un santuario, el santuario japonés de Ise Jingu, que representa el más importante, el más visitado y el más antiguo de todos los santuarios sintoístas de Japón. Se trata de una imponente arquitectura formada por más de cien templos autónomos distribuidos en dos zonas distintas, una llamada *geku*, o santuario externo, y la otra *naiku*, o santuario interno, este último más extenso y mucho más importante ya que acoge el gran templo de Ise, donde habita la divinidad. Este templo, hecho completamente de madera, cada veinte años, durante la ceremonia ritual del *shikinen sengu*, es desmantelado y enteramente reconstruido tal a como era en un terreno adyacente al que estaba. El ‘rito’ de reconstrucción, puesto en práctica para recordar que todo muere y vuelve a la vida, nace también de una exigencia propiamente arquitectónica de salvaguarda del santuario de madera del desgaste del tiempo a través de completa sustitución de materiales que, de cualquier otro modo, se deteriorarían. Lo que aparece como un ejemplo perfecto de “arquitectura de la temporalidad” (“architecture of impermanence”; Lopes McIver, 2007, p. 81), es decir, un edificio periódicamente demolido y remodelado, representa de hecho también el intento de enlazar esta transitoriedad con la continuidad, en un *continuum* temporal garantizado justamente por un ciclo de perpetua e idéntica reconstrucción. La pregunta ontológica

tiene que ver, evidentemente, con el perdurar en el tiempo de la identidad propia del santuario: si bien es cíclicamente reduplicado en todo igual al original, de hecho, el tiempo se ha recreado con madera nueva, es decir, con un nuevo material que, sustituyendo en cada ocasión al templo derruido, parece que reemplaza también su identidad.

De igual modo la nave de Teseo, de la que nos habla Plutarco en sus *Vidas paralelas*, está hecha de madera, y también las vicisitudes de esta nave nos vuelven a proponer la intrincada cuestión ontológica de la persistencia en el curso del tiempo de una misma identidad, tanto que se han vuelto todo un rompecabezas ya clásico en el debate metafísico. La nave con la que el héroe vuelve a casa tras haber matado a Minotauro, cuenta Plutarco, es conservada por los atenienses a lo largo del tiempo, sufriendo, sin embargo, un regular proceso de sustitución de los viejos tablones, según se van desgastando, por otros nuevos, hasta que en un punto determinado ni uno solo de los fragmentos del original debe ser cuidado, ya que la nave ha sido totalmente reconstruida, de forma idéntica en todo caso, a la original. Si al principio, una vez amarrada, la identidad de la nave parecía bastante clara y determinada, no puede decirse lo mismo tras la larga serie de sustituciones de piezas podridas... de ahí el dilema filosófico: ¿se puede todavía identificar en el nuevo barco, recompuesto con tablones nuevo pero exactamente igual a la inicial, la nave de Teseo? ¿O la identidad del barco originario se multiplica según se van sustituyendo sus piezas?

El templo japonés, el barco griego: reliquias continuamente restauradas hasta que no queda ni una sola astilla del elemento originario. Sin embargo, estos trozos de madera que cada vez reemplazan una parte del original son necesarios para mantenerlo con vida: el templo tiene que ser cíclicamente reconstruido con nuevos maderos para que sea conservado; lo mismo le pasa al barco, que necesita constantemente tablones y maderos nuevos. Pero, ¿cuál es la identidad del templo y del barco? ¿Es una identidad firme, estable en el arquetipo o más bien contaminada y actualizada en sus continuas réplicas? Y, volviendo a la relación entre las obras y sus traducciones y reescrituras, ¿qué es identidad en los textos literarios? ¿Una identidad dada de una vez por todas o, como el templo de Ise y el barco de Teseo, la de los textos puede ser también una identidad móvil, siendo las traducciones los trozos de madera que renuevan y resignifican de continuo el texto de partida? Cada traducción, reescritura, reformulación del texto originario parece requerir el movimiento, la redefinición de una identidad que, desplegándose a lo largo de la historia de la tradición de ese mismo texto, se presenta, pues, fluida. “La inmovilidad del texto impreso es una ilusión óptica”, escribió en 1946 Valery Larbaud (1999, p. 99). Y no es solo una cuestión de palabras, como recuerda el título de nuestro dossier: cada traducción es, de hecho, una forma compleja de transmutación de textos literarios que no resultan perfectamente iguales a sí mismos al transferirlos a otra lengua o a otro contexto cultural, ya que las dinámicas poéticas, ideológicas, sociales o históricas condicionan siempre la labor del traductor. Cada traducción, de nuevo usando las explícitas palabras de Lefevere, es una forma de manipulación, poética e ideológica, del texto de partida, y justamente esto parece ser el hilo conductor de los ensayos incluidos en el dossier que presentamos. El texto que abre el número, de Helena Aguilà Ruzola, trata justamente de un clamoroso caso de manipulación ideológica llevada a cabo por el valenciano Francisco Garrido de Villena, traductor del siglo XVI al español del *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo. Una traducción, la suya, cuyas imponentes y frecuentísimas interpolaciones patrióticas y encomiásticas –que suponen un añadido de 94 octavas a las originales de Boiardo– revelan una clara intención domesticadora cuyo único objetivo es celebrar un modelo ideal de sociedad, que es, evidentemente, la de Valencia. La relación entre texto de partida y texto traducido ha sufrido históricamente el prejuicio de la superioridad del

