

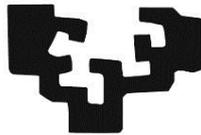
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

Grado en Traducción e Interpretación

Departamento de Filología Francesa

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Trabajo Fin de Grado / Gradu Amaierako Lana

**Traducción literaria y escritura creativa: el traductor
como escritor y el escritor como traductor
(francés-español)**

ENARA VILLÁN MIRÁS

Dirigido por

MARÍA LIDIA VÁZQUEZ JIMÉNEZ

Mayo, 2017

RESUMEN. El presente trabajo consagra sus líneas al acercamiento de dos figuras pertenecientes a campos si no iguales, extremadamente afines, como son el traductor literario y el escritor. Partiendo de las principales reflexiones teóricas situadas en la base de la lingüística moderna, demostraremos cómo la presencia de la traducción en todas las manifestaciones del pensamiento —inclusive la escritura— es obligada, haciendo especial hincapié en la relevancia que adquiere en la producción artística del escritor quien, en tanto usuario del limitado inventario de palabras que conforma cualquier lenguaje, se ve abocado a embarcarse en procesos traductivos similares a los que está atado cualquier traductor de textos expresivos. Trataremos, además, sobre la improbabilidad —que no imposibilidad— de la traducción, acentuada por las dificultades que imponen las lenguas, y trazaremos un aproximamiento diacrónico entre traducción y escritura fijando la mirada en los puntos de contacto de dos países vecinos —España y Francia— a través de las eras y los principales movimientos literarios. De esta manera, constataremos que la traducción desempeña un papel fundamental en la cristalización de las literaturas y que estas, a su vez, componen una inmensa red de relaciones intersemióticas profundamente deudora de la traducción. Rebatiremos la concepción herética atribuida tradicionalmente al traductor y demostraremos que es cómplice, y no traidor, del escritor a quien traduce, aunque pueda incurrir en pequeñas desviaciones del texto en las que deja irrecusablemente su impronta pero que, por otro lado, a menudo se revelan indispensables. Mediante un somero análisis contrastivo de distintas traducciones de la novela francesa *Madame Bovary*, que sirve además para ilustrar las desviaciones ya mencionadas, ahondaremos en la labor de los escritores como traductores a partir del ejemplo de Carmen Martín Gaité que nos servirá, en definitiva, para estrechar aún más la ligadura de dos prácticas que comparten más de lo que pudiera parecer a simple vista.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. SOBRE HABLAR, ESCRIBIR Y TRADUCIR	6
3. HISTORIA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN	11
a. <i>Edad Media</i>	13
b. <i>Edad Moderna</i>	14
c. <i>Edad Contemporánea</i>	18
4. IL TRADUTTORE NON È TRADITORE	21
5. CONCLUSIONES	25
BIBLIOGRAFÍA	

1. INTRODUCCIÓN

Les choses ne t'arrivent que par l'intermédiaire de ton esprit
Flaubert
Alguna vez he sido traductor, es decir, un héroe
Dámaso Alonso

La traducción, sempiterna compañera del hombre, despliega su omnipresencia en todos los ámbitos de la realidad y cobra incluso más importancia al amparo de la cultura de mestizaje que envuelve nuestra vida moderna: desde la más nimia manifestación del habla hasta la más vasta intercomunicación entre pueblos, los procesos subterráneos de tales operaciones se mueven por la maquinaria de la traducción.

La traducción que motiva estas líneas se circunscribe al campo de las artes y posee por tanto un carácter específico: es la traducción literaria. No atenderemos a otras variedades traductológicas cuyas funciones pragmáticas poco o nada sirven a nuestros propósitos. Tampoco osaremos enfrentarnos a la traducción poética, ampliamente condenada y vilipendiada a través de los tiempos, por suponer la más intrincada materialización de la literatura y por las extremadas dificultades que su carácter compacto y denotativo acarrea.

Constataremos que el escritor y el traductor son figuras primas-hermanas y comprobaremos cómo en innumerables ocasiones se aventuran a ejercer la tarea del otro. Consideraremos, además, las dificultades que entraña la traducción literaria. Las dos citas que encabezan el trabajo sirven a este propósito; conforman una suerte de síntesis de lo que Ortega denomina «miseria y esplendor» de la traducción. Miseria porque de la misma manera que el espíritu del escritor filtra primero la realidad y después sus pensamientos, para contenerlos en el papel, el espíritu del traductor hace lo propio con el texto, dejando irremisiblemente una impronta en la obra traducida que a menudo se tacha de herejía. Miseria porque traiciona, aunque no siempre. Miseria por la poca clemencia que las lenguas guardan hacia sus usuarios, callando unas lo que otras dicen. Miseria porque todo ello provoca que la labor del traductor resulte casi irrealizable. Y, finalmente, esplendor porque cuando se realiza, se establece un íntimo diálogo entre dos culturas, se revelan secretos y se eleva la obra hacia su inmortal.

Veremos cómo la literatura y la traducción son dos disciplinas que se tocan, trazaremos una breve historia entrelazada haciendo especial hincapié en las relaciones entre las letras francesas y españolas y, en definitiva, a fin de demostrar que traducción y literatura no son dos territorios aislados, desdibujaremos sus fronteras y pasaremos el pensamiento por sus lindes.

2. SOBRE HABLAR, ESCRIBIR Y TRADUCIR

La traducción ha acompañado al hombre desde el mismo momento en que se desarrolló en él la que es, probablemente, su cualidad más humana y su mejor herramienta, el elemento clave de su proceso de humanización, la que lo definiría como especie, la que configuraría su pensamiento y consciencia y lo habilitaría como ser social: el lenguaje. La lengua dista mucho de ser un mero código de signos de comunicación. Hay una larga tradición que considera la lengua como manifestación del espíritu, que debe ser entendida como un organismo vivo, como «algo que está eternamente engendrándose a sí mismo»¹; es *enérgia* y no *ergon*². Es, pues, una suerte de almarío, un templo que encierra el alma del que habla³. Y por ser templo que encierra —y no que reproduce, presenta o plasma— no puede considerarse reflejo fiel del pensamiento, sino que este, obligado a *traducirse* en palabras, se adelgaza, y solo nos llega su esqueleto. Ortega y Gasset, en su ensayo *Miseria y Esplendor de la Traducción* (1996), defiende que el hombre no es capaz de expresar exactamente lo que piensa, pues hablar no es sólo decir, manifestar, sino también renunciar a decir, callar; esto es, paradójicamente, el lenguaje se compone de enunciaciones y silencios: para poder *decir* hay que *callar*. Y añade:

El hombre, cuando se pone a hablar lo hace porque cree que va a poder decir lo que piensa. Pues bien; esto es ilusorio. El lenguaje no da para tanto. (...) Sirve bastante bien para enunciaciones y pruebas matemáticas (...), pero conforme la conversación se ocupa de temas más importantes que éstos, más humanos, más «reales», va aumentando su imprecisión, su torpeza y su confusionismo. (p. 10)

Existe el lenguaje transparente, pero es aquella lengua formal, puramente maquinal, operacional, que por constar únicamente de informaciones carece de toda ambivalencia⁴. Es cuando el objeto del pensamiento adquiere un cariz más humano que esta transparencia se diluye y da paso a la imprecisión. En esta zona imprecisa se sitúan las actividades expresivas tanto del escritor como del traductor.

