

La brecha entre teoría y práctica de la traducción

Mercedes Guhl

Este artículo es una reflexión alrededor de la ambivalencia de los términos sobre los que se apoyan algunas teorías y perspectivas para definir la traducción. Esta ambivalencia hace que las teorías sean herramientas útiles para el análisis de una traducción y su crítica a posteriori, pero para la enseñanza de la traducción no ofrecen orientación sólida. Para mostrar esta ambivalencia, la autora se centra en dos experiencias de traducción en América Latina, la retraducción de las obras completas de Shakespeare y la de *"Alicia en el país de las maravillas"* de Lewis Carroll.

Palabras claves: traducción literaria, didáctica de la traducción, traductología, "teoría personal" de la traducción, re-traducciones para Latino América.

Cet article présente une réflexion sur l'ambivalence des termes auxquels certaines théories de la traduction ont recours pour définir leur objet. De cette ambivalence, il en ressort que les théories sont des outils utiles pour analyser une traduction et en faire une critique a posteriori, alors que dans le cadre de l'enseignement de la traduction, elles n'offrent que peu d'éléments pratiques. Pour démontrer cela, l'auteure se centre sur deux expériences latinoaméricaines, la retraduction des oeuvres complètes de Shakespeare et celle d'*Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll.

Mots-cléf: traduction littéraire, enseignement de la traduction, traductologie, "théorie personnelle" de la traduction, retraductions pour l'Amérique Latine.

The author reflects on the ambivalent meanings of some of the terms used in translation theory to define its object of study. Such an ambivalence means that while theory helps us with translation analysis and criticism, it does not provide a solid basis for teaching translation. By way of example, the author examines two experiences of translation in Latin America: the retranslation of the complete works of Shakespeare, and of Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*.

Key words: literary translation, translation teaching, translation studies, "translation grounded theory", retranlations in Latin America.



Uno de los problemas de los traductores que quieren profundizar en teorías de la traducción, así como de los teóricos que esperan ver aplicadas sus teorías, es la ambivalencia de los términos y conceptos con los que se construyen los esquemas teóricos. La mayoría de ellos se aplican a posteriori, donde una justificación los acompaña, y así es posible precisar su significado. Pero si un traductor intenta partir de una teoría para formular una estrategia de traducción, se va a ver en una encrucijada desde el mismo comienzo. Sin embargo, éste no es un obstáculo para que el traductor haga su labor, incluso al margen de la teoría. Por lo tanto, desde el punto de vista de la práctica, la ambivalencia de los términos no es sino un pseudo-problema¹.

En el campo de la enseñanza de la traducción, esta ambivalencia se convierte en un problema real. En los cursos y programas se imparten contenidos de teorías que se pueden quedar al nivel de frases abstractas si no se trabaja en su aplicación práctica. Las teorías ofrecen herramientas críticas más que soluciones, y una buena manera de evitar las ambigüedades es demostrando el uso de estas herramientas para abordar un proceso de traducción, pues es esto lo que separa a los teóricos de los traductores, y lo que los enfrenta como ban-

dos opuestos. Unos desconfían de otros ya que no existe mucho contacto entre sus respectivas esferas de influencia: el traductor traduce, y es leído por el público en general; y el teórico lee traducciones ajenas, no traduce, y es leído por el público académico. Esta ausencia de trabajo conjunto, de objetivos comunes, de preguntas compartidas, ha frenado el desarrollo de la traducción como disciplina aplicada a la mediación entre culturas. Y en el caso de la enseñanza de la traducción vale la pena preguntarse si nuestro objetivo es capacitar teóricos o traductores, o si buscamos una perspectiva que reconcilie esta oposición tan marcada y que permita que los futuros traductores se dediquen a un campo o al otro, o a ambos a la vez, de manera complementaria.

Ésta es tan sólo una de las tantas brechas que existen en el campo de la traducción, un campo lleno de discontinuidades² que impiden que se lo enfoque desde el punto de vista científico, en su acepción más general. Y resulta curioso que una actividad cuyo objetivo es tender puentes sobre brechas interculturales, contenga a su vez, brechas internas. Las brechas interculturales, así como las brechas dentro del campo mismo de la traducción, delimitan zonas de diferentes perspectivas, valores, visiones

del mundo, culturas, y es ahí donde el principal propósito de la traducción debería primar y dar pie a una alternativa que sirva de puente entre la teoría y la práctica.

CONCEPTOS VERSUS METÁFORAS

Los traductores insisten en que su razón para no basarse en teorías o modelos es que éstos están alejados de las decisiones prácticas a las que un traductor se tiene que enfrentar. El problema detrás de esa insistencia tiene que ver con que los conceptos utilizados en las teorías y modelos de análisis de la traducción tienen un significado más bien vago, un campo semántico muy extenso. Los términos, su uso y connotaciones han cambiado a lo largo de la historia. Tanto los traductores como los críticos pue-

den usar el mismo término con un sentido diferente, y ambos pueden tener la razón al mismo tiempo.

