

*Traduttore–traditore ... ¿o editore–destruttore?*¹

Enrique Bernárdez
Universidad Complutense de Madrid
ebernard@filol.ucm.es

Introducción: globalización y cultura

Vivimos tiempos de globalización. Una globalización que, entre otras muchas cosas, significa eliminación de la diversidad, pérdida de la diferencia: pensamiento único, costumbres únicas. En términos del *habitus* de Pierre Bourdieu (Bernárdez 2008: cap. 4), diríamos que la globalización lleva a la generalización de un cierto inventario de *habitus* de difusión cada vez más amplia; con el posible, indeseable, resultado final de que todos los seres humanos hagamos básicamente las mismas cosas de la misma manera. En el terreno cultural, naturalmente, esto no es del todo cierto... aún. Se argumenta, a favor de la globalización social y cultural, que hoy día una película puede ser un enorme éxito de taquilla “en todo el mundo”, o que una novela puede convertirse en un fenomenal *bestseller* por todo el orbe... quizá habría que añadir “civilizado” (no en el mejor sentido de los posibles) para poder excluir el Kalahari, zonas de China y Mongolia, África Central y otros lugares como el altiplano rural andino o las más recónditas regiones de la selva amazónica o de Borneo; en tales sitios “no civilizados”, seguramente, encontraremos personas que no hayan visto *El código Da Vinci* ni hayan leído la novela... ¡aunque sea en traducción!²

Claro que esas personas carecen de cualquier influencia económica y de todo poder económico, así que son simplemente “los otros”, los

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación HUM2005-08221-C02-01.

² No olvidemos que un objetivo central del movimiento globalizador es que todo el planeta use la lengua inglesa (mejor aún si es de forma exclusiva).

que quedan al margen de la salvación global. Para hallar la deseada redención habrán de abandonar su lengua (véase Miller 2002) y su cultura, es decir, su diferencia, y pasar a formar parte del tejido productivo global. En una fase inicial, y durante todas las generaciones que fuere menester, hasta su plena integración como ciudadanos de tercera, primero en sus propios países y luego en el mercado global.

Pero esa globalización cultural tampoco es cierta para el resto del mundo (el civilizado), pues rara vez pierde su unidireccionalidad: El *Código Da Vinci* fue un gran éxito en todo el mundo civilizado, sin duda, incluso fuera de los márgenes culturales de Occidente. Pero ¿qué películas o novelas hacen el mismo trayecto en dirección contraria? En realidad, el mundo anglosajón, sobre todo los EEUU, es esencialmente impermeable a la mayor parte de la cultura y el pensamiento extranjeros, con raras excepciones. Si juzgamos sobre la base de la abundancia y trascendencia de las traducciones en una cultura, el mundo anglosajón traduce menos que otros territorios culturales (Dickens 2002) y, sobre todo, rara vez encontramos un libro traducido en la lista de los más vendidos; ni un disco extranjero aparecerá en el *top ten*³. Ni una película de “habla no inglesa” será un éxito fenomenal de taquilla: las pocas que parecerían estar en condiciones de llegar a serlo son inmediatamente absorbidas en forma de *remake* con ambiente y actores estadounidenses que, ahora sí, podrá convertirse en éxito internacional y, para todo el mundo será una “película americana” más. Una función de las grandes distribuidoras cinematográficas norteamericanas es, precisamente, evitar la prolongada exhibición triunfal de películas de origen equivocado. Y ciertamente, si una película europea, por ejemplo, alcanza un gran éxito internacional, como fue el caso de *Goodbye Lenin*, su triunfo no alcanzará nunca el territorio de la metrópolis; en último término se dispondrá de la prohibición de doblar películas extranjeras al inglés, y de la poca

³ En la lista de los 20 libros más vendidos publicada por *New York Times* de 1 de junio de 2008, no hay ninguna traducción, ni en *paperback* ni en *hardback*. El top 20 de BBC Radio no incluye ningún single que no sea anglosajón (24 de mayo de 2008).

afición del público norteamericano a lo que es patentemente extranjero. Lo mismo sucede con la literatura. Fenomenales éxitos internacionales como *El mundo de Sofía* solo tardíamente y de manera muy parcial consiguieron abrirse un reducido espacio en el mundo de los lectores de EEUU. De forma que, como es bien sabido, la globalización cultural es, en buena medida, una “americanización cultural”. De modo que nuestra definición de más arriba en términos de *habitus* deberá modificarse en la siguiente forma: “la globalización lleva a la generalización de un cierto inventario de *habitus* culturales estadounidenses de difusión cada vez más amplia”. (REFS, top tens, listas...). Las excepciones son más que escasas, casi inexistentes.

La traducción en la cultura globalizada

La globalización cultural tiende, así pues, a la uniformización, eliminando la diferencia. Y además tiende a aproximarlo todo, lo más posible, al “modelo estadounidense”.

Ahora bien, la esencia de la traducción consiste en salvar las barreras de la diferencia. El traductor, como bien sabemos, es un intermediario entre diferentes. La misión básica, ideal, de un traductor literario es reproducir “fielmente” lo escrito por un autor, o su “programa conceptual”, en términos de Zinaida L’vóvskaya (1997), de tal manera que resulte accesible al lector de la lengua meta y se cree una equivalencia (Rabadán 1991) entre ambos textos y, más allá de lo puramente lingüístico, entre el programa conceptual del autor y el desarrollado por el lector a partir del texto. Lo que, ciertamente, no es sino un caso particular del “proceso textual” (cfr. Bernárdez 1995, 2003a).