Esta noción de lenguaje como traducción del pensamiento viene de antaño. Una de las ideas aristotélicas sobre las que se configuraba el mundo de la Antigüedad sos-

¹ Cfr. Humboldt, 1990, p. 80.

² Cfr. Humboldt, 1990, p.65.

³ «Language is a solemn thing: it grows out of life ... out of its agonies and ecstasies, its wants and weariness. Every language is a temple in which the soul of those who speak it is enshrined» (Holmes, 1893, p.78, c. e. Fishman, 2010).

⁴ Cfr. Han, 2013, c. e. Hernández-Sacristán, 2015.

tiene que las palabras habladas no son más que símbolos —señales convencionales, contraseñas creadas para garantizar la intercomprensión— de afecciones o impresiones del alma, y las palabras escritas constituyen, a su vez, símbolos de las palabras habladas. Atendiendo a este enfoque, la actividad del escritor está presidida por un doble proceso traductivo: pensamiento-habla y habla-escritura. Hasta cierto punto, comparte la tarea del traductor⁵. Es decir, para verter su pensamiento en un texto debe realizar, en primer lugar, una selección de palabras, por ser estas piezas del limitado inventario de que dispone el lenguaje, lo cual implica inexorablemente una exclusión: al enunciar una frase está, además, renunciando a cualquier otra forma posible de enunciarla. En otras palabras, el texto original —que por los procedimientos que subyacen a su creación cómodamente podría clasificarse como traducción⁶— es tan complejo que ni siquiera su propio autor puede atrapar en él significados o interpretaciones definitivas. Esto explicaría el porqué de las varias interpretaciones a las que da lugar un mismo texto, y por qué se le escapa al lector parte de cuanto el autor ha querido plasmar en la obra. Aunque bien puede darse el caso contrario: el lector extrae del texto significados que el autor no había pensado mientras trabajaba en él. En suma: los propios originales no coinciden con ellos mismos (Steenmeijer, 2016).

Si bien pocas veces se repara en la fidelidad que el texto original guarda hacia sí mismo, es idea generalizada que el traductor —entiéndase aquí traductor por aquel que vierte un texto expresivo en otra lengua— es, por definición, un traidor, como sentencia el adagio italiano *traduttore, traditore*. La tarea del traductor ideal consiste en salvar la frontera lingüística que imponen las lenguas, acogiendo en su sistema lingüístico una cultura más o menos afín a la suya propia y, en definitiva, vertiendo el pensamiento del escritor, que él previamente ha traducido en el texto original, en otro código lingüístico, ofreciendo un nuevo texto que sea fiel al primero y guarde en sí todas las interpretaciones posibles que de este pudieran hacerse. Atendiendo a las dimensiones de tales exigencias podría deducirse que traducir es imposible. No obstante, se traduce. No es imposible, pero sí harto difícil, e incluso improbable (Ortega, 1996).

⁵ «[...] je m'apercevais que, pour exprimer ces impressions, pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'as pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur» (Proust, 1954, p.283).

⁶ «Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase» (Paz, 1971, p.2).

Gran parte del problema de la improbabilidad de la traducción estriba en los límites que imponen las lenguas, pues todas ellas están configuradas de diferente manera y lo que una tiende a callar, otra lo dice. Es esto lo que el pensamiento orteguiano denomina «frontera de inefabilidad» (Ortega, 1971, p.756). El traductor se mueve simultáneamente a ambos lados de esta frontera, margen o umbral que separa siempre una lengua de otra, una cultura de otra, e incluso puede llegar a considerarse que él es la frontera misma, por ser el puente que permite el paso de una orilla a otra. Separa y une al mismo tiempo (Yuste, 2015). Esta zona imprecisa por la que se desplaza el traductor se rige por dos silencios que Ortega apellida «lo inefable» y «lo inefado»:

La inefabilidad es un factor positivo e intrínseco del lenguaje. Cada sociedad practica una selección diferente en la masa enorme de lo que habría que decir para lograr decir algunas cosas [...] Cada lengua va modelada por un espíritu selectivo diferente que actúa en el vocabulario, en la morfología, en la sintaxis, en la estructura de frase y período [...] [Lo inefado es] todo aquello que el lenguaje podría decir pero que cada lengua silencia por esperar que el oyente puede y debe por sí suponerlo y añadirlo. (1971, p.755)

Otro de los problemas que entraña la traducción es que el traductor no puede agotar todos los significados posibles de un texto. El traductor debe aspirar a ser el mejor lector —«traducir es la mejor manera de leer»⁷— y crítico del texto con el que trabaja, en tanto se convierte en intérprete del texto original que debe traducir (Álvarez, 1986). No obstante, este acercamiento al texto será individual, único, como toda actuación humana y no podrá, por tanto, abarcar todas las interpretaciones: «traducir no es sino una forma selectiva de lectura, que equivale a elegir tan solo una de las varias opciones interpretativas posibles y, por lo mismo, a renunciar a las demás» (Santoyo, 1990, p3).

Para llevar a cabo su tarea, teniendo en consideración que en el complicado rompecabezas que entraña la traducción escasean las equivalencias perfectas, el traductor se ve obligado a embarcarse en un complejo proceso de toma de decisiones inherente a la interpretación: deberá escoger entre un conjunto de posibles significados de una palabra o motivo, entre las diferentes concepciones de un personaje, del estilo del autor o de las concepciones filosóficas de este (Levy, 2012). Si bien la teoría de la traducción tiende a ser normativa, esta se revela, en realidad, pragmática: el traductor asume al fin y al cabo el rol de un guardabarreras, pues modula y controla

⁷ Cfr. García Márquez, 1982, p.7.

el flujo comunicativo a partir de lo que selecciona y del modo en que lo selecciona, dando una imagen de la realidad del autor original que distorsiona en mayor o menor grado (Hernández-Sacristán, 2015). No hay dos traducciones iguales, de igual manera que un escritor no puede escribir el mismo texto dos veces, y ambos deben realizar forzosamente un proceso de selección en un determinado punto de su actividad creadora. Es actividad creadora en tanto que ambas prácticas —traducir y escribir— generan una obra nueva, inédita. Efectivamente, la traducción es también un proceso de creación o, más bien, de *re-creación*, en el sentido etimológico de la palabra, pues traducir es ‘volver a crear’ o, en palabras de Umberto Eco (2003, p.15), «decir *casi* lo mismo». El escritor engendra el original y el traductor una versión —que no copia— de este, pues no pretende ser un doble del original, no es la obra misma con léxico distinto. La traducción «no es la obra, sino un camino hacia la obra» (Ortega, 1996, p.430). El texto original y el traducido son, en consecuencia, obras hermanas, pero este parentesco no implica forzosamente semejanza.