Una teoría de la traducción presupone un tipo de relación entre la cultura de partida y la cultura meta. Este tipo de relación se alimenta de un canon y de una determinada forma de leer e interpretar. Tanto la relación como el canon y la forma de leer pueden tener aspectos ocultos, que no son visibles para una persona que pertenezca a esa cultura sino para alguien que "no está del todo" en ella³, sea por razones espaciales o temporales. Y ya que la traducción es una especie de terreno fronterizo entre las dos culturas, el traductor "no está del todo". De manera que tiene que luchar con la ambivalencia de los términos "objetivos" que describen su trabajo desde la perspectiva teórica.

Veamos unos cuantos ejemplos de este pseudo-problema: Tomemos una definición general y sencilla de traducción que se les podría plantear, a modo de guía, a alumnos principiantes que aún no se han adentrado en modelos y matices teóricos. Si reunimos las definiciones de P. Newmark, J.C. Catford y la cláusula que suele figurar en los contratos de traducción, traducir resulta ser una transferencia fiel y completa de un mensaje en una lengua de partida a una lengua meta.

en el caso de la enseñanza de la traducción vale la pena preguntarse si nuestro objetivo es capacitar teóricos o traductores, o si buscamos una perspectiva que reconcilie esta oposición tan marcada y que permita que los futuros traductores se dediquen a un campo o al otro, o a ambos a la vez, de manera complementaria.



En otros términos, el objetivo es producir un mensaje equivalente. Pero fidelidad y equivalencia son términos escuarridos. ¿El traductor debe permanecer fiel a la forma o al sentido del original? ¿A ambos? El concepto de equivalencia no es una salida de la encrucijada de la fidelidad. ¿La

equivalencia que se busca debe ser de contenido, de significado, de forma o de intención? Si la equivalencia se entiende como identidad, entonces la traducción es imposible. Si la tomamos como una convención, y es así como funciona en los diccionarios bilingües, nos enfrentamos a un obstáculo serio cuando encontramos un término o una expresión que no tiene equivalente en la lengua meta. ¿Ese término, y su función dentro del texto, hacen que el texto sea intraducible? Desde luego que no. Pasando por encima de las consideraciones de fidelidad, o equivalencia, el traductor traduce. Y tal vez por eso mismo se lo considera un "traidor". Pero si es así, y se le exige lealtad pero se le tacha de traidor al mismo tiempo, el estudiante o traductor principiante no sabe qué camino tomar.



Estelas. Mármol y vidrio.
Suramericana. Hugo Zapata, 1987

Otra posible definición de traducción, ya no en el terreno de la lingüística sino en el de la filosofía del lenguaje y la producción del discurso, es decir que un texto original es una producción de un autor y la traducción es su re-producción en la lengua meta⁴. Ese punto de vista es otra trampa para las teorías pues, ¿cuáles son las implicaciones precisas del término reproducción? Por un lado, podría considerarse el mero proceso técnico, mecánico y automático, de reproducir una grabación en un pasacintas. Pero también podría referirse a proceso biológico, dinámico de dar origen a algo nuevo a partir de algo ya existente. Estas dos alternativas dejan al estudiante de traducción en otra encrucijada.

Una tercera posibilidad, en el terreno de la semántica, es definir la traducción como la transformación de un núcleo invariante⁵. Pero allí nos enfrentamos al problema de determinar los límites de ese núcleo. No sabemos si cubre tanto la forma como el contenido, o si incluye también la intención potencial del autor, que al ser trasladada a otro tiempo y lugar da pie a un producto completamente diferente.

Estas tres opciones, que vienen de tres perspectivas distintas de la traducción, despiertan más preguntas que respuestas. Sin embargo, esta ambivalencia de los términos permite llegar a una conclusión sólida: la traducción es un proceso de doble filo, y cada decisión que tome el traductor puede ser malinterpretada por un lector.

A manera de respuesta frente a la teoría, los traductores han propuesto metáforas como la base para establecer un discurso sobre su trabajo, el proceso que implica, sus objetivos, su resultado, los parámetros de calidad, etc. Si las teorías no han servido como guía, tal vez las metáforas sean útiles para describir la traducción, y más aún al no tener pretensiones de verdad absoluta, como las teorías. Para los traductores de la India, en el siglo IV d. c., una traducción era como la reencarnación del alma. El original

reencarnaba en la traducción, volvía a la vida en otro momento y lugar, e incluso bajo una forma diferente⁶. Shelley describe la traducción como el trasplante de una semilla a tierra nueva para que florezca allí, en lugar de cortar la flor para ponerla en una vasija⁷. Ambas metáforas definen la traducción como un proceso dinámico que da origen a un producto autónomo que puede pasar a formar parte de la cultura meta, y no a un espécimen inerte proveniente de otra época. Si un traductor se atiene a estas metáforas para orientar un proceso de traducción, puede encontrarse con que si bien describen el producto, evitan hablar sobre el proceso en sí.

