

TRADUCCIÓN LITERARIA, VARIEDAD E IDIOLECTO¹

LITERARY TRANSLATION, VARIETY, AND IDIOLECT

Walter Carlos Costa*

Universidade Federal de Santa Catarina

RESUMEN

Toda obra literaria que se cree digna de traducir, por motivos estéticos o comerciales, está escrita en una variedad del idioma (dialecto) y suele ser un texto autoral escrito en una variedad lingüística personal (idiolecto). En ese sentido, las traducciones logradas suelen reproducir una configuración similar a la de las obras originales, mezclando rasgos dialectales e idiolectales. La imposición de una variedad dialectal a los traductores por parte de los editores puede significar una limitación a su capacidad creativa.

PALABRAS CLAVE

Traducción literaria, variedad lingüística, variedad literaria, calidad literaria

¿A qué variedad traducir? Se podría contestar con una *boutade*: a una variedad de calidad. O sea, la variedad *lingüística* deseable en el texto literario traducido es una variedad *literaria*. La obra que se cree digna de traducirse, sea por motivos estéticos o comerciales, necesariamente está escrita en una variedad del idioma, puesto que todo texto lo está. Pero el texto literario además suele ser un texto autoral, o sea un texto en que se reconoce una variedad dialectal determinada, digamos el castellano rioplatense, y se particulariza en una variedad idioléctica determinada, o sea, de *un autor* en especial.

Así un lector con alguna experiencia identificará el idioma usado en *La vida breve* como castellano rioplatense y onettiano, del mismo modo que identificará el idioma de *Ficciones* como castellano rioplatense y borgiano. ¿Por qué tendría que ser distinto con las traducciones? Si se traduce *La vida breve* y *Ficciones* a la variedad lusitana o brasileña del portugués se espera que estén escritas en los dialectos lusitano y brasileño, pero se espera igualmente que estén escritas en los idiolectos onettiano y borgiano.

La cuestión planteada en una de las mesas de las *I Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria* presupone que hay variedades del castellano y que las traducciones necesariamente se hacen dentro de una variedad determinada. Presupone también que

* walter.costa@gmail.com

¹ Ponencia presentada en las "I Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria", en Rosario, Argentina, el 22 noviembre 2006.

hay, o puede haber, normas, o recomendaciones, para dirigir u orientar el trabajo de los traductores. Parece sugerir además que las traducciones actuales no siempre se hacen de acuerdo a la variedad de la región donde se hace, se publica o se vende la traducción y que el uso de una u otra variedad puede tener implicaciones en la calidad literaria de la obra o en su capacidad de inserción en el mercado.

VARIEDADES DEL CASTELLANO EN EL HABLA Y LA LITERATURA

Un contacto personal en distintos países del vasto mundo hispánico indica claramente que hay diferencias en el uso de la lengua. En primer lugar, hay la gran diferencia que separa el castellano europeo del americano pero dentro de cada una de estas dos grandes variedades hay muchas otras. Aunque estas diferencias sean pronunciadas son sin duda menos importantes que las existentes entre variedades de otros idiomas, como el portugués lusitano y el brasileño o los distintos dialectos flamencos e italianos. Más importante del punto de vista estético es que no todas las variedades lingüísticas tienen su representación literaria y que el peso de la variedad seguramente varía de acuerdo al género o géneros en que un escrito se inscribe y según el autor, la obra o incluso partes de la obra.

De hecho, considerando que un texto literario (si uno exceptúa los *bestsellers*) es tanto más digno de traducción cuanto más singular es, tendríamos que preguntarnos a qué *idiolecto* traducir, no a qué *variedad*. El idiolecto, es decir, la lengua personal del autor, es lo que singulariza un texto y ese idiolecto está formado, en distintas proporciones, de la lengua general, en nuestro caso, el castellano, su manifestación espacial, el dialecto, su cara social, el sociolecto. Una traducción lograda produce un idiolecto en el nuevo idioma con proporciones similares de lengua general, dialecto y sociolecto.