primero respecto al segundo, considerado este último erróneamente como una copia degradada y secundaria del original. Tal prejuicio parece tanto más radicado –una especie de segundo plano elevado a la máxima potencia– en el caso de las traducciones españolas de libretos de ópera italianos, siendo considerado tradicionalmente el libreto operístico ya de por sí como algo secundario y carente de valor estético respecto al componente musical. De esta interesante tipología traductológica, y en particular de los modos en que se traducen en español la figura retórica del hipérbaton, tan frecuente en los libretos italianos, trata el artículo de Francisco José Rodríguez Mesa, mientras que el ensayo de Ting Zhou nos lleva al fascinante viaje de las traducciones de Italo Calvino en China a partir de los años 50 del pasado siglo, también ellas espacio elocuente de una vigorosa estrategia de manipulación, sobre todo ideológica, operada por el gobierno chino, tanto en la elección de los textos para traducir y de los traductores, como de los modos estilísticos impuestos a estos durante mucho tiempo. De una interesante experiencia personal de traducción, y de todas las cuestiones teóricas ligadas a una traducción responsable, respetuosa con el texto de partida y, en términos técnicos, extranjerizante, da cuenta en su artículo Nicoletta Cherubin, autora de una versión comentada y de inmediata publicación, del portugués al italiano, del diario de Gilberto Freyre titulado *Tempo morto e outros tempos*.

“Todo editor que se precie o lee o, al menos, hace leer a un revisor de confianza las traducciones que le llegan. Por muy bueno que sea el traductor, siempre habrá algo que retocar. Nadie es infalible. Los revisores son, pues, elementos preciosos indispensables, deben ser colaboradores del traductor [...] Algunos revisores, por el contrario, van de dioses todopoderosos y trabajan con un lápiz azul como la maestra en los trabajos de sus alumnos. Os podría citar una infinidad de casos que denotan únicamente la presunción y la altivez de los revisores” (Pocar en Albanese & Nasi, 2015, p. 231). Así escribía en 1959, con el esperanzado deseo –destinado sin embargo a caer por lo general en saco roto en la actualidad– de un control, por parte de los traductores, sobre las correcciones quizás salvajes llevadas a cabo por los revisores. Justamente a este controvertido tema, siempre de actualidad, de la relación entre el traductor y el revisor editorial dedica su texto, basado en la propia experiencia, Daniele Petruccioli, ensayista y traductor del portugués, del francés y del inglés, experto en traducciones de juegos de palabras y, en general, de lo que Nasi (2015) llama “traducciones extremas”, es decir, traducciones de textos literarios con un alto grado de creatividad.

De las traducciones de textos relativos al género caballeresco, operístico, narrativo y memorial, nos vamos al campo espinoso de la traducción poética. Se enfrenta a ello la importante y útil investigación de Edoardo Zuccato dedicada a la traducción de poesía del dialecto y en dialecto, analizando de modo particular las estrategias puestas en marcha por los poetas dialectales cuando se auto traducen al italiano (con un merecido espacio reservado a las traducciones del poeta Giovanni Nadiani, desaparecido hace poco), así como a las que se llevan a cabo cuando ellos mismos traducen en dialecto textos ajenos.

¿Es posible una traducción métrica de los sonetos de García Lorca que garantice al mismo tiempo la pervivencia de la coherencia rítmica, estilística e incluso semántica del texto de partida? Esta es la cuestión que aborda Valerio Nardoni, quien en un texto de corte didáctico-experimental nos hace partícipes de una lección de traducción en la que, junto a sus alumnos, ha partido del análisis de diversas traducciones de sonetos de Lorca para lanzarse a un intento personal de traducción métrica empleando versos endecasílabos y rima.

Si la traducción de poesía es de por sí una cuestión complicada dado los vínculos formales métricos, retóricos, estilísticos y semánticos que ponen a prueba la habilidad del traductor, tanto más complicado debe ser basarse en la traducción de un texto de

poesía que en su interior esconde juegos lingüístico como anagramas, acrósticos, *puns* y otras insidiosas tipologías de mensajes cifrados. Es esto lo que ha hecho el poeta y traductor Valerio Magrelli, quien nos invita a entrar en su oficina acompañándonos, verso a verso, en su traducción de un soneto de la poetisa australiana Gwen Harwood que contiene, diseminado entre los versos, un vengativo acróstico lanzado contra de los editores. En el ensayo que aquí proponemos de forma anticipada y que formará parte del volumen *Poemi e problemi* (de inminente publicación en la editorial Il Mulino), Magrelli, además de hacernos partícipes de una preciosa experiencia de traducción, nos ofrece también una brillante y divertida variación sobre el tema de la complicada relación entre los autores y las editoriales.