Tanto el discurso conceptual como el metafórico muestra la misma inadecuación, pues los términos e imágenes utilizados para describir la traducción son ambivalentes. Y volvemos al problema inicial: ¿cómo impartir un marco teórico en la enseñanza de la traducción que se pueda aplicar a la práctica?

LOS CONCEPTOS APLICADOS

Hay dos experiencias de traducción recientes que sirven para ilustrar este problema de la ambivalencia de los términos y los conceptos. Una de ellas es la traducción de las obras comple-



tas de Shakespeare, realizada por un grupo de traductores coordinados por Marcelo Cohen, un traductor y escritor argentino, para Editorial Norma, y de la cual ya hay alrededor de veinte volúmenes publicados. La otra es la traducción de *Alicia en el país de las maravillas* realizada por Mercedes Guhl para Panamericana Editorial. Ambos proyectos son lo que podría llamarse una re-traducción: una nueva lectura de un original que ya ha sido traducido múltiples veces. Los responsables de ambos proyectos dicen haber tomado caminos opuestos: el uno lo define como una re-traducción literal, y la otra como una libre. Pero en últimas los dos siguen la misma línea, pues ambos términos dependen de la perspectiva desde la cual se los mire.

Los responsables de ambos proyectos dicen haber tomado caminos opuestos: el uno lo define como una re-traducción literal, y la otra como una libre. Pero en últimas los dos siguen la misma línea, pues ambos términos dependen de la perspectiva desde la cual se los mire.

cen de propósitos distintos, el objetivo básico es el mismo. Las traducciones existentes producen una “sensación de inadecuación” en el lector, debido a que pertenecen a otra época o a otra variante regional del español⁹. En otras palabras, es como si el texto no estuviera traducido por completo. Es esa sensación de inadecuación la que da pie a emprender la tarea de re-traducir un texto que se considera clásico, y lo que se persigue es restablecer el contacto entre lengua y habla pues, en palabras de Cohen, entre ellas

“Tiene que haber permanente contacto. De manera que si la lengua se transforma, la comprensión y la visión del mundo se transforman. Y hay que hacer un acuerdo entre el texto canónico y esas nuevas visiones del mundo”¹⁰.

La motivación de Cohen y la de Guhl es traducir estos textos canónicos para su propia época.

Para hacerlo, estos re-traductores no se han apoyado en teorías monolíticas sino en ciertas directrices generales que tienen que ver con una intención clara: la de atenuar las distancias entre obra y público. La manera de lo-

grar ese propósito será la de recuperar la intención del original en el proceso de re-traducción. Al plantearse esta intención, era necesario tener en cuenta que se iba a traducir para un público latinoamericano, y surgía la posibilidad de romper con la idea de una “única lectura correcta”¹¹. Así, las re-traducciones buscan “abrir la perspectiva del lector frente al texto, y no cerrarla”¹². La apertura de la perspectiva no es otra cosa que la revaloración de un texto y la posibilidad de incorporarlo a la cultura meta, en lugar de prolongar la relación original-traducción ya establecida, que lo convertía en objeto de culto y temor reverencial.

EL PUNTO DE PARTIDA DEL PROCESO

Marcelo Cohen decidió escoger escritores-traductores para llevar a cabo la traducción de las obras de Shakespeare. Esta decisión tuvo que ver con que según él,

“Los escritores tienen mejores ocurrencias rítmicas, humorísticas, de léxico que los traductores profesionales, que no son escritores, o de aquellos traductores que parten desde la teoría. Desde cualquier tipo de teoría”¹³.

Aquí se pone en evidencia la desconfianza de Cohen frente a la teoría, ras-

go que comparte con muchos traductores de oficio. Esa mayor recursividad de los escritores no apuntaba a darles lo que Cohen llama “patente de corso”, para hacer una versión libre de Shakespeare sino que su intención era tratar “de ser literales. Es muy fácil desligarse de la responsabilidad de tratar de transmitir el texto verdaderamente”¹⁴.

En el caso de *Alicia en el país de las maravillas*, el texto llevaba en sí el punto de partida de una estrategia de traducción. El hecho de pertenecer a la categoría de literatura infantil hace que un texto cualquiera tenga una finalidad que combina el entretenimiento con un mensaje constructivo que se busca inculcar en los niños. En otros términos, la literatura infantil busca lograr un efecto, y esta característica es mucho más evidente que en cualquier otro tipo de literatura. Para preservar ese efecto, se planteó una estrategia de traducción muy libre.

De manera que las dos estrategias siguen caminos opuestos, por lo menos en cuanto a los parámetros con los que se definen. Pero ¿qué implican la literalidad y la libertad para cada una de las estrategias?