La acentuación de una de esas dimensiones, la variedad nacional o regional, probablemente conlleva un empobrecimiento del idiolecto, haciendo que la traducción se acerque más a la lengua colectiva que a lengua del autor. Si estas presuposiciones son correctas, la imposición de una variedad al traductor equivale a limitar sus posibilidades creativas, limitación no impuesta al creador original. Si un autor como Juan Carlos Onetti pone, digamos, el 10 por ciento de dialecto uruguayo, o rioplatense, en su ficción, un traductor uruguayo que traduzca a un autor importante, digamos William Faulkner, a su variedad tendría seguramente que sembrar más índices de uruguayez de lo que hizo Onetti en su obra propia. Como Onetti era uruguayo (y no se propuso hacer una literatura regionalista) no tenía necesidad de emplear sistemáticamente vocabulario y giros uruguayos. Obligar a un traductor a usar de manera explícita una variedad determinada puede equivaler a obligarlo a producir un texto de corte más regional de lo que es el original respecto de su lengua.

El sentido común aconseja que antes de recomendar o prescribir es esencial conocer lo que existe y las traducciones existentes están, creo, lejos de ser conocidas adecuadamente. En general la gente que las lee, lo hace por necesidad o por placer, no para analizarlas. Los estudios de traducción han conocido un gran desarrollo en las últimas décadas y el castellano es, después del inglés, probablemente el idioma en que más se publica sobre el tema, gracias sobre todo al enorme interés que la nueva disciplina

ha provocado en España. Sin embargo, la mayoría de los textos hispánicos sobre el asunto trata de cuestiones teóricas, críticas o históricas y relativamente poco de problemas estéticos del texto traducido.

Si nos limitamos a las grandes ediciones, el mundo de las traducciones literarias hispánicas es en gran parte el mundo de las ediciones españolas, mexicanas y argentinas. En los últimos años es sobre todo un mundo controlado por el capital español, aunque editado en distintos países. Este hecho puede explicar gran parte de la emoción que cerca el debate sobre la variedad en la traducción pues actualmente, por razones de mercado, la inmensa mayoría de las traducciones están hechas en España, con predominancia de la variedad española, o incluso madrileña, aunque muchos de sus traductores sean hispanoamericanos o catalanes. La sensibilidad al problema parece más grande en el Río de la Plata, sobre todo en Argentina, que solía producir algunas de las mejores traducciones literarias del idioma.

Cabe notar que el sistema de literatura traducida al castellano es más complejo de lo que podría pensarse a primera vista. Hay innumerables traducciones publicadas en países con una industria editorial limitada como Uruguay y Chile, para no decir Cuba, cuyas traducciones raramente circulan fuera de la isla. Habría que agregar además las traducciones con poca o ninguna distribución comercial realizadas en ámbito universitario o patrocinadas por distintas instituciones, como los centros culturales extranjeros. Las traducciones publicadas en los diferentes países hispanoamericanos parecen confirmar la idea de que se traduce mucho más según una norma hispánica general que según una variedad local. Parece haber una clara diferencia entre, por ejemplo, la literatura traducida publicada en Chile y Uruguay y la literatura de autores nacionales publicada en esos mismos países. Aparentemente Argentina, por una serie de razones, entre ellas su fuerza económica y cultural, se destacaba como país con una industria editorial propia, imprimiendo el sello de su variedad de castellano a las traducciones que publicaba.

Pero un examen más detenido de los datos puede dar resultados sorprendentes. Hay casos en que debido al prestigio del traductor se publica en un país textos traducidos con la variedad de otro país. El caso más conocido es el de Jorge Luis Borges, cuya serie *La biblioteca de Babel* fue publicada en Madrid pero en gran parte siguiendo su norma personal, que está más cercana de lo que podría llamarse la norma argentina, o rioplatense, culta que de la norma española.