Cabe señalar que existe, además de lo indicado hasta ahora, un tipo de traducción que no versiona el original, que se construye en base a las equivalencias —cuando las hay— y reproduce el texto original sin «traicionar» a la forma: la traducción literal. No obstante, este tipo de traducción, denominada significativamente *servil*, anula todo lo que la tarea tiene de humano, y por esa razón «no es una traducción, [sino] un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su lengua original; algo más cerca del diccionario que de la traducción» (Paz, 1971, p. 3). La forma se mantiene, pero se pierde el sentido, pues las palabras empleadas en textos de carácter expresivo no solo denotan, sino que también connotan. Para poder preservar el sentido, hay que renunciar a la forma. La traducción implica, pues, una transformación, y esa transformación «no es ni puede ser sino literaria, porque todas las traducciones son operaciones que se sirven de los dos modos de expresión a que, según Roman Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: la metonimia y la metáfora» (ídem).

Queda claro que la lengua y el pensamiento están íntimamente ligados, que todo proceso de manifestación del pensamiento está irrecusablemente basado en una traducción, que la relación entre traducción y literatura es insoluble y que ambas son vertientes de una misma práctica creativa. Además de todas las semejanzas mencionadas arriba existen, como es evidente, diferencias entre la figura del escritor y la

del traductor: el escritor alza su imperio novelesco de la nada mientras que el traductor se encuentra atado a un texto preexistente en el que está contenida su ley (Walter, 1923); si bien ambos escriben, el escritor goza de plena libertad de trazo, mientras que el traductor escribe modelado por el corsé literario del escritor (Álvarez, 1983); el escritor es amo y señor del universo novelesco contenido en el idioma primero, mientras que el traductor es coautor en la lengua meta, etc. Ahora bien, la liviandad de estas diferencias no alcanza a marcar una barrera entre las dos empresas, pues son ambas piezas fundamentales en el engranaje de la cultura y más afines que dispares: el escritor es creador de literatura y el traductor su cómplice, que no traidor, en tanto que posibilita la «reencarnación lingüística»⁸ de la obra, garantizando de esta manera su supervivencia a través de tiempos y fronteras e influyendo poderosamente en la historia de la literatura, que no puede tejerse sin las puntadas de su compañera portadora de secretos de pueblos y épocas.

⁸ Cfr. Santoyo, 1990, p.41.

3. HISTORIA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN

Entendemos la historia como una «exposición de la manera como el mundo se concibe»⁹, concepción que abarca también las emociones, los sentimientos y los afectos del individuo que piensa, reflexiona, y juega un papel esencial tanto en el discurso histórico como en el discurso literario. Y es que la figura del escritor puede considerarse un sujeto histórico, más anónimo, más individual y por tanto menos influyente en el panorama público, cuya actuación es más simbólica que real, pero al fin y al cabo sujeto y observador de la historia, de cuya actividad literaria —ficcional o no-ficcional— puede desprenderse un conocimiento de mundo (Gil-Montoya, 2013).

La realidad histórica circundante a menudo constituye uno de los grandes resortes de la creación artística y queda plasmada en la obra de algún que otro modo, explícita o implícitamente, deslucida o denunciada por el escritor. La realidad histórica penetra en las obras, y estas no pocas veces lo hacen en la realidad —relato social, relato real—. La literatura recoge en sí misma los núcleos nerviosos de la realidad y en ella se escuchan «los murmullos de la historia» (ibídem, p.78).

Si las historias de las naciones no pueden ser trazadas de manera aislada y ajena a los acontecimientos foráneos, ¿por qué habríamos de acercarnos a la historia literaria de manera individualizada? ¿Por qué acercarnos a una personalidad literaria sin contemplar de dónde podrían dimanar sus creaciones literarias? Es evidente que la realidad histórica puede llegar a determinar la producción artística de un escritor, pero este no es el único factor: la voz individual del escritor es el resultado de una multitud de influencias culturales y literarias, tanto colectivas como individuales, tanto sociales como patológicas (Lecrivain, 1993). En otras palabras, la obra literaria es una inmensa red de relaciones intersemióticas establecidas involuntariamente o motu proprio.

La capacidad que poseen las creaciones literarias de influir sobre la obra de otro no es privativa de las producciones nacionales. Teniendo en consideración que el contacto directo con obras extranjeras está reservado a unos pocos —no todos poseen las herramientas necesarias para moverse con holgura entre dos lenguas—, la traducción se manifiesta como el más importante vehículo de difusión entre culturas y opera a menudo como agente configurador de literaturas. Asimismo, la consulta de reperto-

⁹ Cfr. Zuleta, 2004, p.65, c. e. Gil-Montoya, 2013.

rios de traducciones pueden contribuir poderosamente a estructurar la historia literaria, en tanto que reflejan los gustos e inquietudes literarios de una época (Lafarga, 2000).

La consideración de que la traducción ha sido mecedora a lo largo de la historia oscila entre el reconocimiento y el menosprecio. Por un lado, siempre se ha guardado consciencia de su carácter de herramienta indispensable para el acercamiento cultural pero, al mismo tiempo, siempre se la ha relegado a ese segundo plano que la ha hecho indigna de atención académica y de un hueco digno en el conjunto de los estudios literarios y muy especialmente en la historia de la literatura. Evidentemente, se pueden encontrar referencias esporádicas a traducciones literarias puntuales, pero rara vez se incorporan a la realidad histórica de manera coherente (Even-Zohar, 1999). Esto quizás se deba al trato favorable tradicionalmente dispensado a la autoría y la originalidad en detrimento del de la imitación y traslación. Las investigaciones teóricas acostumbran a volcarse en el estudio del original, cuando es realmente la traducción la que ha llegado a influir en las culturas gran parte de las veces. No obstante el limitado interés teórico que parece haber suscitado históricamente, la traducción literaria —y, consecuentemente, la literatura traducida— constituye todo un «instrumento de encuentro entre pueblos y culturas y puerta de acceso a otros textos y tradiciones literarios»¹⁰, cuya aportación al desarrollo de las literaturas propias y al enriquecimiento de las naciones resulta cuanto menos significativa, y su contribución al forjado de las lenguas vernáculas, considerable.

Al igual que la literatura y la filosofía, la concepción de la traducción ha ido evolucionando a través de los tiempos y no siempre ha desempeñado la misma función. Determinada por las necesidades de las diferentes épocas, la traducción desempeña diversas funciones, se traduce de diferente manera y se seleccionan materiales de distintas índoles (ídem). El análisis de estos factores puede resultar determinante para remarcar la influencia que la literatura traducida puede llegar a ejercer en la configuración de culturas y en la cristalización de literaturas *stricto sensu*, ambas deudoras de la inclusión de nuevos modelos que sustituyen a los antiguos y contribuyen a la creación de un nuevo lenguaje poético o nuevas técnicas compositivas (Even-Zohar, 1999). En breve: la traducción y la literatura guardan tan estrecha relación que para abarcar un estudio total de cualquiera de las dos disciplinas sería necesario un acercamiento pluridisciplinar.

¹⁰ Cfr. Toledano-Buendía, 2002, p.266.

Para ilustrar los lazos que subyacen a estos tres fenómenos abocetaremos aquí una somera historia de la literatura y de la traducción, concebidas ambas como elementos pendulares cuya actividad se configura en torno al eje central de la historia de dos países —tan afines a la par que dispares— como Francia y España. Recorreremos las principales épocas y movimientos literarios de las letras francesas y españolas —pues no todos los movimientos históricos y literarios son idénticos ni igual de receptivos al intercambio entre culturas— a fin de dilucidar las posibles (inter)influencias y el papel que la traducción juega en ellas.