Marcelo Cohen dio una serie de directrices a su equipo de traductores, a través de las cuales esperaba obtener



traducciones literales. Una de ellas era respetar el verso. Pero aquí la literalidad no quería decir inventar un pentámetro yámbico en español, sino buscar una forma versificada que se prestara para plasmar el sentido. Cada traductor propone soluciones distintas, que van desde los alejandrinos hasta los endecasílabos, el verso libre y formas que alternan diferentes tipos de métrica. La escogencia tiene que ver con encontrar una forma en la que se diera “de manera más ‘natural’ el pensamiento poético en nuestra lengua”¹⁵. Conservar el metro de Shakespeare, rígido y prestado, implicaría

“Hacer algunas torsiones de la elocución que traicionan algo que Shakespeare, aunque sea barroco, nunca es tan barroco como en castellano (...) de manera que un verso libre, flexible, y no demasiado largo, parece que sea la mejor solución”¹⁶.

Pero esta preservación del verso no era una condición inflexible de la propuesta de re-traducción de Cohen. Estaba sujeta a la posibilidad de alcanzar un efecto equivalente a través de otros medios, en otras palabras, estaba sujeta a la recursividad del escritor-traductor. Es el caso de Alejandra Rojas, traductora de *Julio César*, para quien ceñirse a forma y sentido para producir el mismo efecto de

Shakespeare era un camino que hubiera distorsionado alguno de los dos aspectos. Su argumento para defender la conversión a prosa está en una frase de su introducción a la tragedia:

“Más allá de la conversión de los significantes, más allá de la búsqueda de significados aparentes, una traducción supone una lectura de intenciones”¹⁷.

Rojas apuesta todo a la intención, y se considera más capaz de reproducirla a través de la prosa. En palabras de Cohen,

“Hay escritores que desistieron [de usar el verso] porque creyeron que el verso crea un corsé que obliga a deformar extremadamente el sentido y que necesitaban aire como para extender los juegos de palabras, por ejemplo, hasta que se hicieran comprensibles o las metáforas, hasta que tuvieran todos los elementos, los múltiples elementos que puede tener una larga metáfora shakesperiana y lo hicieron en prosa”¹⁸.

Pero añade también que los escritores que apelaron a la prosa fueron más bien pocos.

La otra condición de Cohen era mantener el carácter teatral del original, preservando así la función que Shakespeare les dio a sus textos. Eso,



José María Córdova. Bronce y mármol.
Parque de Boston.
Marco Tobón Mejía, 1927

sin embargo, puede llevar a hacer alteraciones, justificadas únicamente por esa intención. Dice Omar Pérez, traductor de *Como les guste*:

“Lo que querrá hacer el traductor, no por capricho provinciano ni por iconoclastia o gusto de lo experimental, es recuperar a Shakespeare para un nuevo destinatario americano, reactivar sus canciones no para contratar y viola da gamba, sino para voz vernácula y tambor y, por qué no, zampoña”¹⁹.

Martín Caparrós y Erna von der Walde, los traductores de *Romeo y Julieta* plasman esa inquietud en otras palabras al manifestar que su intención era hacer

“Una versión presentable – representable. Un texto que pudiera ser dicho por actores vestidos de Romeos y Julietas y Capuletos y Montescos y mantuviera el ritmo, la música, la forma del viejo teatro en verso”²⁰.

Y Andrés Ehrenhaus, traductor de *Pericles, príncipe de Tiro*, afirma que

“Encuentro lícito exigir que la traducción de una obra de teatro sea tan representable como el original. Que los actores no sufran al declamarla y que las frases no sean soporíferas o trasnochadas. Que el público actual la entienda sin necesidad de ofrecerle una versión rebajada y pedregada”²¹.

Esta condición de mantener la “representabilidad” se apoya en “la idea de atenuar las distancias... la idea era imponer la menor cantidad posible de temores reverenciales”²². Para conseguirlo, Cohen decidió reducir al mínimo las notas al texto, que son parte fundamental de otras traducciones de Shakespeare²³.



“Si el traductor ha solucionado un juego de palabras complicado con responsabilidad y como cree, tiene que hacerse responsable de las posibles críticas, de la pérdida, de residuos, y todo eso. Es parte del riesgo. Porque el lector no gana nada al enterarse de que ahí hay un juego de palabras que él de todas maneras no asimila en el texto”²⁴.

Al evitar las notas, el lector tiene un contacto de primera mano con el texto, sin sentir siempre la presencia condescendiente o tímida del traductor, un mediador que está siempre ahí para explicarle lo que no entienda. La flexibilidad de la estrategia de Cohen alcanza para dar libertad a los traductores para escoger el tipo de vocabulario que usarán. Es así como hay obras en las cuales se usa el pronombre ‘vos’ y otras en las que los personajes se tratan de ‘tú’. La escogencia tiene que ver también con un parámetro creado en la mente del lector. En las obras históricas era poco verosímil que los personajes se trataran de ‘tú’ y los traductores se acogieron al ‘vos’ o al ‘usted’, dependiendo de si el tono general era arcaico o más actual. Pero en obras como *La Tempestad*, traducida por el mismo Cohen y Graciela Speranza, que

“Es una obra voluntariamente atemporal, simbólica, alegórica, la mezcla de tipos humanos y nacionales que se da en la isla de *La Tem-*

pestad nos llevó a pensar que podíamos hacer lo que queríamos, que era realmente hacer que todos los personajes se traten de ‘tú’, los nobles, los no nobles y todos”²⁵.