¿Qué sucede en el marco de la globalización? Algunas consecuencias se dejan entrever en las voces que propugnan la reducción de lenguas a las que se traduce o interpreta en entidades internacionales como la Unión Europea. Esta propuesta no es solo cosa de diplomáticos y funcionarios anglosajones, sino que el movimiento del *English Only* en el plano internacional cuenta con

numerosos representantes de las más diversas nacionalidades y lenguas (Durand 2006; Bernárdez 2008: cap. 1).

En realidad, pese a la globalización, nada tendría por qué haber cambiado en el campo de la traducción literaria. Sin embargo no es así. Recordemos muy brevemente algunos avatares del paso de la obra escrita o traducida al producto final. Durante muchos años, en España y otros países, estuvo muy activa la censura, tanto política como moral. Famosas son las versiones expurgadas de los poemas de Catulo o Marcial, o la traducción de Dafnis y Cloe alterada con fines moralizantes en el siglo XIX. Esas traducciones o, quizá mejor, versiones censuradas, se realizaban en tres niveles: por el traductor, por el editor, y por el censor. Hoy día, nuestro entorno cultural rechaza ese tipo de censura: no suelen expurgarse obras al traducirlas para adecuarlas a principios éticos, morales o políticos estrictos. Aunque, naturalmente, la amenaza sigue estando presente, sobre todo cuando los temas tratados son especialmente “sensibles”, como los relacionados con la crítica al Islam, aunque no solo en este caso, tal vez el más conocido. Pero enseguida tendremos ocasión de ver otros procedimientos culpables de que el trabajo del traductor llegue adulterado hasta el lector.

Traduttore: traditore

Lo cierto es que cuando se comentaban y criticaban esas obras traducidas y sometidas a la censura de un tipo u otro, la adulteración se achacaba habitualmente al traductor: lo que aparece en la obra finalmente publicada es responsabilidad del traductor, no de cualquiera de los niveles intermedios que han intervenido, y cuyos nombres ni siquiera son conocidos. De ahí que las posibles traiciones al autor sean cosa del traidor por antonomasia, que es el traductor. Y así suele ser en la mayoría de las ocasiones, a fuer de sinceros, lo que hace que siga siendo imprescindible publicar colecciones comentadas de errores de traducción, como el tan famoso *El delito de traducir*, del maestro Julio César Santoyo: difícilmente podrá aprenderse a traducir, ni enseñarse a traducir o a revisar y corregir traducciones sin entrar en la

identificación, crítica y comentario de los errores. Quién sea exactamente el “culpable” de esos errores es cuestión secundaria. Claro que muchas veces hablar de mal “traductor” cuando se comenta una mala traducción no es sino una metonimia, pero si nos interesa el resultado final, la crítica de los errores es sin duda un método imprescindible.

Lo cierto es que hay muchos motivos por los que un traductor puede hacer mal su trabajo (aparte de los consabidos de las prisas, etc., etc.). Los errores de traducción pueden ser consecuencia de insuficiencias de comprensión lingüística o de interpretación cultural y literaria por parte del traductor; o defectos de expresión en la lengua meta, o la causa puede estar en intervenciones maliciosas o bienintencionadas sobre el texto, realizando cortes, adiciones, recolocaciones, explicaciones, etc., que pueden traicionar los objetivos del autor. Cuando esto sucede, las críticas al traductor se hacen especialmente duras. Y desde luego, existen traducciones literarias malas y muy malas que hacen al traductor merecedor de críticas más que justificadas... aunque rara vez se preocupa el crítico de preguntarse por qué el editor no llevó a cabo una revisión y corrección más a fondo del texto. Esto es (primera conclusión): el traductor puede haberlo hecho muy mal... pero el editor debería haber mejorado el texto. Lo que, desde luego, no exime de responsabilidad al traductor.

Veamos un ejemplo⁴: si un traductor desconoce la existencia y el nombre de la diosa griega Deméter y la transforma en un campesino llamado Demetrio que no aparece por ninguna parte en el resto de la obra en cuestión, ¿cómo nadie se percató del error antes de sacar el libro a la calle? ¿Es posible que una expresión como “se quedó allí como un ancla” no despertara la extrañeza de nadie, lo que habría podido llevar a la comprobación de que el inglés *anchoress* no es un

⁴ Real, como todos los que mencionaré aunque sin indicar la fuente: lo principal es el error, no el culpable (para los fines de estas páginas). Otra salvedad: en general usaré el masculino como referencia general; evidentemente, en cada caso habrá que leer ambos géneros.

imposible femenino de *anchor* “ancla”, sino de “anacoreta”? Errores del traductor que nadie fue capaz de corregir.

En casos como los que acabo de comentar, podría decirse que el editor ha pecado por defecto. Se ha desentendido de la traducción, podríamos decir, y ha dejado sin revisar (suficientemente) el trabajo presentado por el traductor. Puede deberse a un exceso de confianza en este, o a una simple cuestión de prisas. Puede ser también porque lo que supuestamente se había traducido de una lengua más o menos infrecuente se ha realizado realmente, a la chita callando, a través de la versión en otra lengua más familiar, que podría contener errores o ambigüedades que se han abierto paso hasta la traducción castellana publicada.