Edad Media

La traducción al latín de la *Odisea*, datada del 240 a.C., constituye el primer testimonio del ejercicio de la traducción como actividad específicamente literaria. La traducción se entendía entonces de dos formas distintas: como imitación —ejercicio propio del *interpēs* o traductor fiel, que opera palabra por palabra— o como recreación —labor del *orator* o adaptador—. Este esquema bimembre penetra en la Edad Media sin notables alteraciones. En la Europa medieval el latín se convierte en la lengua franca de los pueblos cristianos y se impone como lengua del Cristianismo, de ahí que las empresas traductoras se centraran casi exclusivamente en la traducción al latín de textos sagrados (verbigracia, la *Vulgata*). Dada la rigidez que exigía la sacralidad de estos textos, las traducciones constituían una estricta recreación (Toledano-Buendía, 2002). No así ocurre con otro tipo de composiciones de tono más ligero que, al tiempo que las lenguas vulgares se imponen a la lengua culta y dan cabida a la gestación de las lenguas románicas, comienzan a hacer aparición redactadas en un francés y español primitivos. El género literario primero —en el sentido de ‘inicial’ pero también de ‘principal’— lo forman los cantares de gesta españoles y las *chansons de geste* francesas, primeras manifestaciones poético-épicas con motivos y personajes medievales, cuyos orígenes deben buscarse en la épica germánica (Al-Ghamdi, 2011).

La literatura medieval de la Península se nutre intensamente de la literatura francesa. Ello se debe al influjo unilateral que la cultura francesa ejerce sobre la española en todos los campos, debido, por un lado, al aislamiento del resto de la cristiandad provocado por la invasión islámica y, por otro, a la intensificación de las relaciones íntimas entre ambos países muy especialmente durante los siglos XI, XII y XIII —consecuencia de la colaboración de los caballeros franceses en la lucha por la

Reconquista, la ruta de peregrinación a Santiago, el casamiento del rey Alfonso VI con una dama francesa...—. En el siglo XII prende en Francia la literatura artúrica y se expande por Europa casi de inmediato. Aunque la materia artúrica es conocida en la Península Ibérica desde fechas muy tempranas, las primeras huellas del género datan del siglo XIV, bajo la forma de adaptaciones de novelas francesas y obras originales que imitan ambientes y personajes habituales de esas novelas. El influjo francés se nota especialmente en la épica castellana y en una de sus más representativas e importantísimas creaciones, el *Amadís* primitivo (Blecua, 1944).

Amén de su labor como transmisoras de cultura, las traducciones cumplen además con una función genética, en tanto que contribuyen al enriquecimiento de las lenguas vernáculas (Al-Ghamdi, 2011). La mayoría de los escritores de la primera mitad del siglo XV son también traductores y lo propio se da en Francia.

El influjo francés en la cultura española disminuye progresivamente a partir del siglo XIV, sustituido por el de Italia, que será determinante para la configuración de la literatura renacentista de los pueblos de Europa.

Edad Moderna

Rendida ya Granada, descubierta ya América y con la Guerra de los Cien años llegando a su fin, el Renacimiento arranca desde Italia y penetra con fuerza en Europa. El descubrimiento del Nuevo Mundo despierta la imaginación de las gentes y la invención de la imprenta expande los horizontes de las letras. El Renacimiento rompe con las tradiciones escolásticas medievales y busca en los antiguos griegos y latinos una nueva concepción de la vida, al tiempo que unifica de cierta forma los distintos países europeos. Las nuevas corrientes humanistas colocan al hombre en el centro de su cosmovisión y el arte comienza a desembarazarse del marcado carácter religioso que venía arrastrando desde la Edad Media. No obstante, la religión lo envuelve todo: la reforma luterana, encarnada en Francia por el calvinismo y condenada por la Iglesia Católica, da lugar a constantes periodos de guerra; España, más cohesionada y poderosa, sufre la celosa vigilancia de la Inquisición, a cuyas manos muchos cristianos nuevos sufren la muerte, dolores o vejaciones (Jones, 1986 y Al-Ghamdi, 2011).

Las lenguas vernáculas están en su cenit: el castellano gana la batalla al latín, convirtiéndose así en lengua española por antonomasia, rebasa las fronteras del país y se extiende a toda Europa con tal pujanza que entre las damas y los caballeros de

Italia y Francia se tiene por gentileza saber hablar castellano; a su vez, el francés cobra fuerza amparado por los poetas de la Pléyade, quienes rompen la tradición de sus predecesores escribiendo en francés y emprenden reformas mayores en la lengua, enriqueciéndola poderosamente (Al-Ghamdi, 2011 y García-Yebra, 1994)¹¹. La lengua, «compañera de la creación literaria»¹², acarrea varios cambios a la literatura: en Francia y España florecen numerosos e ilustres escritores que introducen en sendos países las nuevas formas renacentistas —Garcilaso de la Vega y la Pléyade hacen suyos los sonetos— y se vuelcan, casi sin excepción, en el cultivo de la actividad traductora (García-Yebra, 1994)¹³. Y es que la traducción «se presenta casi inevitable como el camino más directo para dar a conocer las obras de la Antigüedad clásica»¹⁴, además de suponer un elemento clave en la consolidación de las lenguas emergentes, que necesitaban crear una literatura nacional para adquirir peso desde un punto de vista político y poético (Toledano-Buendía, 2002). Se traduce —por lo general, de manera libre¹⁵— mayormente del latín y el griego, amén de a los grandes autores de Italia —Dante, Petrarca, Ariosto, Sannazaro, Tasso— (García-Yebra, 1994)¹⁶. Un moderado porcentaje de la actividad traductora francesa se reserva a la traducción de obras españolas: el público francés queda especialmente cautivado por la novela pastoril (i.e., la *Diana* de Montemayor) y de caballerías (*Amadís de Gaula*, sus continuaciones e imitaciones), amén de la prosa realista (*Celestina*, *Lazarillo...*) que inspiraría a escritores de la talla de Charles Sorel (Jones, 1986).

La corriente culta que arranca desde el mismo alumbrar del Renacimiento se robustece con creciente intensidad hasta alcanzar su apogeo en el siglo XVII, segunda centuria de los Siglos de Oro españoles y *Grand Siècle* francés. Esta intensificación de los temas y las formas renacentistas recibe el nombre de barroco; el movi-

¹¹ En su *Défense et illustration de la langue française*, Joachim du Bellay trata sobre la imperante necesidad de la toma de neologismos del latín o griego para enriquecer la lengua francesa.

¹² Cfr. García-Yebra, 1994, p. 96.

¹³ Destacan por su importancia literaria Garcilaso de la Vega y Juan de Valdés en la primera mitad de la centuria y Lope de Vega en la segunda, además de Boscán, Juan de Jáuregui, y Fray Luis de León. Este último es considerado el príncipe de los traductores del Siglo de Oro (García-Yebra, 1994).

¹⁴ Cfr. García-Yebra, 1994, p.98.

¹⁵ En Francia, *La manière de bien traduire* de Étienne Dolet (1540) condena el traducir palabra por palabra, que se entiende como una falta de espíritu, como una servidumbre (Susó, 1995).