Completa la parte crítico-teórica del dossier, añadiendo la pieza clave de la traducción teatral, el ensayo de Paolo Puppa, historiador teatral y dramaturgo a quien orgullosamente contamos entre nosotros. Junto a su aportación teórica presentamos en castellano su último monólogo, *El rapto de Europa*, estrenado en abril de 2017 en el Teatro de Citadella dentro del proyecto de investigación “Classici contro”.

La segunda parte del dossier acoge, además de la citada traducción del monólogo de Puppa, la traducción española de textos teóricos sobre las traducciones provenientes de escritores, críticos y traductores del siglo pasado italiano. Los autores presentes, Luigi Pirandello, Emilio Cecchi, Natalia Ginzburg, Luciano Bianciardi y Mario Praz, han sido elegidos entre los 42 incluidos en la antología *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975* (2015) que yo misma he editado junto a Franco Nasi, a quien, como cierre de esta breve presentación del dossier, me veo obligada a dedicar unas líneas, al menos como para dar cuenta del volumen completo. Los textos de los 42 autores italianos antologizados, cada uno de los cuales está encabezado por una pequeña ficha introductoria, pretenden cubrir un arco temporal que va desde el inicio de 1900 (con Remigio Sabbadini) hasta 1975 (con Fernanda Pivano), parándose intencionalmente a mitad de los años '70, es decir, en el decenio en el que se suele situar convencionalmente los *Translation Studies*. Una disciplina que, pese a tener entre sus características fundacionales justamente la contraposición dialéctica con otras ramas del saber y la apertura a otras culturas y paradigmas cognoscitivos, parece incluso haber ignorado del todo la variada aportación italiana a la reflexión teórica sobre la traducción, limitándose a mencionar los escritos de Dante, Leonardo Bruni, Benedetto Croce y Umberto Eco.

Sorprende, por tanto, tal y como argumenta Nasi en la introducción, que tantas aportaciones teóricas al problema de la traducción provenientes de filósofos, filólogos, lingüistas, escritores, poetas, críticos o de los mismos traductores producidas en Italia durante todo el siglo XX antes del nacimiento de los *Translation Studies*, no hayan sido tomadas en consideración ni siquiera por los representantes y por los historiadores de la disciplina más atentos e iluminados. En su misma finalidad, la antología, que es solo una parte de una investigación que requeriría individualizar las más significativas tendencias en la reflexión sobre la traducción literaria en Italia, ha intentado, en cualquier caso, cubrir al menos en parte esa laguna, volviendo a dar legítima voz a importantes aportaciones italianas que, de hecho, anticiparon temas y cuestiones que se refieren a los *Translation Studies* como, por ejemplo, “la sustitución de un acercamiento normativo con un descriptivo, la consideración cultural y no solo lingüística del acto de traducir, la traducción como diálogo y conflicto entre culturas, [...] la imposibilidad de pensar en la traducción en términos de duplicación, la distinción entre hermenéutica comprensiva y reproductiva, la centralidad del acto de traducción en cada momento comunicativo, sea intro o interlingüístico, [...] su valencia ética y existencial” (Nasi en Albanese & Nasi, 2015, p. 14).

El intento, de humilde servicio, de los editores ha sido, pues, el de recoger textos, tal vez no demasiado conocidos, de autores italianos que se han pronunciado sobre cuestiones clave de la traducción literaria conjugando de modo excelente la reflexión teórica con la práctica de la traducción, ofreciendo textos “a una lectura crítica que permita comprender una experiencia humana rica, compleja y polifacética, como lo es traducir” (Ibid.).

Traducción de Juan Pérez Andrés

Referencias bibliográficas:

- Albanese, A., & Nasi, F. (eds.). (2015). *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*. Rávena: Longo.
- Bachtin, M. (1988). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Turín: Einaudi.
- Larbaud, V. (1999). *Un vizio impunito, la lettura e altri scritti*. Florencia: Alinea.
- Lefevere, A. (1998). *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Turín: Utet.
- Lopes McIver, D. (2007). Shikinen Sengu and the Ontology of Architecture in Japan, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(1), 77-84.
- Nasi, F. (2015). *Traduzioni estreme*. Macerata: Quodlibet.
- Terracini, B. (1996). *Conflitti di lingue e di cultura*. Turín: Einaudi (1ª ed. 1957).