Seguramente, hoy día quedan pocos editores de ese tipo. Las editoriales suelen examinar con lupa las traducciones porque son conscientes de que, si una buena traducción suele pasar desapercibida, una mala llama demasiado la atención. A veces incluso las examinan con microscopio, que en ocasiones, por desgracia, puede estar desenfocado. A veces, en algunas editoriales, el traductor puede tener la sensación de ser persona sospechosa: la sensación de que, por principio, su editor parte de la idea de que su trabajo es malo o, al menos, no suficientemente bueno. No es agradable, aunque es preciso reconocer que, en muchas ocasiones, esta manera de proceder evita muchos errores cometidos por el traductor. Lo que quiere decir que se trata de una mejora de su trabajo y, como al final será él y no otra persona el considerado autor único de la traducción, esa implacable revisión crítica redundará en beneficio propio⁵.

Pero (porque todo tiene sus peros):

⁵ Las observaciones de Furió (2007-2008) sobre traducción, edición y corrección, son especialmente interesantes, pues la autora ejerció las tres actividades.

Texto, traducción y política editorial

Las editoriales o, mejor dicho, algunas editoriales, en general sobre todo las más importantes comercialmente, pueden verse tentadas a dar un paso más: no solamente corregir errores, refinar expresiones, etcétera, sino modificar aquellas partes de la obra que no parezcan del todo adecuadas para la política editorial de la empresa. En realidad no es algo excesivamente nuevo en España, y tiene mucho que ver con la cultura global. Hace poco, Marcelo Cohen escribía (2007: 17):

La costumbre española de doblar todas las películas extranjeras en vez de subtitarlas había acuñado formas básicas de la lengua “traducida” que el público reconocía cómodamente aunque nadie hablara así. En los años ochenta muchos traductores adoptaron esas fórmulas [...] y al cabo algunas editoriales decidieron exigir las. La serie de maniobras de arrasamiento de las particularidades estilísticas se llamaba “planchado” del original. La consecuencia no infrecuente era que en la prosa de gran parte de las traducciones españolas de los ochenta, en especial las pagadas por los consorcios editoriales, la prosa de Michael Ondaatje manifiesta una ominosa semejanza de familia con la de Stephen King. Los más surtidos personajes de los dos eran capaces, por ejemplo, de decir “Da una de cal y otra de arena”, “Mira que eres cateto” o “¿Qué es lo que te está ocurriendo?”. Y en esta mezcla de coloquialismo impostado y estilismo cursi empezaron a escribir, esto era lo bárbaro, varios novelistas incipientes que leían abundante literatura traducida y poca tradición de su lengua.

Esa política editorial va dirigida, por regla general, a alcanzar el mayor éxito posible, o las menores pérdidas posibles, en la comercialización de la obra. Es evidente que una editorial, que a fin de cuentas es una empresa, no puede dedicarse a publicar sistemáticamente obras que no vendan; una gran ayuda serán esos aciertos esporádicos y frecuentemente inesperados que proporcionan a un editor dinero suficiente para lanzarse a aventuras mucho menos productivas (que son las más). Pero es

lógico que el editor intente mantener un nivel de ventas mínimo en todos sus libros. ¿Cómo hacerlo en un mercado imprevisible?

Básicamente, creo, pensando que las cosas no son tan imprevisibles, aunque tampoco sea factible la previsión completa: una consecuencia bien conocida en todos los procesos complejos, editoriales, comerciales o de cualquier otro tipo, regidos por las matemáticas del caos.

Mecanismos comerciales: el lanzamiento globalizante

Un ejemplo se puede encontrar en un fenómeno editorial bastante nuevo entre nosotros aunque con cierta tradición ya en el ámbito anglosajón: el lanzamiento “por todo lo alto” de una novela, una película, o cualquier otro producto de venta. Si el lanzamiento se hace suficientemente bien, los ingresos generados en un primer momento por la respuesta de los lectores, clientes o espectadores pueden compensar un fracaso posterior, cuando se compruebe que la película es insufrible, la novela aburrida o el juego de ordenador excesivamente simple. Un caso muy reciente y significativo es el lanzamiento publicitario-comercial de la novela de Carlos Ruiz Zafón, *El juego del ángel*. Una novela suya anterior, *La sombra del viento*, se convirtió en éxito inesperado y fenomenal a través del boca-a-boca: unos lectores (entre ellos, quien esto escribe) recomendaban la obra a otros y estos a otros más, sin necesidad de especial promoción ni lanzamientos espectaculares. La intención de la editorial con *El juego del ángel* era lograr algo semejante pero por otra vía: la puramente comercial. Digamos que con la idea de que si a los lectores les gustó la primera, les gustará también la segunda; o, al menos, que movidos por el placer logrado por la primera, adquirirán masivamente la segunda en busca de un placer semejante. Si no lo consiguen dará igual desde el punto de vista comercial, porque la novela habrá sido un gran éxito de todos modos... antes incluso de que nadie, lector o crítico, haya tenido tiempo siquiera de leerla.

Pero, naturalmente, en esta aventura comercial es preciso saber previamente si el producto puede cumplir las probables expectativas

del lector: qué es lo que le hizo disfrutar tanto en la primera novela, y que estará recogido en la segunda. En otras palabras: ¿qué características debe tener un libro para poder alcanzar el éxito comercial, aunque este siga siendo básicamente impredecible?

Globalización y cultura del *bestseller*

Es aquí donde volvemos a la globalización. Podemos resumir (a modo de hipótesis, en realidad), señalando que las características deseadas en una obra son en esencia las propias de las obras destinadas, precisamente, a alcanzar grandes éxitos comerciales: los *bestsellers*, y dentro de estos, los de mayor calidad literaria. Lo que nos lleva a la globalización de los *bestsellers*, a sus rasgos distintivos y a la ubicación del núcleo globalizante: básicamente, el mundo anglosajón y, sobre todo, los EEUU. Dicho de modo un poco abrupto, el ideal editorial será producir *superventas*, y para ello deberá editar primordialmente libros con los rasgos fundamentales de los superventas estadounidenses.