Cohen justifica esta anarquía de pronombres en el conjunto de la colección con el argumento del efecto; la intención teatral:

“Esto se tiene que poner en el teatro de hoy, y ahí es donde empieza una discusión que puede no tener fin porque si uno quiere poner una obra con el criterio con que hacía Shakespeare sus obras, quiere transmitir una gran densidad de sentido dentro de la mayor cantidad de atracción dramática posible, pues hay que condescender un poco y crear un puente de comunicación verbal y me parece bien usar el recurso de los modos de trato más accesibles, más vivos en Latinoamérica”²⁶.

Otro ejemplo de este acercamiento desde el punto de vista del uso del lenguaje se ve en la traducción del título de *As You Like It*, conocido comúnmente en español en dos versiones: *Como gustéis* y *A vuestro gusto*. Ambas opciones usan el ‘vosotros’, que en Latinoamérica es un arcaísmo. En esta colección, la obra se llama *Como les guste*, convirtiendo el ‘vosotros’ en ustedes. En resumen, la literalidad del proyecto de Cohen tiene que ver con un equilibrio de forma

y sentido que permita reproducir en gran medida el efecto del original.

Es curioso que la libertad de la estrategia para traducir *Alicia en el país de las maravillas* persiga exactamente el mismo objetivo. Las directrices de esta estrategia eran tres. La primera tenía que ver con solucionar la sensación de inadecuación nacida del uso de un lenguaje ajeno e irreal para los lectores. Carroll usa un lenguaje común y no recurre a términos rebuscados ni construye un léxico literario erudito. Como corresponde a un relato para niños, el vocabulario es fresco y sin las pretensiones estilísticas que se hubieran podido encontrar en un escritor aficionado. Por lo tanto, la re-traducción debía utilizar el lenguaje adecuado y reproducir el ritmo del original, de manera que los diálogos y las descripciones parecieran reales. Esto planteaba ciertas dificultades, sobre todo por el status de una obra como *Alicia*. Un purista podría alegar que no es posible traducir el

Los términos que se utilizaron para definir estas estrategias, literal y libre, deberían haber llevado a productos de carácter radicalmente opuesto. Pero en este caso, el resultado alcanzado es del mismo tipo: ambas son literales en cuanto al efecto y a la intención y la intensidad del original, al estilo, pero libres en cuanto a la forma de lograr esos objetivos en la traducción.

inglés de mediados del siglo XIX al español colombiano de finales del siglo XX sin cometer un atropello. Esta decisión se tomó sobre la base de que el efecto de un lenguaje arcaico sobre

los lectores de hoy sería diferente del efecto del original sobre las niñas Liddell para quienes fue escrita la historia de Alicia²⁷. Carroll recurre a palabras que pertenecían al léxico que las mismas niñas usaban o que bien oían a su alrededor. Siguiendo ese camino, las palabras del texto traducido podían formar parte del léxico del lector y de su entorno. Con esto se buscaba evitar el acartonamiento que tienen los diálogos de las traducciones hechas en España a los ojos de un lector latinoamericano.

La segunda directriz era recuperar los juegos de palabras del original que se habían perdido en otras versiones o que habían sido traducidos literalmente,

perdiendo sentido. Carroll juega con los elementos de la lengua. Desarma las frases y las palabras, de manera que el sentido convencional de las fórmulas que usamos a diario desaparece y el lector se enfrenta al absurdo que hay tras ellas. También establece asociaciones

por homofonía y analogía, que no siempre se respetaron en español. En este aspecto se buscó preservar todo lo que fue posible y de sustituir el juego de palabras en caso de que resul-



tara intraducible o de que hubiera perdido vigencia. En muchos de los casos fue posible trasplantar los juegos de palabras. En los que no se prestaron y que además tenían una función más profunda de sentido dentro de la trama, se recurrió a notas de pie de página. Estas notas se redactaron de la forma más breve y sencilla posible, de manera que aclararan malentendidos para un niño lector y contribuyeran a recrear con mayor solidez el contexto de *Alicia*. La alternativa de las notas al margen solía ser descartada en las traducciones literarias, pues se consideraba una intromisión del traductor en el texto, pero es importante tener en cuenta que las notas al margen son una opción para el lector y no una obligación. El lector que sienta la necesidad de saber algo más recurrirá al pie de página. El que no, lo pasará por alto.