LOS GÉNEROS LITERARIOS

Aunque se cuestione teórica y prácticamente la pertenencia genérica de los textos literarios, la verdad es que las obras concretas se sitúan o en un género específico o en una frontera de géneros también específicos, de modo que si se aplica un criterio flexible y comprensivo es posible ubicar un determinado texto en un género o en una confluencia de géneros. Una primera distinción es entre ficción y no ficción, distinción empleada, como se sabe, por la industria editorial y por la prensa en las listas de *bestsellers*. La no ficción está constituida por textos argumentativos más o menos literarios y es un sector de que se traduce poco del castellano a otros idiomas y muchísimo de otros idiomas al castellano. Es también un tipo de texto donde suele pesar poco la variedad lingüística

por el hecho de que en general se usa un vocabulario abstracto e internacional y frases con predominio del modo indicativo y la tercera persona. Los mismos patrones retóricos y de composición suelen ser de consenso internacional a pesar de la diferencia de los autores. Así los libros de crítica literaria y de ensayos presentan poco acento nacional o regional: en los ensayos de Octavio Paz puede haber elementos mexicanos pero esos elementos pasan en general desapercibidos por el lector. Lo mismo en los ensayos de Borges (salvo los de la primera fase que sí tenían un acento local y fueron renegados por el autor posteriormente) hay que esforzarse mucho para encontrar rasgos típicamente argentinos. No por casualidad la traducción de textos de no ficción suscita menos polémica que la traducción de ficción.

En los textos de ficción, o de imaginación, las cosas son distintas. Hay que hacer, sin embargo, distinciones en los subgéneros como poesía, poemas en prosa, cuentos, novelas cortas y novelas, teatro, literatura infantil y juvenil, donde el peso de la variedad cambia según el subgénero y el autor. En poesía, dependiendo de la opción estética puede haber profusión de localismos sintácticos y de vocabulario (por ejemplo, en Nicanor Parra o en Nicolás Guillén) pero gran parte de la poesía está escrita en un lenguaje que es mucho más castellano general que particular. En la poesía es común la presencia de arcaísmos y a veces notamos analogías con el habla de poetas de otras regiones u otras épocas, independientemente de la intención de los autores. De ahí que el debate en relación a la traducción de poesía se centre mucho más en cuestiones estéticas, o sea si está o no bien traducida, que sobre la variedad de castellano utilizada.

En los cuentos, novelas cortas y novelas es donde el peso de la variedad parece ser mayor aunque el peso relativo esté ligado, otra vez, a tendencias literarias y al estilo personal del autor. Borges representa bien las dos tendencias ya que en su juventud pugnó por poner la variedad argentina en todos sus escritos, incluso en sus traducciones y en la madurez trató de escribir y traducir en un castellano más general. El teatro es un género donde la variedad innegablemente pesa mucho, justamente por constituirse de diálogo, que remite a la realidad lingüística inmediata.

VARIEDADES EN LA TRADUCCIÓN

Si el panorama del uso de las variedades en la producción en castellano es multifacético lo normal sería que hubiera una variación similar en la literatura traducida. Tal no es el caso como muestra una observación somera de libros traducidos. Si tomamos los libros traducidos al castellano tenemos la impresión de que el castellano es más uniforme de lo que es en realidad. Si en la creación literaria tenemos acentos innegablemente mexicano (Juan Rulfo), argentino (Julio Cortázar), cubano (Guillermo Cabrera Infante), español (Camilo José Cela) en la literatura traducida tendemos a tener dos variedades básicas: la española y la hispanoamericana. Muy probablemente eso se debe a una serie de factores, entre ellos dos quizá decisivos: imposición de las editoriales y autocensura, o timidez, de los propios traductores. Cuando alguien empieza a escribir un cuento o novela en el mundo hispánico sabe que puede hacerlo en su variedad lingüística, incluso incorporando elementos bastante locales; lo sabe por experiencia del mundo pues autores como el chileno José Donoso o el argentino

Manuel Puig han publicado en Barcelona textos en que los dialectos chileno y rioplatense son ampliamente usados.