Hay que hacer la salvedad de que no todo *bestseller* es malo, ni mucho menos, aunque pueda haber algunos de difusión relativamente escasa y, a la inversa, grandes éxitos de ventas sin rasgos de *bestseller*. Pero para acercarnos a las características generales, más habituales de un libro de gran venta, de éxito incluso global, podemos recordar brevemente algunos comentarios aparecidos en la prensa acerca del nuevo libro de Ruiz Zafón.

En un interesante artículo titulado “Los secretos de Zafón”, Paula Corroto (2008) nos dice lo siguiente, entre otras muchas cosas:

Carlos Ruiz Zafón es un escritor muy inteligente, que utiliza al lector lo justo y necesario. Sólo cuando necesita manipularlo por el bien de la historia. No le lleva por caminos obtusos, no le acerca a trampas, y plantea estructuras para sus novelas limpias, sencillas y claras. Es muy fácil seguirle, porque ha logrado que el público se sienta seguro, estable y no camine por arenas movedizas en las que puede pasar de todo. [...]

A pesar de la irrealidad que muestra la historia, Zafón mueve a sus personajes en un lugar muy concreto y muy real como es Barcelona. Ahí están sus más famosas calles y monumentos [...]. Esto ayuda a los lectores a no perderse [...].

[El lenguaje es] tierno, clarito y con términos y expresiones corrientes, para que la sucesión de acciones no caiga en tropiezos. No busca ninguna innovación en este aspecto y este es uno de los grandes aciertos y hallazgos en la fórmula RZ. Gracias a ello, su capacidad para mezclar lo gótico con lo tradicional se multiplica. Es ameno y digerible, pero si toca aspectos próximos al romanticismo se hace más intempestivo.

Todo esto es magnífico, sin duda, y no hay objeción que hacer. No todas las novelas tienen que ser como el *Ulises* de Joyce, igual que el cine no es solo Antonioni: *La sombra del viento* o *En busca del arca perdida* son obras más que dignas literaria o cinematográficamente. Pero es igualmente cierto que no debe haber solamente arcas extraviadas y sombras eólicas⁶.

¿Qué sucede si una editorial quiere asegurarse las ventas haciendo que las obras que publica se aproximen lo más posible al modelo que comentaba Corroto (el “modelo RZ”)? Seguramente existe un número suficiente de escritores que optan desde el principio por ese tipo de historias, relativamente simples aunque nunca puramente lineales, con personajes atractivos y bien dibujados, y tramas que se desarrollan en lugares reconocibles, todo ello en un lenguaje accesible al lector medio, al que no exigirá demasiado esfuerzo ni el recurso constante al diccionario. La narrativa actual en España ofrece multitud de obras narrativas que muestran más o menos sobradamente estas

⁶ Aunque a veces lo parece. Una escritura española de enorme éxito comentaba en un programa de radio en 2007 que leer el *Ulises* de Joyce era una pérdida de tiempo, y que no valía la pena semejante tontería. Lo que venía a sonar a justificación literaria de su propio tipo de narrativa, carente de cualquier novedad u originalidad más allá del tema pero correctamente escrita, frente a los arriesgados volatines de los “grandes escritores”.

características. Claro está que no todas se convierten en grandes éxitos, pero ahí está el misterio de la literatura (del cine, la pintura, la música, etc.) y el comercio.

Nada que objetar; excepto que el afán por producir obras vendibles puede llevar al anquilosamiento literario, en cuanto desaparecen, o se reducen peligrosamente, las ganas de inventar, de innovar, de atreverse, por miedo a no alcanzar un mínimo nivel de ventas. Como lectores, esto nos puede gustar más o menos, pero es cuestión de los autores y sus editores. Pero las cosas pasan a ser muy distintas si entramos en el espinoso terreno de la traducción.

Traducción y adaptación a la cultura del *bestseller*

Supongamos lo siguiente: tomemos una obra innovadora, vanguardista, iconoclasta, heterodoxa o como queramos llamarla, de un autor extranjero, y traduzcámosla al español con la esperanza de que no resulte un fracaso comercial. Según los planteamientos que hemos visto, el editor se vería tentado a aproximarla al “modelo RZ”, aunque con todas las salvaguardas necesarias: ningún editor quiere ya reproducir nada remotamente parecido a los en otros tiempos famosos resúmenes de grandes novelas que publicaba el *Reader's Digest*. Pero se puede tener la tentación, al menos, de rebajar los elementos novedosos para acercar el libro a los lectores. Partiendo en buena medida de la idea, generalizada pero más que discutible, de que los patrones literarios son los importados de los EEUU (para eso está la globalización). Veamos algunos procedimientos que suelen seguirse:

1) **Explicar** todo aquello que no quede suficientemente claro y evidente en el texto; no en el conjunto de la obra, sino la primera vez que aparece una cuestión que pueda ser difícil.

2) **Armonizar la estructura** en lo posible, aunque sin alterarla en exceso; por ejemplo, unificando la extensión de las oraciones y los párrafos, y modificar estos de modo que quede más clara la unidad de contenido.

3) **Armonizar el vocabulario** de modo que (a) se mantenga un nivel o registro lingüístico básicamente unitario excepto, naturalmente,

cuando la dinámica del texto obligue al paso a un registro muy coloquial, o a otro exageradamente culto, etc. Pero en general, intentando que no se produzcan saltos de registro; además, se procura que (b) el vocabulario no sea excesivamente (“innecesariamente”) anómalo, prefiriéndose las palabras de uso corriente hoy día y que figuren en el diccionario normativo, que se supone será el más utilizado por los lectores para resolver los problemas léxicos que puedan presentarse; finalmente, se procura (c) que todo el vocabulario sea suficientemente culto o “literario”.