La tercera directriz fue la revitalización de los poemas parodiados por Carroll. La lectura de re-traducción llevó a descubrir la intención que había tras elementos del texto que en otras traducciones al español no permitían construir un sentido claro ni evocaban un relato. Los poemas y canciones del original aparecieron como parodias de otros poemas y canciones que las niñas Liddell reconocerían, y que formaban parte de la tra-

dicción educativa de la época, pues servían como medio para inculcar determinados valores. Al trastocar el sentido, Carroll distorsiona las moralejas y les otorga un papel claro dentro del desarrollo de la trama, con la intención de divertir. En otras traducciones al español, estos elementos se traducían de manera literal, y en este caso se llega al sinsentido que puede tener traducir un disparate (*nonsense*) de acuerdo a su sentido y no a las asociaciones que despierta. El lector quedaba desconcertado frente a estos elementos que lo distraían del hilo central de la trama sin agregar nada que le ayudara a comprenderla, ni le ofrecían algo de ritmo o ingenio. La más respetada de las traducciones al español²⁸ sí tenía en cuenta esta resonancia de los poemas y canciones del original, pero se limitó a hacer una traducción rimada de la parodia de Carroll, con una extensa nota al pie de página para reproducir el original en el cual se había basado Carroll, su parodia en inglés, y una explicación de las implicaciones de ésta. Este tipo de nota, que aclara y a la vez invita a internarse en la factura misma del original, resulta compleja para lectores jóvenes. El desafío en este punto era reproducir ese efecto del original dentro del texto mismo, y para lograrlo la propuesta fue buscar canciones o poemas que se asemejaran al original

que Carroll parodió, para someterlos luego a un proceso de alteración semejante al que sufren en el país de las maravillas.

Si se analizan las directrices de ambas estrategias en forma paralela, se verá que conducen a resultados muy similares. Cohen busca recuperar la música y el ritmo del original, para permitir que los actores puedan representarlo. Guhl busca darles vida a los diálogos y música a los poemas, de manera que resulten posibles, y reales, para un niño lector. La representabilidad que persigue Cohen exige no dejar vacíos de sentido, al igual que sucede con la intención de rescatar los juegos de palabras y las parodias de los poemas de Alicia.

Los términos que se utilizaron para definir estas estrategias, literal y libre, deberían haber llevado a productos de carácter radicalmente opuesto. Pero en este caso, el resultado alcanzado es del mismo tipo: ambas son literales en cuanto al efecto y a la intención y la intensidad del original, al estilo, pero libres en cuanto a la forma de lograr esos objetivos en la traducción. La diferencia está en qué fue lo que cada traductor consideró importante resaltar en la definición de su estrategia.

EL PUENTE ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA

El hecho de que estas dos traducciones, que siguen caminos aparentemente opuestos, cayeran en la ambivalencia de los términos, no impidió que se llevaran a cabo. Lo cual nos lleva a pensar que definitivamente sí es posible traducir al margen de la teoría, o al menos es posible moldear la teoría al gusto del traductor. De ahí que bien pueda suceder que dos traductores, o estudiantes de traducción, lleguen a estrategias opuestas a través de los mismos términos. Por lo tanto, el asunto de la ambivalencia no es más que un seudo-problema. Es entonces cuando surge la pregunta de si la teoría debe ser un componente de los programas de traducción, y si lo es cuál es su papel en ellos. En últimas, a lo que todo apunta es a ¿cómo salvar la brecha entre teoría y práctica?

Volviendo a los casos de re-traducción, ni Cohen ni Guhl estaban trabajando al margen de la teoría, por lo menos no de la teoría tomada en un sentido amplio. Ambos tenían su propia teoría de la traducción, elaborada a partir de su experiencia como traductores y lectores de traducciones, y sabían bien qué buscaban a través de la traducción. El proceso de ambos implicó una serie de pruebas con diferentes alternativas, y en algunos



Esta nueva perspectiva se conoce como el "giro cultural" de los estudios de la traducción²⁹, y es un campo interdisciplinario que cubre áreas que abarcan desde la crítica literaria hasta la lingüística comparada y los estudios postcoloniales. (...) Desde el punto de vista de la traducción, la ventaja de esta perspectiva es que es más relativista, y permite evaluar las estrategias de traducción dentro del marco de referencia de su momento histórico.

casos hubo que replantear las líneas generales y volver a empezar. Ambos pueden hablar sobre sus trabajos, justificar sus decisiones, y explicar la lógica interna de su estrategia. Eso muestra una estructura conceptual tras el acto de la transferencia de una lengua a otra, que ha surgido no de planteamientos abstractos sino del trabajo práctico, de series de intentos de prueba y error, de la crítica. Esa "teoría personal" puede enriquecerse y fortalecerse con la teoría ortodoxa, y puede convertirse también en un elemento importante para la enseñanza de la traducción.