Por otro lado, cuando un traductor argentino o chileno se lanza a la traducción de una novela, digamos de Henry James o de André Malraux, “naturalmente” tenderá a utilizar un español más neutral, incluso en los diálogos, lugar por excelencia de irrupción de la variedad nacional o regional. Esa actitud tiene que ver también con el estatuto del traductor. Se supone que los creadores puedan cuestionar el uso de la lengua y en el caso de los grandes eso suele ser la regla. Rulfo y José Lezama Lima son grandes justamente porque cuestionan el uso general de la lengua y no dudan en incorporar a su lengua literaria rasgos de la lengua cotidiana de sus países así como arcaísmos, neologismos y combinaciones de palabras (o sea, colocaciones) sólo encontrables en sus escritos. Pero cuando el traductor tiene un proyecto estético propio tiende a producir un texto traducido que es innovador. Como esos textos (la *Authorized Version* de Biblia inglesa, traducciones de Poe por Baudelaire, traducciones de poetas de varios idiomas hechas por los poetas concretos brasileños) han ayudado a moldear las distintas culturas, se tiende a ver la literatura traducida como innovadora pero ya Itamar Even-Zohar ha observado que a menudo el texto traducido sirve más para *mantener* el status quo literario que para *renovarlo*.

Ejemplos muy representativos de texto conservador e innovador en términos de traducción son las dos traducciones de *Bartleby*, de Herman Melville, la de Eduardo Chamorro² y la de Borges,³ las dos publicadas en España. Estas traducciones no podían ser más distintas. La de Borges presenta rasgos hispanoamericanos evidentes (uso de *lo* en vez de *le* como complemento directo) está escrita en un castellano más general, mientras que la de Chamorro presenta rasgos peninsulares más marcados, especialmente en el léxico. Sin embargo, lo que parece distinguir más las dos traducciones es la relación de relativa reverencia respecto del original. Aunque presente rasgos más españoles, la versión de Chamorro sigue muy de cerca el texto inglés mientras que la de Borges se toma muchas libertades. Las primeras frases ya definen el tono de una y otra:

Melville	Chamorro	Borges
I am a rather elderly man. The nature of my avocations for the last thirty years has brought me into more than ordinary contact with what would seem an interesting and somewhat singular set of men, of whom as yet nothing that I know of has ever been written: – I mean the law-copyists or scribes.	Soy un hombre de cierta edad. La naturaleza de mis ocupaciones, durante los últimos treinta años, me ha hecho frecuentar un determinado gremio que podría considerarse interesante y un tanto singular, del cual, que yo sepa, todavía no se ha escrito nada; me refiero a los escribientes, pendolistas de bufete o amanuenses. ⁴	Soy un hombre de cierta edad. En los últimos años, mis actividades me han puesto en íntimo contacto con un gremio interesante y hasta singular, del cual, entiendo, nada se ha escrito hasta ahora: el de los amanuenses o copistas judiciales. ⁵

² MELVILLE. *Bartleby, el escribiente*, 1983.

³ MELVILLE. *Bartleby, el escribiente*, 1984.

⁴ MELVILLE. *Bartleby, el escribiente*, 1984, p. 25.

⁵ MELVILLE. *Bartleby, el escribiente*, 1984, p. 17.

Vemos claramente que en el caso de Chamorro el hecho de seguir su variedad no implicó hacer una traducción de mejor calidad o innovadora, todo lo contrario, porque junto con el respeto a su variedad hubo poca atención a lo idiosincrásico melvilliano. Borges, por su parte, usó un español más general pero estuvo más atento, me parece, a la *dicción* melvilliana. El mismo Borges demuestra, en su traducción de la última página de *Ulises*, de James Joyce, efectuada en su juventud, que la vía contraria, o sea, la adopción de la variedad local, en su caso la porteña, puede llevar a la innovación y a la calidad. En su traducción de una página de Joyce, el joven Borges ya se comportaba de forma autónoma en relación al original inglés y el uso del *vos*, revolucionario en aquel entonces para textos traducidos, es uno entre los muchos procedimientos de aclimatación que utiliza.

Un caso de respeto al castellano general y al mismo tiempo de calidad en la traducción aparece en dos antologías de cuentos del escritor brasileño Machado de Assis. La primera, *Las academias de Siam y otros cuentos*, fue compilada por el mexicano Francisco Cervantes y la segunda *Diez historia cortas* fue compilada por Pablo Rocca. En ambos casos se trata de traductores que conocen muy bien la literatura brasileña y que acompañan sus traducciones de prólogo y notas. En ambos casos igualmente se opta por la traducción en un español más general con algunos localismos lexicales, lo que además está de acuerdo con la mezcla presente en el original brasileño.