¹⁶ Sin embargo, no eran pocos los escritores del Siglo de Oro que criticaban las traducciones del italiano. Don Quijote rebaja la traducción del italiano en particular («el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que el que copia un papel de otro papel»). Lope era de la misma opinión: «plegue a Dios que yo llegue a tanta desdicha por necesidad, que traduzca libros del italiano en castellano, que para mi consideración es más delito que pasar caballos a Francia» (García-Yebra, 1994).

miento, los contrastes, la profundidad y el pesimismo marcarán el trazo de las plumas de grandes nombres de la literatura española como son Quevedo, Lope de Vega, Góngora y Calderón de la Barca. En 1605 publica Cervantes su obra maestra, *Las aventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuyos ecos aún resuenan en numerosísimas obras de la literatura universal (ídem).

El español continúa siendo la lengua de moda, lo que lleva a Cervantes a hiperbolizar en su *Persiles*: «En Francia, ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana». No obstante, a lo largo del siglo XVII la hegemonía española se ve paulatinamente reducida durante el periodo de decadencia, y allana así el camino a Francia que, bajo un contexto histórico favorable —expansión militar e influencia cultural cada vez más dominante— tomaría el relevo en el siglo XVIII como modelo cultural (ídem).

Este es uno de los periodos literarios más ricos de la historia de ambos países. La traducción aparece como la piedra angular de tamaño éxito: a pesar de que las relaciones hispano-francesas no siempre fueron cordiales —con Felipe III empiezan los dobles matrimonios hispano-franceses que llevarían el país a la guerra de sucesión y al afrancesamiento del siglo XVIII— las letras españolas influyeron poderosamente en las francesas. «Tout ce qui paraît à Madrid est connu immédiatement en France»¹⁷: el teatro español del siglo XVII (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca...) proporciona a los dramaturgos franceses —Molière, Corneille,— temas, situaciones, adaptaciones, y conoce una gran expansión de que descuella un género híbrido como la tragicomedia, propulsada en Francia por Alexandre Hardy. Surge, además, un subgénero narrativo «a la española», la *nouvelle espagnole*, constituida por relatos de autores franceses cuya acción se desarrolla en España y cuyos héroes son españoles (Verrier, s.f.). Por otro lado, los franceses critican el oscurantismo barroco de escritores como Gracián, por considerarlo una traba innecesaria a la inmediata comprensión del sentido contenido en el texto. El barroquismo francés no tarda descomponerse en beneficio de la austeridad del clasicismo, que devuelve a las letras la claridad y el orden perdidos (Al-Ghamdi, 2011).

A su vez, con el devenir de los años el clasicismo francés se debilita y finalmente muere junto con Luis XIV en 1715. Allende los pirineos la boga española se ve frenada por la decadencia y las guerras. Las tornas cambian: Francia se alza con la

¹⁷ Cfr. Verrier, s.f., p.1.

hegemonía sobre los pueblos de Europa. La supremacía francesa, juntamente con la irradiación de su lengua y cultura, provoca el afrancesamiento que invade la Europa del siglo XVIII —la Ilustración—. El triunfo de la razón sobre las tinieblas, la búsqueda de nuevos valores, el cuestionamiento de la monarquía, la búsqueda del progreso y las nociones de «individuo» y «libertad» marcan el paso del Siglo de las Luces (Jones, 1986). Montesquieu, Voltaire, Diderot y Rousseau, entre muchos otros, se entregan en sus escritos a una profunda reflexión sobre las formas de gobierno, a una crítica hacia la sociedad y mentalidad francesas, celebran la armonía de la naturaleza mediante el tópico del «bon sauvage», preconizan el desarrollo de las artes y las ciencias y ponen el acento en la libertad e igualdad de todos los individuos. Sus obras son conocidas inmediatamente en España, especialmente las de Voltaire, autor francés más traducido (Lafarga, 2000).

A diferencia de la Ilustración francesa, el Setecientos español ha obtenido poca consideración debido fundamentalmente a «la mala suerte de su emplazamiento cronológico, de haber venido a continuación de los Siglos de oro y [...] de haberse tenido que alzar sobre el vacío de la desoladora decadencia» (Alborg, 1989, p.12). Además, colocados detrás de los gigantes del Renacimiento y del Barroco, los autores del Setecientos son «casi raquíuticos» (ídem, p.13). La literatura está marcada por un profundo extranjerismo que encarna el deseo de adoptar las formas de cultura internacional que representaba, sin lugar a dudas, Francia. No obstante, si bien se descuida la novela, la lírica y el teatro, el siglo XVIII resulta ser la gran época de la controversia intelectual, y sus figuras literarias más representativas —Feijoo, Jovellanos, Meléndez, Moratín— cultivan ensayos y obras críticas de marcado carácter didáctico que promueven un nuevo espíritu científico indispensable para la renovación de España (ídem).

Naturalmente, el espíritu ilustrado, tan implicado en la ampliación de conocimientos y el saber, juntamente con la multiplicación de las relaciones culturales, favorece el auge de la traducción. Así, el siglo XVIII —especialmente su segunda mitad— y el primer tercio del siglo XIX constituyen etapas de efervescencia del ejercicio de la traducción en toda Europa. En España, la galomanía que domina a los ilustrados favorece particularmente la traducción a partir del francés¹⁸. Asimismo, la traducción cumple una importante labor en la constitución de un lenguaje científico, en

¹⁸ Se estima que un 65% de las traducciones de la época proceden del francés (Lafarga, 2000).

particular en el campo de la química (Lafarga, 2000). En Francia, la actividad traductora se desarrolla en torno a las emergentes *belles infidèles*, formas libres de traducción que anteponen la belleza al sentido y adaptan las obras sometiéndolas al gusto de su tiempo (Al-Ghamdi, 2011).

En 1789 uno de los mayores conflictos políticos y económicos de la historia francesa convulsiona el país y acaba con el despotismo como forma de gobierno: la Revolución. Las ideas revolucionarias rompen barreras y penetran en los estamentos no privilegiados de los otros países europeos que acabarán por adoptar muchos de sus nuevos valores, marcando así el fin de una era y el inicio de otra (ídem).

Edad Contemporánea

Durante los años posteriores a la Revolución Francesa resultan más notables las fuerzas ejercidas por la literatura europea en general, y la francesa en particular, sobre la española, que las que esta despliega a la inversa. En 1808 Francia penetra casi literalmente en España: comienza la invasión napoleónica, que despierta la conciencia nacional y desemboca en el levantamiento del dos de mayo de 1808, haciendo estallar la guerra de la Independencia. La lucha antifrancesa intensifica la adhesión de las masas hacia las llamadas tradiciones castizas del catolicismo, el nacionalismo y la monarquía (Shaw, 1986). El francés —la lengua del intruso— se encuentra en el centro de una controversia que alcanza al traductor: las traducciones, consideradas como praxis de libertad, se afanan por evitar el afrancesamiento y suprimir el «color local» de las obras traducidas. Las ideas y los pensamientos franceses se adaptan a los gustos y costumbres españoles, dándose a conocer mediante traducciones *ad sensum* que abogan por el uso de una lengua patria digna y exacta, capaz de defender las excelencias de la lengua castellana (Ramírez, 1999).