En resumen, se trata del “planchado” al que hacía referencia Marcelo Cohen. Naturalmente, si el texto original aparece finalmente alterado en estas normas y en un grado mayor o menor, el responsable será el traductor y las críticas irán dirigidas a él (o ella). Claro que también al revés: dado que el crítico frecuentemente desconocerá la obra original y juzgará solamente a partir de la versión traducida, todo pueden ser alabanzas a una espantosa tropelía cometida contra una obra importante (ejemplos... ¡a decenas!). Y existe otra posibilidad más, aunque no sea políticamente correcto mencionarla: es posible que una traducción que no ha realizado esas alteraciones, es decir, que no traiciona al original, sea juzgada muy negativamente por un crítico desconocedor del original y que parte del supuesto de que la novela “debe ser” como queda definida por las características del modelo RZ. Como siempre, nadie se planteará si el traductor, a lo mejor, ha hecho algo distinto a lo que aparece publicado; es decir, si el traductor es plenamente responsable del producto final. Pero profundicemos un poco en esas posibles alteraciones.

Explicarlo todo

Al tratar de la manipulación a través de los medios de comunicación, Vicente Romano (2007) pone de relieve que la expansión que acompaña a los grandes grupos mediáticos, que buscan aumentar su audiencia todo lo posible, lleva consigo una simplificación radical de los contenidos y las formas. Solo de esta manera puede garantizarse que los menos cultos, los menos aficionados a esforzarse para

comprender, no queden excluidos y, en consecuencia, se abstengan de adquirir el periódico, revista, etc., de que se trata. De modo que *la explicación a ultranza es una forma de simplificación*, pues exige mucha menos actividad cognitiva al lector. A veces podríamos pensar que el editor considera al lector incapaz de entender nada que no le sea explicado con suficiente claridad: “el lector es tonto”. Pero el asunto es más complejo.

Algunos antecedentes tenebrosos de la simplificación

La simplificación es algo que ronda desde hace siglos, y que encontró una definición muy precisa en la obra de... ¡nada menos que Adolf Hitler! En *Mein Kampf* escribe lo siguiente sobre las condiciones que debe reunir la propaganda (cap. 6, p. 196)⁷

Die zweite Frage von geradezu ausschlaggebender Bedeutung war folgende: An wen hat sich die Propaganda zu wenden? An die wissenschaftliche Intelligenz oder an die weniger gebildete Masse? Sie hat sich ewig nur an die Masse zu richten!

[La siguiente cuestión de importancia directamente decisiva era la siguiente: ¿A quién ha de dirigirse la propaganda? ¿A la intelectualidad científica, o a la masa menos culta? ¡Siempre tiene que estar dirigida a la masa!⁸]

Parece un gran salto acrobático, pasar de la teoría hitleriana de la propaganda a la simplificación de la literatura para llegar al mayor número posible de lectores. Aunque después del *1984* de Orwell, estos saltos no parecen tan disparatados. El dictador nazi añade que lo que

⁷ Utilizo la transcripción electrónica de la edición en dos volúmenes publicados en 1925 y 1927. La encontré en una página islamista de Internet. Por motivos obvios, prefiero no proporcionar la referencia exacta.

⁸ Las traducciones son mías. EB

se hace para los intelectuales no es propaganda sino ciencia, y que la propaganda está tan lejos de la ciencia en lo tocante al contenido, como lo está del arte un cartel (*ibidem*):

Die Kunst des Plakates liegt in der Fähigkeit des Entwerfers, durch Form und Farbe die Menge aufmerksam zu machen. Das Kunstaussstellungsplakat hat nur auf die Kunst der Ausstellung hinzuweisen; je mehr ihm dies gelingt, um so größer ist dann die Kunst.

[El arte del cartel radica en la capacidad del diseñador para llamar la atención de la masa mediante la forma y el color. El cartel de exposición de arte solo tiene que remitir al arte de la exposición; cuanto mejor lo consiga, tanto mayor será su arte.]

Hoy día el cartel se considera una forma digna de arte, igual que los grafiti o cualquier cosa. No es que el dictador presagiara los destinos futuros del arte⁹, pero sí apuntó a algo que tiene aún validez: hay formas que son directa y fácilmente accesibles a la masa, y otras que están limitadas a una *intelligentsia* que opta por la ciencia... y por *Ulises*. La evolución actual de la vida cultural suena amenazante; ya lo avanzó, hace más de veinticinco años, Nikolaus Harnoncourt (1982: 20):

Son muchos los indicios que nos indican que nos dirigimos hacia un hundimiento cultural general [...]. Si la situación es verdaderamente tan seria como yo la veo, entonces no está bien que nos quedemos de brazos cruzados hasta que todo haya pasado.

⁹ Precisamente estuvo en contra de todo arte “degenerado”, es decir, moderno.

Explicar, explicar

Volvamos a la explicación. No es infrecuente que el revisor o editor de una traducción ignore todo lo relativo a la obra original y su autor, excepto en casos muy evidentes. Le llamará la atención cualquier cosa que carezca de explicación sencilla por el conocimiento general o por el resto del texto (esto es, siguiendo a van Dijk, que parezca carecer de explicación suficiente en el contexto o en el co-texto). Y aquí entra ya en juego el traductor: se le puede presionar (y se le presiona con frecuencia) para que explique cosas que el autor prefirió no explicar, pues partía de la idea de que el lector debe esforzarse, y de que no todo está claro en la vida y no tiene por qué estarlo en la literatura.

