

TÍTULO: ALQUIMIA Y PARADOJA DE LA TRADUCCIÓN

Autor: Miguel Catalán.

Publicado por primera vez en: Catalán, Miguel, “Alquimia y paradoja de la traducción”, *Debats*, XCII (primavera de 2006), pp. 71-74.

Agradezco la invitación de la Institució Alfons el Magnànim a participar en estas jornadas sobre creación y traducción, y no lo hago por simple tacto o costumbre, sino porque, aun cuando en estos *Plecs* intervengo a título de escritor, yo mismo he pasado con cierta frecuencia *al otro lado* para traducir, siempre a cuenta de editoriales amigas, a algunos de mis autores favoritos. De manera que cuando en adelante hable del traductor no estaré sólo hablando del otro, sino también de mí mismo; el autor, por su parte (o la mía), será también el otro y no sólo yo.

En los próximos minutos voy a meditar en voz alta sobre el arte de traducir al hilo de algunos avatares en las versiones de mi relato “Bajo el umbral”, el cual fue publicado en esta colección de *Plecs* en su original castellano y luego traducido al valenciano por Emili Casanova (“Davall el llindar”) y al francés (“A l’entrée”), por Jean-Claude Rolland y con Daria Rolland Pérez. Me referiré en especial a estos últimos, con quienes mantuve una tan interesante como divertida relación epistolar suscitada por ciertas dudas que les deparaba el texto. Entre esas dudas recuerdo una que afectaba a un pasaje sobre cierto juego infantil de calle y que ilustra bien tanto la pasión como el oficio de traducir. Como recordarán quienes lo hayan leído, en el arranque de “Bajo el umbral” una familia de mendigos se instala de forma más o menos transitoria en el patio de la finca donde vive un médico, el cual pronto empieza a compararse con el mendigo y a comparar a sus hijos con los de este; en una dialéctica que no deja también de ser

temporal, los hijos del mendigo juegan en la calle a esconderse tras los coches y camiones estacionados, como él cuando era pequeño, pero ya no como sus propios hijos. En cierto pasaje del relato, este médico cargado de responsabilidades dice: «Daba gusto verlos correr entre gritos de susto y liviana pureza. Me llevaban a la época más lejana, cuando no había televisión ni los niños dábamos con el momento de subir a casa: churro, media manga, mangotero. Lástima que cualquier día una furgoneta haciendo marcha atrás los fuera a dejar cojos, o mancos. Curros, medias mangas: no quería ni mirarlos».

Como ya pueden entrever, este pasaje aparentemente inofensivo presentaba dos serias dificultades. La primera se refiere a los términos del juego “churro, media manga, mangotero”, palabras que no entendían los Rolland, como es lógico; cuando les expliqué que correspondían a un juego de calle, la cosa aún empeoró un poco más, pues ese juego no existía en Francia según me indicaron. Jean-Claude me pidió entonces que le explicara por encima las reglas. Como recordará quizá alguno de los presentes, el Churro era un juego bastante recio, por no confesar con mayor franqueza que tirando a brutal, en el que se trataba de saltar al potro sobre las espaldas sucesivas de una fila de muchachos agachados, el primero apoyado contra un muro, tan lejos como se pudiera, y cayendo con toda la fuerza y la mala idea posible sobre los riñones del adversario. Si este no caía derribado (sin duda, la finalidad oculta y noticia bomba del día) y el saltador se acomodaba sobre sus espaldas, el primero de los agachados se llevaba la mano izquierda al brazo derecho, bien a la altura del hombro (churro), bien a la del codo (media manga), bien a la de la muñeca (mangotero). Si el jinete acertaba a ciegas con la posición, su equipo ganaba la mano.

Desde el punto de vista de la versión al francés, resultaba inútil intentar reproducir literalmente los términos alusivos a la posición del brazo de una práctica que

carecía de sentido para los lectores franceses; habría sido tanto como intentar que rodaran en el vacío tres ruedas dentadas. Para conferir sentido a la secuencia, los Rolland tuvieron el buen tino de sustituir esos términos por los nombres de tres juegos infantiles franceses: “saute-mouton, chat perché, cache-tampon” que reprodujeron la cadencia fonética original y connotaron además las ideas de salto, peligro, y ocultamiento implicadas en el juego.