Un grupo heterogéneo y disperso de traductores y teóricos ha venido trabajando sobre esas "teorías personales" conjugadas con las ortodoxas, y han venido construyendo una "terce-

ra vía" de aproximación a la traducción, que parece servir de puente para la oposición entre teoría y práctica. Esta nueva perspectiva se conoce como el "giro cultural" de los estudios de la traducción²⁹, y es un campo interdisciplinario que cubre áreas que abarcan desde la crítica literaria hasta la lingüística comparada y los estudios postcoloniales. El énfasis de este giro cultural está en las relaciones y contactos entre dos términos (un yo y un Otro, un autor y un lector, una cultura y otra, una lengua y otra), más que en la brecha entre un original, que marca parámetros absolutos al ser un canon, y una versión que siempre se queda corta frente a éste. Desde el punto de vista de la traducción, la ventaja de esta perspectiva es que es más relativista, y permite evaluar las estrategias de traducción dentro del marco de referencia de su momento histórico. Una estrategia de traducción no surge en un punto aislado del devenir histórico, sino que está marcada por la perspectiva que se tiene de otras cultura en su época. Esa perspectiva se refleja en las teorías vigentes y en las herramientas que desarrolla una época para integrar otras lenguas y culturas a su visión del mundo. Así, el traductor puede construir un piso más firme para su estrategia, al plantearse como un individuo sujeto a las normas y parámetros de su momento y su lugar, que se atiene a

ellas o se rebela frente a ellas. Y esa posibilidad de entender un proceso de traducción, y una teoría de la traducción, como un producto de determinado momento y lugar, tiene buenas perspectivas en el campo de la enseñanza de la traducción.

Al tratar de entender los procesos de traducción como consecuencias de un momento histórico y de una mirada subjetiva, este enfoque permite integrar teoría y práctica y plantear "teorías personales" de la traducción. El objetivo es, entonces, conducir al estudiante a reflexionar sobre los procesos de traducción, a través de estudios de caso y de su propia experiencia. Al aplicar la teoría a estos procesos, podrá señalar los problemas que presenta un original. Pero sólo la práctica le ofrecerá las posibles soluciones. Y la teoría nuevamente será la que le sirva de apoyo para fundamentar la solución escogida. La teoría debe alimentarse de la práctica, y la práctica de la teoría. De esta manera, el traductor en ciernes es capaz de construir modelos descriptivos de traducciones ajenas o de las propias, que es posible repetir, probar, para comprobar su eficacia y utilidad.

Es precisamente la reflexión propiciada por esa retroalimentación la que va a permitir que el traductor no sea simplemente un autómatas que ejecuta de

forma mecánica la conversión de una lengua a otra. La falta de reflexión sobre su trabajo y la ausencia de justificaciones sólidas para sus decisiones, han sido una de las causas para que la traducción se considere un mero oficio, una artesanía. El sustento teórico es lo que va a convertir al traductor en un verdadero mediador cultural, que al mismo tiempo salva y señala las brechas entre su cultura y las demás.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- ¹ Bell, R, "Equivalence and fidelity: of what, to what and to whom? Some pseudo-problems of translation theory", en: *Translation Spectrum - Essays in Theory and Practice*, Rose Marilyn Gaddis, Albany, State University of New York, 1981.
- ² Hewson, L. y Martin, J., "From Translation as a Product to Translation as Variation", en: *Cross Words - Issues and Debates in Literary and Non-literary Translating*, Ian Mason y Christine Pagnouille, Liege, *University of Liege*, 1995.
- ³ El "sentimiento de no estar del todo" es una expresión acuñada por Julio Cortázar en *Ultimo Round* para designar la posición del escritor y del traductor, que están y no están, participan y observan al mismo tiempo.
- ⁴ Korzeniowska, A. y Kuhlczak, P., citando a Brandes, M., in *Successful Polish-English Translation*, Varsovia, 1994, p. 25.
- ⁵ Toury, G., *In Search of a Theory of Translation*, Jerusalem, Academic Press, 1980.
- ⁶ Ganesh, Devi, "After Amnesia: Tradition and Change in Indian Literary Criticism", conferencia dictada en el Centre for British and



Comparative Cultural Studies, Gran Bretaña, University of Warwick (oct. 9. 1996).

⁷ "It were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its colour and odour, as to sep to transfuse from one language into another the creations of a poet. The plat must spring again from its seed, or it will bear no flower – and this is the burthen of the course of Babel", tomado de *The Defence of Poetry* de Shelley, y citado en Bassnett, S. *Translation Studies*, Londres, Routledge, 1992, p. 67.

⁸ Introducción general a la colección "Shakespeare por escritores", Marcelo Cohen (ed.), Buenos Aires, Norma, 1999.

⁹ En Guhl, M. "La re-traducción de un texto canónico: consideraciones sobre la vigencia de una traducción y la incorporación de un texto a una cultura foránea" (en prensa) se expone con mayor detalle el concepto de la "sensación de inadecuación".

¹⁰ Comunicación personal con Marcelo Cohen.

¹¹ Entrevista personal con Moisés Melo, Gerente de la División de Literatura y Ensayo de Editorial Norma.

¹² M. Melo.

¹³ M. Cohen.

¹⁴ M. Cohen.

¹⁵ Circe, Maia, "Introducción", W. Shakespeare, en: *Medida por medida*, Buenos Aires, Norma, 1999, p. 9.

¹⁶ M. Cohen

¹⁷ Shakespeare, W., Julio César, Alejandra Rojas (trad.), Buenos Aires, Norma 1999, p. 10.