Por ejemplo, existen obras literarias innovadoras en su momento, como las de Faulkner y James, que no siempre ponían claramente de manifiesto, por ejemplo, quién es el narrador en un párrafo, una serie de páginas o un capítulo entero. Esto lo aprendieron escritores de muchos orígenes y distintas lenguas y lo adoptaron en ocasiones como un mecanismo literario más a su disposición. ¿Qué sucede si un revisor, corrector o editor hace que el traductor explique lo inexplicado, añadiendo una clara referencia al narrador? Lo cierto es que el revisor habrá pensado, seguramente, que la falta del mismo se debe a un error de traducción porque, a causa de su desconocimiento de la obra y su afán de crear un producto accesible a la masa lectora, no se le ocurre pensar que sea algo buscado por el autor mismo, y que el traductor se ha limitado a ser fiel (Bernárdez 2003b).

Un caso de simplificación aplicada a una obra entera lo encontramos en la traducción inglesa de *Sjálfstætt fólk* (*Gente independiente*) del islandés Halldór Laxness. La versión inglesa (*Independent People*), publicada antes de la concesión del Nobel en 1955, suprimió un capítulo que consistía en un poema; redujo el número de estrofas de poemas, aunque estos tenían siempre un claro papel en el texto, el fondo, etcétera; es decir, que no eran gratuitos. Reorganizó unos párrafos, acortó otros, unificó la extensión de las frases, puso en tiempo pasado las partes de relato que Laxness había resaltado en presente, etcétera. Laxness contaba que el editor le había explicado el por qué de todos esos cambios: “así no se escribe una

novela”, refiriéndose a la forma original¹⁰. Esa traducción fue, a su vez, el origen de traducciones a otros idiomas, pues no abundaban precisamente los traductores de islandés. ¿A quién se debe la infidelidad de esas versiones? ¿Al traductor, o al editor que quiso convertir aquello en una auténtica novela?

Eso sí, no puede negarse que la versión inglesa tuvo un gran éxito, sobre todo a raíz de su reedición en los años noventa. Pero también lo han tenido otras versiones más respetuosas con la idiosincrasia literaria de Laxness; en mi propia revisión de la traducción castellana de Floreal Mazía, quien trabajó sobre la traducción inglesa, “revertí” los elementos modificados por el traductor inglés y la novela “funcionó” bastante bien en el mundo de lengua española. De modo que esas modificaciones, adaptaciones o simplificaciones no eran realmente necesarias. Eso sí, las novelas de Laxness no son, en el marco internacional, obras vanguardistas ni rompedoras.

Pero si una obra es rompedora... la explicación de lo que se dejó conscientemente inexplicado, ¿no es una traición tan seria como podría serlo, en otros tiempos, la modificación para hacer encajar una obra en la ideología o la moral dominantes en tierras de la lengua meta? Si el autor ha buscado, por ejemplo, que el lector se pierda constantemente en el relato, es decir, si ha seguido una estrategia radicalmente opuesta a la del modelo RZ, ¿cómo podemos atrevernos a proporcionar explicaciones que él se esforzó en evitar?

¿Hemos de rebajar tanto el esfuerzo del lector como para permitirnos la tergiversación de lo que L'vóvskaya (1997) denominó “programa conceptual” del autor? Imaginemos lo que dirá un especialista en la obra en cuestión (en su forma original) cuando lea esa traducción: con toda la razón, abominará del traductor... aunque seguramente nunca se le ocurrirá pensar que el motivo de la traición no es la incapacidad del traductor, sino la presión del editor; que el editor vio como error de traducción lo que no era sino una opción, quizá fundamental (como el oscurecimiento del narrador), del autor.

¹⁰ Comunicación personal de Guðbergur Bergsson, que la oyó de labios de Laxness.

Afortunadamente, esto no sucede con frecuencia. Pero si los escritores, por ejemplo en castellano, en virtud de nuestra escasa afición a las lenguas extranjeras, se educan en la literatura universal a través de la traducción y esta se ha adecuado (en virtud de las elecciones del editor, que en último término obedecen a las consecuencias de la globalización cultural) a formas menos innovadoras... ¿qué educación obtendrán? ¿Qué puede aprender de literatura contemporánea un futuro escritor (o un estudiante de literatura) que ve un Faulkner donde todo, incluido el lenguaje, es perfectamente claro y donde todo se explica; o un James que queda privado de todo lo que lo convirtió en un innovador y le otorgó un puesto indiscutible y duradero en la literatura universal? Claro, escribirá “como siempre se ha hecho” e incluso desconocerá, o preferirá ignorar, que existen otras posibilidades.

Se dice que la culpa es del traductor. ¿Lo es?

Unificar

Otra forma de simplificación está en la supuesta armonía visible en la extensión de párrafos y oraciones. Los párrafos deben ser aproximadamente iguales de extensión. Pero entre las herramientas de que dispone un escritor, está la forma de repartir en unidades lingüísticas lo que desea expresar. Una misma cosa puede expresarse en una frase larga o en varias cortas, y lo mismo sucede con los párrafos, que son básicamente unidades de contenido. El efecto es muy distinto según la opción que se elija, y el traductor tiene que respetar estas opciones, excepto en casos muy justificados.