Para romper con obras clásicas que «al ser imitativas, uniformes y racionales, podían sujetarse a unas reglas», surge un nuevo movimiento literario: el romanticismo (Shaw, 1986). El romanticismo francés viene precedido e influenciado por el romanticismo inglés y alemán. Este último lo introduce en Francia Mme de Staël, una de las mayores personalidades críticas de su tiempo, con su tratado *De l'Allemagne* (1813), obra que da a conocer los grandes románticos alemanes y define el romanticismo por oposición al clasicismo. Mme de Staël fue, además, una ferviente defensora de la traducción:

«No existe más eminente servicio que pueda prestarse a la literatura que trasladar de una lengua a otra las obras maestras del ingenio humano. Existen tan pocas producciones de primera fila; el ingenio, en cualquier género, es un fenómeno tan escaso, que si cada nación moderna se viera reducida a sus propios tesoros sería siempre pobre. Por otra parte, la circulación de las ideas es, de todos los géneros de comercio, aquel cuyas ventajas son más ciertas». (p. 146, c. e. Lafarga, 2000)

El romanticismo español tiene sus raíces en Francia, aunque se manifiesta de manera tardía: la palabra *romántico* aparece por primera vez en 1818. Durante la primera treintena del XIX muchos españoles se ven abocados al exilio, y ahí se editan las primeras obras españolas románticas (Shaw, 1986). Los románticos españoles —Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Espronceda, Larra, Zorrila— y los románticos franceses —Chateaubriand, Victor Hugo, Dumas, Balzac, Lammenais— creen en el genio, la inspiración y la espontaneidad, asumen el rol de filósofos y expresan el malestar del individuo en la sociedad, al tiempo que celebran la individualidad y la libertad, el sentimiento y la pasión. En España el movimiento se desintegra prematuramente a la muerte de sus dos líderes, Espronceda y Larra; en Francia, prevalece hasta la revolución de 1848. Al romanticismo le sigue el realismo y los movimientos de vanguardia —simbolismo, naturalismo—. En España cobran especial relevancia la estética modernista y la generación del 98 (Al-Ghamdi, 2011 y Shaw, 1986).

Al principiar el siglo XX España se ve sumida en un incipiente periodo de crisis continuadas: el desastre del 98, crisis de 1917 y 1930, la dictadura de Primo de Rivera, la Guerra Civil y la dictadura de Franco. Como consecuencia de la Guerra Civil la inmensa mayoría de vencidos se refugia en Francia, algunos de entre los cuales son gentes de letras que adoptan el francés como lengua literaria —aunque sitúan el centro de sus obras en España—: Jorge Semprún, Juan Larra, Ramón Chao, Gómez-Arcos... (Shaw, 1986).

Las literaturas del XX quedan profundamente marcadas por las crisis históricas, políticas, morales y artísticas; las corrientes literarias toman varios afluentes: vanguardismo, realismo, esteticismo, existencialismo, surrealismo, expresionismo, creacionismo... toda una serie de movimientos que se suceden y contraponen; aparecen las ediciones de bolsillo y el fenómeno *best-seller*; la narración domina todas las formas, la poesía muestra predilección por el verso libre y el texto teatral decae en beneficio de la puesta en escena (Al-Ghamdi, 2011). Por su parte, la traducción expe-

rimenta un espectacular avance numérico, especialmente en los últimos decenios: aumenta el número de escritos sobre aspectos teóricos, históricos y metodológicos de la traducción; se incrementa enormemente la traducción científica, técnica y documental; y, finalmente, se crea la traducción automática. En los principales países Europeos la traducción goza de buena acogida: en Francia Proust, Loti, Gide, Mallarmé, Camus y Triolet, entre otros, firman numerosas traducciones. En España la traducción se sigue teniendo a menos, y si bien una pequeña minoría de escritores firma sus traducciones —Unamuno, Clarín, Juan Ramón Jiménez...—, la inmensa mayoría traduce de forma anónima o se esconde tras un seudónimo (García-Yebra, 1994).

El siglo XXI se nos presenta como una verdadera cultura de mestizaje que requiere irremisiblemente de la traducción, cada vez más desembarazada de la mala imagen que históricamente le ha sido dada. Encontrar hoy día una civilización culturalmente desarrollada que no haya tenido contacto con otras culturas es harto difícil, por no decir imposible. Y es que ningún sistema es totalmente autónomo o estrictamente tradicional; tampoco, claro está, enteramente importado. Pero estas importaciones constituyen un elemento clave en la forja de una conciencia literaria, se asimilan más o menos, a veces se rechazan y otras se arraigan de tal manera que llegan a confundirse con la tradición nacional (ídem).

Las nuevas corrientes de la teoría literaria y la historiografía hacen hincapié en la naturaleza dinámica de la creación artística y la consideran un «fenómeno cultural plenamente integrado con el resto de parámetros sociales, políticos y económicos de la comunidad» (Toledano-Buendía, 2002, p.270). La teoría del polisistema concibe la literatura como sistema de sistemas literarios particulares, lo cual permite que la traducción aparezca como un sistema intermedio fluctuante que oscila entre un sistema de salida y otro de llegada (Lafarga, 2000). La ineludible verdad es que el nacimiento de una literatura o su renovación, al igual que los acontecimientos históricos, no es un fenómeno aislado que se produce de manera espontánea, sino que ocurre siempre en relación a otra. En suma: la traducción ha desempeñado, desempeña y desempeñará un rol central en el desarrollo de las letras.

4. IL TRADUTTORE NON È TRADITTORE

De los dos polos de la traducción —fidelidad y adaptación— el ideal de traducción actual se inclina en favor del primer término, debido muy probablemente a la imperante concepción individualista que se extiende sobre la obra literaria (Lecrivain, 1993). En la actualidad, a la traducción se le atribuye un carácter herético que se manifiesta en sentencias deterministas como la que inspira el título de este apartado (*traduttore, traditore*). Si bien es cierto que el traductor no puede dejar de «contaminar» la obra con su impronta, también lo es que estas «contaminaciones» son necesarias para dar con una traducción válida, pues una traducción *ad litteram* daría resultados absurdos que no pueden enmarcarse en el ámbito de la literatura. También es cierto que en ocasiones la magnitud de estas contaminaciones superan los límites del decoro y el traductor se desembaraza completamente de su «invisibilidad» e irrumpe en la obra de manera innecesaria. No parece descabellado suponer que estos casos puedan darse especialmente en aquellos escritores que se lanzan a traducir —hecho que ocurre con frecuencia—, pues podrían sentirse imantados por su estilo personal e injerir con mayor o menor intensidad en la traducción o incluso, en casos extremos, terminar canibalizando la obra. Este tipo de traducciones tienen un carácter híbrido, es una suerte de «traducción-imitación», término que abarca los casos en que «el traductor no intenta recrear la obra o el poema original sino que centra su labor traductora en la expresión de su propio lenguaje poético, situando así el texto traducido en los límites de la traducción» (ibídem, p.326).