La segunda dificultad del pasaje radicaba en los juegos de palabras que yo introducía entre los términos de la secuencia citada y las distintas secuelas físicas que un accidente de tráfico podía dejar en el cuerpo de un niño. Se daba un primer juego de palabras basado en una homofonía, la de ‘churro’ con ‘curro’. ‘Curro’ es un término que no registra, en la acepción que nos interesa, ni el diccionario de la Academia ni en el de uso de Manuel Seco, pero que tradicionalmente, al menos en Aragón y Valencia y nos sólo en las calles de mi infancia, significa también ‘manco’, asociado aquí al efecto del imaginario accidente. En segundo lugar, también asociaba las voces ‘media manga’ y ‘mangotero’ con las mangas colgantes de las manqueras sin prótesis que exhibían, aún hace veinte o treinta, años quienes padecían ese tipo de minusvalía. Ante la inexistencia de un nexo denotativo en francés entre esos términos y los del juego original, los traductores dieron, a mi juicio, una lección traslaticia respecto a mi “curros, medias mangas: no quería ni pensarlo”. Lo que hicieron fue conferir a los dos niños unos apodos más o menos plausibles de entre los que sirven para denominar a los piratas en las novelas de aventuras a partir de los miembros del cuerpo perdidos en combate. Pusieron así a uno “Jambe-de-boix” (textualmente, “Pata-de-palo) y al otro Cache-moignon (“Tapa-muñones”). Nombres compuestos que, además de vincular eficazmente las nociones de juego y accidente, recordaban los nombres, también compuestos, de los juegos en lengua francesa.

Una solución por fuerza aproximativa, pero ingeniosa y eficaz, que viene a confirmar aquello de que la “Frase intraducible” estampada por los traductores en nota al pie ante la dificultad de los juegos de palabras podría a veces sustituirse por “Traductor perezoso”. Y es que sólo caben dos opciones ante el problema del objeto o práctica que existe en la cultura de origen, pero no en la de destino: o bien desistir, o bien crear una analogía; esta segunda opción es arriesgada, no hay que decirlo, pero también sugestiva y, en ocasiones, claramente conveniente.

Casos como el mencionado no son, sin embargo, demasiado habituales. En general, yo diría que el imperativo nuclear del traductor es el del respeto al autor, un imperativo a la vez moral y estético al cual bien podría aplicarse el adagio *Nulla ethica sine esthetica*. En general, y lo digo también como sujeto activo al traducir a Ruskin, Proust o el propio Dewey, el traductor debe sobreponerse a la tentación de mejorar el original. Expondré a modo de ejemplo dos quejas formuladas por Milan Kundera a sus traductores, entresacadas de *El arte de la novela*. Kundera refiere en primer lugar un fragmento suyo que decía: «Después de tantas infidelidades de su marido, de tantas penosas historias con los polis, Teresa dijo: "Praga se ha vuelto fea"». Pues bien, algún traductor quiso reemplazar la palabra ‘fea’ por ‘horrible’ o ‘insoportable’, pues no veía lógico reaccionar ante una situación moral con un juicio estético. Kundera arguye, sin embargo, que él había elegido a conciencia la palabra ‘fea’, y que cambiarla adulteraba por completo su intención. El segundo ejemplo afecta a un largo pasaje en que el autor checo elevaba una especie de letanía con la palabra ‘hogar’ donde esta aparecía cada pocas líneas. En esta ocasión, los traductores sustituyeron cada repetición de la palabra por un sinónimo, que fueron: ‘casa’, ‘nido’, ‘morada’ y ‘refugio’. Como si una casa fuera lo mismo que un nido, o una morada que un refugio. Los traductores, que acaso pensaron que Kundera no había revisado con suficiente atención ese pasaje, debieran

haber pensado también que quizá *sí* lo había hecho; es decir, que era consciente de su reiteración. Parfraseando el forense *In dubio pro reo*, aquí el traductor debiera aplicar siempre *In dubio pro auctore*. En todo caso, Kundera comenta: «Los sinónimos destruyeron no sólo la melodía, sino también la claridad del sentido». Kundera recuerda después a Tolstoi y el comienzo de su *Ana Karenina*, del que Nabokov contaba que la palabra ‘casa’ se repetía ocho veces en seis frases, en contraste con la traducción francesa, donde sólo aparecía una vez. Otro caso citado por Nabokov es el socorrido pretérito indefinido ‘dijo’; también en *Ana Karenina*, cada vez que Tolstoi escribía *skazal* (dijo), en la traducción se leía ‘profirió’, ‘replicó’, ‘repitió’, ‘gritó’, ‘concluyó’. Una versión más variada y entretenida de lo que deseaba seguramente Tolstoi.