Pero, como sucede con las explicaciones añadidas, puede ser que las normas de edición se decanten a favor de esa aparente armonía (que, todo hay que decirlo, suele exigirse en los ejercicios de redacción escolar... muy en especial en los EEUU, donde la construcción de oraciones largas en alternancia con otras cortas, y el desequilibrio en la extensión de los párrafos llevan a una calificación más baja). ¿Globalización otra vez? Lo cierto es que podemos encontrar traducciones en las que no se respeta la distribución en párrafos, en

que se unifica la extensión de las oraciones, con lo que rompe la distribución de información que buscaba el autor. Nueva traición, movida de nuevo por el afán de simplificar la lectura, de hacer el texto más “elegante” de acuerdo con las normas al uso. Y desgraciadamente, muchos críticos, desconocedores del original y parte también de la cultura globalizante, pueden alabar esas traducciones que, en realidad, son traiciones. Pero ¿quién es el traidor?

Domar el vocabulario

Otro terreno en el que se manifiesta la ideología simplificadora que acompaña a la globalización cultural es el léxico. Hay que poner de relieve, en primer lugar, que entre nosotros existe desde hace muchos decenios la tendencia a utilizar vocabulario “literario”, culto, y a emplear variaciones sinonímicas que pongan de manifiesto la “riqueza de vocabulario” del autor. En un ensayo de 1928, Jorge Luis Borges criticó violentamente (y con total justicia, en mi opinión) esa costumbre española que sigue tan viva ahora como entonces (Borges 1928: 151):

La sinonimia perfecta es lo que ellos quieren, el sermón hispánico. El máximo desfile verbal, aunque de fantasmas o de ausentes o de difuntos. La falta de expresión nada importa; lo que importa son los arreos, galas y riquezas del español, por otro nombre el fraude. La sueñera mental y la concepción acústica del estilo son las que fomentan sinónimos: palabras que sin la incomodidad de cambiar de idea, cambian de ruido. La Academia las apadrina con entusiasmo.

El afán de realizar juegos sinonímicos es entre nosotros una obligación, no una opción. Será mala, por ejemplo, cualquier traducción que conserve el tipo de *verba dicenda* del original; este puede repetir el más habitual, estilo *dijo*, excepto cuando hay especial interés por señalar el tipo de acto de habla que se realiza. Este juego queda normalmente anulado en español, necesariamente, porque es

imprescindible variar esos verbos; normalmente, haciendo obvio lo evidente: “preguntar” si se pregunta, “responder” si es respuesta, etc., etc. ¡Ay del traductor que intente respetar opciones del autor en este terreno y, en general, en el de la variación sinonímica!: parece imposible repetir, no ya la misma palabra, sino derivados de una misma raíz. Como no existen sinónimos perfectos, el resultado es que se introducirán distinciones inexistentes en el original: se sobretraduce. A menos, claro, que en este se haya procedido de manera semejante; pero no es frecuente en otras lenguas variar sistemática y permanentemente el léxico para evitar “cacofonías”¹¹. Es el autor, no una institución, quien elige su propio uso del lenguaje.

Aunque, naturalmente, ahora están por encima de todo la globalización cultural y el modelo RZ. Como señalaba Paula Corroto en su artículo, el lenguaje de RZ, sobre todo el vocabulario, es “tierno, clarito y con términos y expresiones corrientes, para que la sucesión de acciones no caiga en tropiezos.” Es conveniente que el vocabulario sea accesible al mayor número de lectores posibles, independientemente de su origen geográfico, su nivel educativo, etcétera. Al mismo tiempo que el vocabulario se mantiene en un nivel o registro culto, “literario”. En las traducciones al español, una peste recurrente es la “literarización”. Ha caído en saco roto el ejemplo de Machado:

—Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: “Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”.

El alumno escribe lo que se le dicta.

—Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.

El alumno, después de meditar, escribe: “Lo que pasa en la calle”.

Mairena.— No está mal.

¹¹ Muchas de las normas “estilísticas” habituales en español responden en último término a las peculiaridades de lectura en voz alta. Parece que los responsables no se han percatado aún de que la mayoría de los lectores lee en silencio...

Se prefieren sistemáticamente las palabras del vocabulario culto, falsamente considerado “literario”, a las de la lengua corriente. De ahí que se pueda pedir al traductor que sustituya una palabra poco literaria por otra más culta. Por ejemplo, que en vez de *rata de laboratorio* se use *cobaya*, aunque quien esté hablando sea una persona inculta y, además, se trate del uso más coloquial. El vocabulario ha de ser accesible, de ahí que se pueda proponer el rechazo de un término que puede parecer anticuado como *gachas de avena*, y proponer su sustitución por *copos de avena*¹². Aunque se esté hablando de una remota zona rural de Islandia en los años treinta del siglo XX.

De forma que: vocabulario culto, pero no en exceso, evitando palabras malsonantes, raras, regionales, etcétera... a menos que no quede más remedio. Al traductor, las “revisiones” correspondientes no siempre se le presentan como opciones o sugerencias, sino como corrección de errores. Si el traductor transige, el resultado será traicionero, y la responsabilidad será suya, aunque haya sido el revisor, corrector o editor quien haya realizado una auténtica destrucción más o menos radical de la obra original. Pero siempre estará ahí, además, la espada de Damocles del crítico ignorante (especie que, por desgracia, no está en peligro de extinción, sino todo lo contrario): si el traductor es fiel, puede criticarlo por no seguir las normas globalizantes de hoy en día; si ha transigido traicionando al autor, alabará su magnífico trabajo.