Llegados a este punto, no podemos sino mencionar a un escritor argentino que, a pesar de ostentar una larga trayectoria como traductor y de haber dedicado a la traducción múltiples reflexiones y ensayos, sus traducciones no gozan de buena prensa: Jorge Luis Borges, el traductor infiel. Borges practica la paráfrasis, es decir, la forma de traducir que aboga por prescindir de todos los detalles verbales del original para mantener el significado global, y censura a aquellos que buscan mantener a toda costa las singularidades del original, pues para ello se ven obligados a «espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira»¹⁹. Borges condena la impersonalidad de las traducciones y reivindica que la traducción no es inferior al original —incluso llega a afirmar que el original

¹⁹ Cfr. Borges, 1926, p.87, c. e. Willson, 2002.

es infiel a la traducción—, que una traducción puede enriquecer o incluso superar al original y que el objetivo de la traducción habría de ser crear una obra literaria convincente (Willson, 2002).

La gran mayoría de escritores no conciben la manera de traducir de Borges. A título de ejemplo, compararemos dos casos —de desviación y no-desviación— ilustrativos extraídos las versiones españolas de *Madame Bovary*, obra cumbre de Gustave Flaubert: dos de ellas firmadas por dos traductores de oficio, María Teresa Gallego Urrutia y Germán Palacios, y una última por la escritora Carmen Martín Gaité.

Una de las principales desviaciones traductivas toma dos caminos transversalmente opuestos: el refuerzo y la atenuación expresivos. Por un lado, el traductor puede sentir afinidad con el pensamiento del autor y esto puede impulsarlo a explicarlo o reforzarlo, a veces incluso diluyendo el texto original, o a alterar el mensaje para transmitir lo más acertadamente posible aquello que —en su opinión— el autor quiso decir; también se da el caso contrario: motivado quizás por la disconformidad con el autor, el traductor atenúa el vigor de las palabras de este mediante una traducción más suave de lo que el énfasis del original exigiría. No en pocas ocasiones dichas desviaciones están motivadas por el mero prurito de embellecer el texto. Tanto el refuerzo como la atenuación se consiguen, generalmente, cambiando los lexemas o léxico portador de significado (López-Fanego, 1991). Un claro ejemplo de refuerzo expresivo se nos presenta al culminar el capítulo segundo de la primera parte, cuando Charles Bovary, infelizmente casado con Heloïse y secretamente enamorado de Emma, regresa a casa tras el entierro de su mujer, fallecida súbitamente tras sufrir un pequeño desmayo. Una vez en casa, Charles se sume en dolorosas ensoñaciones y la voz narrativa apunta: «Elle l'avait aimé, après tout». Este enunciado de tan aparente —y efectiva— simpleza se resuelve no obstante de tres formas distintas:

Carmen Martín Gaité:

Ella, a fin de cuentas, le había querido.

María Teresa Gallego Urrutia:

En fin de cuentas, ella lo había querido.

Germán Palacios:

Después de todo, la había querido.

El sujeto de la oración es claramente «ella» y el objeto directo «él». Esto es, ella lo había querido a él. Lo que la voz narrativa está comunicando implícitamente es que él no la había querido a ella. Si bien las dos traductoras respetan la decisión de

Flaubert, Germán Palacios formula la frase totalmente a la inversa (él la había querido). Resulta difícil creer que pueda haberse debido a un error de lectura dada la simplicidad del enunciado y la minuciosa atención que requiere en tanto última frase dentro de un capítulo clave. Precisamente esta posición privilegiada, donde confluye toda la intensidad del capítulo, podría haber impulsado al traductor a añadir valor expresivo al enunciado invirtiendo los sujetos y confiriendo así a Charles un sentimiento que Flaubert decidió no darle, pero que no desentona con el sufrimiento que invadirá al personaje y que puede llegar a impactar al lector al descubrir que, a pesar de no haber dado muestra alguna de afecto, efectivamente la quería.

El siguiente ejemplo, completamente contrario al anterior, deja especial constancia de la importancia de determinadas desviaciones mediante la ilustración de las consecuencias causadas por la excesiva escasez de ellas. En esta ocasión Charles Bovary hijo, recién llegado a su nuevo colegio, se pone en pie a petición del profesor, dejando caer su gorra al suelo. Al inclinarse a recogerla, la gorra vuelve a caer y es entonces cuando interviene el profesor: «Débarrassez-vous donc de votre casque, dit le professeur, qui était un homme d'esprit». Los traductores se decantan por las siguientes soluciones:

Carmen Martín Gaité:

—Pero deje en paz la gorra, hombre— dijo el profesor, que era bastante bromista.

María Teresa Gallego Urrutia:

—Líbrese ya de ese casco— dijo el profesor, que era hombre de ingenio.

Germán Palacios:

—Deje ya en paz su gorra— dijo el profesor, que era hombre de chispa.

Acto seguido, los alumnos irrumpen en carcajadas. La jocosidad de la frase en francés radica en el juego de palabras entre «casque» ('casco') y «casquette» ('gorra'). Los juegos de palabras son, sin duda, la prueba fehaciente de que hay pérdida en la transposición lingüística (Lecrivain, 1993). Las tres versiones se han decidido por mantenerse paralelas al original: Carmen Martín Gaité y Germán Palacios renuncian a la jocosidad de la frase y traducen «casque» por gorra; María Teresa Gallego Urrutia emplea el vocablo «casco», pero el efecto cómico se pierde e incluso puede llegar a causar extrañeza en el lector. No obstante, el contexto que envuelve la intervención del profesor —las risas de los alumnos, la referencia a su sentido del humor— requiere ineludiblemente de un enunciado jocosos. El hecho de que los traductores ha-

yan adoptado una postura demasiado «fiel» ante el texto ha generado soluciones descoloridas, que borran completamente el carácter cómico del original y que no resultan, por tanto, enteramente satisfactorias²⁰. Todo ello es una clara muestra de la imperante necesidad de desviaciones en toda traducción válida. ¿Acaso no traiciona la extrema fidelidad si esta implica pérdida de sentido y empobrece, por tanto, la obra? ¿Acaso no injiere el traductor en la obra al no trasladar el sentido, causando así extrañeza e interrumpiendo la lectura en un pasaje originariamente fluido?

²⁰ Al ser ineludible la pérdida del juego *casque/casquette*, la solución podría haberse enfocado hacia otros juegos de palabras (acabe ya con este engorro, ¡deje la gorra!) u otras vías que, aunque no contemplen juego alguno, justifiquen la risa de los alumnos.

5. CONCLUSIONES

Desde el mismo momento en que una idea cruza la mente del escritor, antes incluso de emprender la escritura y posar la pluma sobre el papel, está irremisiblemente abocado a la traducción. Primero, porque el pensamiento es traducción. Segundo, porque la escritura es la traducción del pensamiento. El pensamiento traduce la realidad, el escrito traduce el pensamiento y el traductor traduce el escrito: son los eslabones de la cadena literaria que hacen de la literatura un fenómeno inmortal.

La traducción y la literatura son primas-hermanas, sempiternas compañeras y viejas amigas. Viejas porque ambas son prácticas milenarias y amigas porque comparten historia: la traducción, en tanto vehículo de ideas, desempeña un papel fundamental en la cristalización de las literaturas, posibilita el diálogo entre culturas y contribuye al enriquecimiento de las naciones. Ejemplo de todo ello es la eterna deuda que se guardan las letras francesas y españolas. ¿Acaso existiría *Don Juan*, obra cumbre de Molière, si antes no hubiera creado Tirso de Molina *El burlador de Sevilla*? ¿Qué habría sido de *Madame Bovary* si Flaubert no hubiera conocido *El Quijote* y si Cervantes, a su vez, hubiera desconocido la épica carolingia? La lista sigue y sigue hasta sobrepasar el límite de caracteres de este y de cualquier otro trabajo realizable en el intervalo de una vida humana.