Cité algunos casos de traducción de calidad con presencia de la variedad hispanoamericana. Paso a considerar brevemente un caso de traducción literaria de calidad en la variedad peninsular en un género y un autor difíciles: teatro y Samuel Beckett. Se trata de *Esperando a Godot*, traducido por Ana María Moix. Antes unas pocas palabras sobre el francés de Beckett en *En attendant Godot*. Hay una nítida diferencia entre el lenguaje usado en las indicaciones escénicas, o sea en la didascalía, y el lenguaje usado en los diálogos. En la didascalía predomina el idiolecto beckettiano, con su uso idiosincrásico, seco, de combinaciones o colocaciones personales. Secuencias como “Route à la campagne, avec arbre”, “s’acharne sur sa chaussure” remiten inmediatamente al habla típica del autor. O sea, la didascalía, cuya función es a menudo utilitaria es usada por Beckett para literalizar el texto, a través de efectos sonoros y rítmicos. En los diálogos, algo distinto ocurre. De acuerdo a los personajes, la lengua remite al francés coloquial, lleno de frases hechas. Sin embargo, contrariamente a lo que ocurre en la vida cotidiana, las frases son cortas. Tenemos, en consecuencia, tanto en las indicaciones como en el habla de los personajes una gran contención verbal. El desafío para el traductor es detectar ese pasaje sutil entre lo culto y lo coloquial que se da en un mismo clima de contención. A todo esto fue sensible la traductora catalana Ana María Moix, quien, siendo poeta además, parece no haber tenido dificultad para tratar con el lenguaje compacto de la didascalía. El cuidado de Moix se revela incluso en la reproducción en su traducción de un número aproximado de sílabas métricas y recursos como rima y aliteración. En los diálogos, el problema estaba en combinar concisión y coloquialidad, lo que Moix también consigue de forma admirable. Vemos que a pesar de Moix usar la variedad española, para un lector hispanoamericano sensible a la calidad estética del texto su traducción convence más que otras hechas en la variedad hispanoamericana pero prestando menos atención a los detalles de estilo.

Para concluir, podemos decir que en el caso de obras literarias de gran valor literario, el uso de las variedades puede contribuir tanto para promover como para disminuir su literariedad, dependiendo de la habilidad de escritura del traductor. Casi obligatorio en el teatro y en algunas obras de corte más realista, el uso de la variedad, cuando no impuesto por el editor, por razones de mercado, parece ser un instrumento más en manos del traductor para singularizar su texto. De hecho, la cuestión de la variedad en la traducción aparece más cuando es baja la calidad de la traducción; en las buenas traducciones probablemente festejaríamos – en lugar de lamentar – la presencia de rasgos típicos de una variedad del castellano, como nos deleitamos con los españolismos de Quevedo o los cubanismos de Cabrera Infante.



ABSTRACT

Every literary work that is judged translatable for aesthetic or commercial purposes is written in a language variety (dialect) and tends to be an authorial text, written in a personal linguistic variety (idiolect). Highly regarded translations tend to reproduce a configuration similar to that of the original works, merging dialectal and idiolectal features. The imposition of a dialectal variety on translators by editors can considerably limit their creative capacity.

KEYWORDS

Literary translation, linguistic variety, literary variety, literary quality

REFERÊNCIAS

- BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Tusquets, 1995.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Las academias de Siam y otros cuentos*. Trad. Francisco Cervantes. México: Fondo de Cultura Económica, 1986a.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Las academias de Siam y otros cuentos*. Trad. Francisco Cervantes. México: Fondo de Cultura Económica, 1986b.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, el escribiente*. Traducción y notas de Eduardo Chamorro. Madrid: Akal, 1983.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, el escribiente*. Selección y prólogo de Jorge Luis Borges. Madrid: Ediciones Siruela, 1984.