Una particularidad de esta adaptación léxica en España es la referencia del DRAE. En principio, si el traductor usa una palabra que no figura en ese diccionario, está cometiendo una incorrección. Naturalmente, el DRAE solo contiene palabras “elegidas” que no corresponden en absoluto a la realidad de la lengua, y limitar a ellas las posibilidades expresivas de un autor literario es un grave atentado contra la literatura. Además de que un autor puede modificar una palabra, utilizarla con un sentido distinto al habitual, o con uno regional, e incluso puede inventar palabras. Un ejemplo algo extremo

¹² Como siempre en estas páginas, los ejemplos son reales, algunos sucedidos a mí mismo, otros a distintos colegas.

que combina varias cosas que estamos viendo. En una parte altamente irónica e incluso humorística de una novela, el autor utiliza una palabra inexistente en su lengua combinando el vocablo correspondiente a *verruga* y una terminación equivalente a *-logo*. Lo mismo podía conseguirse con la creación española *verrugólogo*. Pero al traductor se le objeta que la palabra no existe, lo que es cierto, y que no puede aparecer así, porque no es una palabra española (es decir, no figura en el DRAE... ¿cómo iba a figurar?). Propuesta al traductor: sustituir por *dermatólogo*. Desaparece toda la carga irónica, humorística y hasta absurda del original, en virtud de la preferencia por una palabra propia, culta y consagrada en el diccionario. Al final, solución de compromiso: *especialista en verrugas*.

Conclusión

Naturalmente, y afortunadamente, todas estas cosas suceden solo en una pequeña minoría de los casos. No son tantas las obras literarias que se apartan de lo esperado y habitual (habría que añadir: lo adocenado) hasta el punto de inducir al revisor, al corrector o al editor a proponer al traductor que realice alteraciones tan radicales en la obra que está vertiendo al español. Pero también hay buen número de editores que procuran conocer previamente la obra, el autor, etcétera, y que confían en el traductor como especialista en ellos. Lo que no quiere decir, en absoluto, que el traductor, por muy especialista que sea, no cometa errores; todo lo contrario. Pero estos editores suelen estar abiertos a las posibles explicaciones del traductor y, sobre todo, son conscientes de que la literatura mundial no se limita a lo que suele encontrarse en España¹³. Estos editores no suelen pertenecer a las grandes empresas editoriales (que, con frecuencia, pertenecen a grupos dedicados a otras muchas actividades que nada tienen que ver con la edición) que actúan sobre todo, como veíamos al principio, en

¹³ Aunque no en Latinoamérica, donde la innovación es algo habitual, y el sometimiento a las normas estrictas, en cambio, bastante infrecuente.

función del mercado y de las condiciones del mercado global de la literatura. Esas condiciones del mercado cultural o simbólico (Bernárdez 2008: cap. 4) pueden rebajar e incluso anular el carácter innovador que es propio de toda obra artística, publicando unos productos básicamente iguales unos a otros, como ha sucedido en años recientes en buena parte del cine más comercial de Hollywood (aunque no en todo el cine de los EEUU, naturalmente). Como la traducción es la vía corriente de acceso a las literaturas extranjeras, para los lectores corrientes pero también para los literatos, la formación será, a fin de cuentas, de lo más inadecuada. ¿Imaginamos que, para no complicar las cosas a los alumnos, les siguiéramos hablando de los átomos como unidades indivisibles de materia?

La trivialización de la cultura a la que hacía referencia Harnoncourt es igualmente visible en la literatura. Y el traductor, voluntariamente o a la fuerza, igual que cuando reinaba la censura política o moral, puede ser cómplice de esa trivialización. ¿Debemos cruzarnos de brazos? Quizá sea mejor *to take arms against a sea of troubles and, by opposing, end them*.

Bibliografía citada

- Bernárdez, Enrique. 1995. *Teoría y epistemología del texto*. Madrid: Cátedra.
- Bernárdez, Enrique. 2003a. “El texto en el proceso comunicativo”. *Revista de Investigación Lingüística* 2(6): 7-28.
- Bernárdez, Enrique. 2003b. “El autor empaqueta, el traductor desempaqueta”. *El Trujamán*. Instituto Cervantes.
[//cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_03/20062003.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_03/20062003.htm)
- Bernárdez, Enrique. 2008. *El lenguaje como cultura*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis. 1998. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza.
- Cohen, Marcelo. 2007. “Nuevas batallas por la propiedad de la lengua”. *Vasos Comunicantes* 37: 13-24.
- Corroto, Paula. 2008. “Los secretos de Zafón”. *Público* 4 de mayo 2008: 92-93.

- Dickens, Eric. 2002. "Selective xenophobia and literary translation in Britain". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal* 4.1.
[//clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-1/dickens02.html](http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-1/dickens02.html)
- Durand, Charles Xavier. 2006. " 'If it's not English, it's not worth reading!' ". *Current Issues in Language Planning* 7(1): 44-60.
- Furió, María José. 2007-2008. "Editores, correctores, traductores y otros muchos avatares". *Vasos Comunicantes* 38: 39-43.
- Harnoncourt, Nikolaus. 2006. *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acanalado.
- L'vóvskaya, Zinaida. 1997. *Problemas actuales de la traducción*. Granada: Método Ediciones y Granada Lingvística.
- Miller, John J. 2002. "How Do You Say "Extinct"? Languages die. The United Nations is upset about this". *The Wall Street Journal*, 8/3/2002.
- Newmark, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- Rabadán, Rosa. 1991. *Equivalencia y traducción*. Universidad de León.
- Romano, Vicente. 2007. *La intoxicación lingüística. El uso perverso de la lengua* (ilustraciones de J. Kalvellido). Barcelona: El Viejo Topo.