El carácter didáctico que reviste la traducción queda patente desde el mismo momento en que se constata la inexistencia de dos traducciones iguales. Así y todo, esta volubilidad no es privativa de la traducción: el propio escritor no es capaz de encerrar en el texto la plenitud de su pensamiento, lo cual da lugar a distintas interpretaciones que lector no es capaz de recoger por entero. El traductor es, ante todo, lector del texto —si, como alguna vez dijo Francisco Umbral, escribir es la mejor manera de leer la vida, traducir es la mejor manera de leer un libro— y, en calidad de lector, su acercamiento a la obra es enteramente individual, único; el traductor debe comprender la identidad de la obra y transmitir el sentido contenido en ella a través de una selección de significados, alejándose del texto y regresando a él, distorsionándolo al fin y al cabo en mayor o menor grado. Y es que el traductor también tiene nombre y apellidos.

La invisibilidad del traductor es una falacia. Una «invisibilidad» total daría lugar a la traducción del fantasmal Pierre Menard, imaginado por Borges, quien recrea pa-

labra por palabra extractos de El Quijote que, a pesar de ser idénticos al original, expresan algo completamente diferente a cualquier cosa que Cervantes hubiera querido decir. Por otro lado, un buen traductor no injiere en el texto a pesar de las desviaciones que se ve obligado a realizar, pues estas son necesarias para evitar el empobrecimiento del texto y crear una traducción válida. Todo ello pone de relieve lo que el escritor y el traductor —ambos padres de la obra traducida— comparten: creatividad y habilidad del lenguaje. Prueba de ello es la gran cantidad de escritores que se aventuran a traducir. No cambian de género, se especializan. Literatura y traducción, escritor y traductor, traducción y escritura son conceptos próximos, relacionados e interdependientes: son el anverso y reverso de una misma moneda.

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, J. L. (1989). *Historia de la literatura española: Siglo XVIII*. Madrid: Editorial Gredos.
- Al-Ghamdi, A. (2011). Histoire de la littérature française à travers les siècles. *Synergies Algérie*, 13(1), 145-198.
- Álvarez, A. (1986). El escritor es un traductor. *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 5(1), 129-134.
- Blecua, J. M. (1944). *Historia de la literatura española: Edad Media*. Zaragoza: Librería General.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. (Trad. H. Lozano-Millares). Barcelona: Lumen (Original en italiano, 2003).
- Even-Zohar, I. (1999). La posición de la literatura traducida en el polisistema literario. (Trad. M. Iglesias). En Iglesias, M. (Ed.), *Teoría de los Polisistemas*, (pp. 223-231). Madrid: Arco.
- Fishman, J. A. (2010). Regional perspectives in the study of language and ethnic identity. En Fishman, J. A. y García, O. (Eds.), *Handbook of language and ethnic identity*, (pp. 276-390). Estados Unidos: Oxford University Press.
- García-Márquez, G. (2003). Los pobres traductores buenos. *Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*, (pp. 128-130). Budapest: Eötvös József.
- García-Yebra, V. (1994). *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Editorial Gredos.
- Gil-Montoya, R. (2013). Sujetos de la historia: entre excéntricos y paranoicos. *Sophia*, 9(1), 68-78.
- Hernández-Sacristán, C. (2015). Traducción como mediación intercultural: delimitación conceptual y dimensiones de una práctica. En Gordejuela et al. (Eds.), *Lenguas, lenguaje y lingüística. Contribuciones desde la Lingüística General*, (pp. 269-276). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Humboldt, W. (1990). *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. (Trad. A. Agud). España: Antrhopos Editorial (Original en alemán, 1836).
- Jones, R.O. (1986). *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: prosa y poesía*. Barcelona: Ariel.
- Lafarga, F. (2000). La traducción como vehículo de difusión de la literatura francesa en España. Estado de la cuestión. *VII Coloquio APFUE: Cádiz, 11-13 de Febrero de 1998*, 1(1), 385-398.
- Lecrivain, C. (1993). Escribir/traducir: dos vertientes de una misma práctica creativa. En Charlo, L. (Ed.), *Reflexiones sobre la traducción: actas del Primer Encuentro interdisciplinar "Teoría y práctica de la Traducción"* (pp.325-336). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Levý, J. (2012). *Translation as a Decision Process*. (Trad. G. Althoff). Brasil: Universidad Federal de Santa Catalina (Original en checo, 1967).
- López-Fanego, O. (1991). Una tentación de los traductores: el refuerzo y la atenuación expresivos. En Lafarga, F. (Coord.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, (pp. 469-480). España: Universidad de Oviedo.
- Ortega y Gasset, J. (1971). Comentario al "Banquete" de Platón. *Revista de Hispanismo Filosófico*, 17(1), 141-165.

- Ortega y Gasset, J. (1996). Miseria y esplendor de la traducción. En López-García, D. (Coord.), *Teorías de la traducción: antologías de textos* (pp. 428-446). España: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Proust, M. (1913-1927). *À la recherche du temps perdu* (edición utilizada: 2015). París: Les éditions Pulsio.
- Ramírez, C. (1999). De juicios y advertencias de traductores españoles en letras francesas del siglo xviii. En Lafarga, F. (Coord.), *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*, (pp. 55-66). España: Universitat de Lleida.
- Santoyo, J. C. (1990). Prometeo de nuevo encadenado: la traducción/recreación literaria. En Raders, M. y Conesa, J. (Eds.), *II Encuentros complutenses en torno a la traducción* (pp. 35-46). Madrid: Universidad Complutense.
- Shaw, D. L. (1986). *Historia de la literatura española: siglo XIX*. Barcelona: Ariel.
- Steenmeijer, M. (2016). Sobre la traducción literaria y la identidad del traductor. *Revista de Estudios Hispánicos*, 4(2), 281-292.
- Suso, J. (1995). La conception de la traduction en France au XIVE siècle. En Lafarga, F. (Coord.), *La traducción: metodología, historia, literatura*, (pp. 115-122). España: Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU.
- Toledano-Buendía, C. (2002). Pero, ¿cómo te ha dado por leer traducciones? Algunas consideraciones sobre el estudio de la literatura traducida. *Revista de Filología*, 20(1), 263-275.
- Verrier, M. (s.f.). *La littérature française au miroir de la littérature espagnole*. Recuperado de http://www.septet-traductologie.com/wp-content/uploads/2013/01/04_article-M.-Verrier.pdf
- Walter, B. (1923). La tarea del traductor. En López-García, D. (Coord.), *Teorías de la traducción: antologías de textos* (pp. 335-347). España: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Willson, P. (2002). La traducción, otra de las plenitudes de Borges. *Variaciones Borges*, 14(1), 103-112.
- Yuste-Frías, J. (2015). Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción. *D.E.L.T.A.*, 31(1), 317-347.