¹⁸ M. Cohen.

¹⁹ Pérez, Omar, "Introducción", W. Shakespeare, en: *Como les guste*, Buenos Aires, Norma, 1999, p. 11.

²⁰ Caparrós, Martín y von der Walde, Erna, "Introducción", en: *Romeo y Julieta*, W. Shakespeare, Buenos Aires, Norma, 1999, p. 12.

²¹ Ehrenhaus, Andrés, "Introducción", en: *Pericles, príncipe de Tiro*, W. Shakespeare, Buenos Aires Norma, 1999, p. 13.

²² M. Cohen.

²³ Es el caso de la reconocida traducción de las obras completas de Shakespeare, realizada por Luis Astrana Marín en España durante la década de 1920, donde el traductor recurre a notas al pie para explicar cada juego de palabras y cada referencia cultural.

²⁴ M. Cohen.

²⁵ M. Cohen.

²⁶ M. Cohen.

²⁷ Nicolas Perrot D'Ablancourt (1606-1664) dice en el prefacio de su traducción de Luciano:

"Los mejores autores contienen pasajes que necesitan ser retocados o clarificados (...) En consecuencia, no siempre me apego a las palabras del autor, ni siquiera a sus ideas. Mantengo en mi mente el efecto que él quería producir, y luego dispongo el material según el uso de nuestra época. Una época diferente no sólo requiere palabras diferentes, sino también ideas diferentes". (Lefevere, *Translation/History/Culture*, Londres, Routledge, 1992, p. 36-37), (El subrayado es mío).

²⁸ Carroll, L., *Alicia en el país de las maravillas*, Jaime de Ojeda (trad.), Madrid, Alianza, 1988.

²⁹ Este "giro cultural" (*cultural turn*) fue un cambio de perspectiva que permitió abordar la traducción desde otras dimensiones de la lengua y los problemas lingüísticos, y que remite al contexto propio de la lengua que genera un texto determinado.

BIBLIOGRAFÍA

BASSNETT, Susan y LEFEVERE, André (eds.), *Constructing Cultures, Essays on Literary Translation*, Philadelphia, Clevedon, 1998.

CARROLL, Lewis, *Alicia en el país maravillas*, Mercedes Guhl (trad.), Bogotá, Panamericana, 1995.

GADDIS, Rose Marilyn, *Translation Spectrum – Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York, 1981.

KORZENIOWSKA, A. y KUHIWCZAK, P., *Successful Polish-English Translation*, Varsovia, 1994

LEFEVERE, Andre, *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*, Londres, Routledge, 1992.

MAIER, C., "Toward a Theoretical Practice for Cross-Cultural Translation", en: *Between Languages and Cultures*, Anuerandha Dingwaney y Maier Carol (eds.), Pittsburg, University of Pittsburg, 1995.

MASON, Ian y PAGNOUILLE, Christine, *Cross Words – Issues and Debates in Literary and Non-literary Translating*, Liege, University of Liege, 1995.

PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, 3ª ed., Barcelona, Tusquets, 1990.

SCHULTES, R. y BIGUENET, J., *Theories of Translation*, Chicago, University of Chicago, 1992.

SHAKESPEARE, William, *Como les guste*, Omar Pérez (trad.), Buenos Aires, Norma, 1999.

SHAKESPEARE, William, *Julio César*, Alejandra Rojas (trad.).

SHAKESPEARE, William, *Medida por medida*, Circe Maia (trad.), Buenos Aires, Norma, 1999.

SHAKESPEARE, William, *Pericles, príncipe de Tiro*, Andrés Ehrenhaus (trad.), Buenos Aires, Norma, 1999.

SHAKESPEARE, William, *Ricardo II*, Juan Fernando Merino (trad.), Buenos Aires, Norma, (en prensa).

SHAKESPEARE, William, *Romeo y Julieta*, Martín Caparrós y Erna von der Walde (trad.), Buenos Aires, Norma, 1999.

SHAKESPEARE, William, *Sueño de una noche de verano*, Andrés Hoyos (trad.), Buenos Aires, Norma, (en prensa).

TOURY, G., *In Search of a Theory of Translation*, Jerusalem, Academic Press, 1980.

NOTAS SOBRE LA AUTORA

Filosofía y Letras, Universidad de los Andes, 1992; MA in Translation Studies, University of Warwick, 1997. Traductora literaria (Alicia en el país de las maravillas, La llamada de la selva, El fantasma de Canterville, cuentos de Katherine Mansfield, Matrimonio arreglado) y reseñista para las revistas 'El malpensante' y '50 libros sin cuenta' (Fundalectura). Profesora de cursos de traducción inglés-español en la Universidad de los Andes, y en la especialización de la Universidad del Rosario. Actualmente es profesora en la Especialización de Traducción de la Universidad Nacional.





Caja. Lámina soldada y oxidada.
Av. Poblado. Caja Social. Ronny Vayda