En otras ocasiones, sin embargo, la elección de sinónimos no obedece al deseo de mejorar el original, sino a la falta en la lengua de destino de un designador tan hegemónico del objeto como el de la lengua fuente; entonces queda justificada la elección, como ha ocurrido en la versión al valenciano de “Bajo el umbral”, relato en el que la palabra ‘mendigo’ aparece con cierta frecuencia. Según me reveló en una charla informal posterior al proceso de traducción, Emili Casanova había tomado ante esta dificultad de vocabulario la decisión de emplear un conjunto de sinónimos como son ‘pidolaire’, ‘captaire’, ‘captador’... el matrimonio Roland, en cambio, pudo optar con claridad por ‘mendiant’, un equivalente perfecto del ‘mendigo’ original.

Volviendo a la inaceptable fealdad de Praga, el traductor buscó con la mejor intención un adjetivo que hiciera más comprensible el pasaje. Esta invención adaptativa se enmarca en un principio hermenéutico general, señalado por Gadamer en su *Wahrheit und Methode*, según el cual hemos de suponer que el hablante utiliza los vocablos comunes en el mismo sentido que la mayoría de los hablantes de esa lengua. Pues bien, este principio hermenéutico resulta siempre válido para un catálogo o un

libro de instrucciones, pero no siempre para una obra literaria. El problema radica en que, hablando del elemento normativo del *ordinary language*, nada hay tan poco ordinario como escribir un poema o una novela; es cierto que el escritor utiliza el lenguaje común (las “palabras de la tribu”) como herramienta de trabajo, y también que en general respeta sus reglas, pero no es menos cierto que en ocasiones las quiebra y deforma; no en otra cosa, decía Ramón Gómez de la Serna, se funda el deber del escritor: en desintegrar las reglas para luego reintegrarlas a su modo. El traductor de ficción debe tener siempre la expectativa de que el texto de un filósofo como William James contiene menos aparentes ilogicidades, por muy innovador que sea, que el libro de su hermano Henry, que era escritor. Algo así ocurre también con los correctores de estilo de las editoriales o los periódicos. Pedro J. de la Peña me contaba que era imposible escribir “camicaze” con *-c* en el medio donde colaboraba, pues indefectiblemente el corrector se la cambiaba por *-k*. El corrector suponía que se equivocaba al alejarse de la grafía comúnmente utilizada, y, al aplicar el principio hermenéutico del lenguaje corriente, lo inhabilitaba sin saberlo como escritor.

Quisiera terminar con dos paradojas relacionadas con la superación del autor por el traductor. Se dijo en cierta ocasión de los traductores de la obra filosófica de Heidegger al inglés que Heidegger resultaba más claro en la traducción que en el original. Y también que el propio Heidegger se había comprendido por fin *a sí mismo* después de leerse en inglés. En segundo lugar, Jorge Luis Borges refería en alguno de sus escritos misceláneos que eligió para aprender alemán, no los *Cuentos* de los Hermanos Grimm, como es lo habitual, sino nada menos que la *Crítica de la razón pura* de Kant. Tras no entender gran cosa durante más tiempo del previsto y comprobar al poco que se había estancado, Borges llegó a pensar que carecía de aptitudes para la lengua alemana. “Sólo después supe que a Kant», contaba, «no lo entendían ni los

propios alemanes”. Es una *boutade*, desde luego, pero una *boutade* instructiva, como casi todas las de Borges. Yo concluiría diciendo, como en los Evangelios, que el traductor debe ser cándido como la paloma al dar todo el protagonismo de la obra al autor, y, al mismo tiempo sabio como la serpiente para suscitar en el lector de destino emociones y sentimientos parejos a los que el autor suscitó en el lector de la lengua fuente, salvando en el trayecto todas las trampas tendidas por el escurridizo espíritu de las dos lenguas. Por aventurar una última paradoja, el traductor ha de llevar a cabo, como si nada hubiera hecho, la más difícil de las transmutaciones alquímicas, que no es, como pensaban los alquimistas medievales, la que transmuta el hierro en oro, sino, precisamente, la que transmuta el oro en oro.