

SALVADOR BENADAVA

A PROPOSITO DE LA TRADUCCION

Introducción. El interés, cada vez mayor, que han venido suscitando últimamente los numerosos problemas relativos a la traducción es la consecuencia lógica de una serie de factores típicos de nuestra época. Efectivamente, el origen de este interés —y, por ende, la revalorización del oficio de traductor— hay que buscarlo en unos cuantos hechos sin precedentes: la ampliación, en proporciones increíbles, del mercado del libro; el avance acelerado de la ciencia y de la cultura y la necesidad de su rápida difusión; la tendencia a la internacionalización de toda clase de ideas. Enfrentados a estas realidades, editores, lingüistas, matemáticos, etc., se ven impelidos, por una parte, a planificar la traducción sobre bases científicas sólidas y, por otra, a buscar instrumentos adecuados —mecánicos o humanos— que permitan traducciones fieles y rápidas.

Los lectores de obras traducidas raras veces sospechan la cantidad de escollos que debe salvar el traductor en la ejecución de su trabajo. Ello se explica fácilmente si se considera que el traductor no es más que un intermediario entre el autor y el lector o espectador y que su tarea es tanto menos evidente cuanto mejor es la traducción.

En el presente artículo nos proponemos, además de analizar algunos puntos atinentes a la traducción, enunciar los principales problemas que se nos presentaron en la versión al castellano de la comedia de Félicien Marceau *L'OEuf*.

Quizás no sea superfluo señalar que la traducción de *L'OEuf* fue realizada por la señora Ana Pizarro, profesora de francés y de castellano, y por el autor de estas líneas, profesor de Lengua y Civilización Francesa de la Universidad de Concepción, personas ambas con limitada experiencia en este tipo de trabajo.

1. *La elección de la obra.* En un número especial del semanario *Lettres Françaises* dedicado a la traducción (18-24 de marzo 1965), Nino Frank escribe: "El traductor perfecto no puede traducir todo, del mismo modo que el lector ideal no puede leer todo. El registro de maleabilidad no es nunca muy extenso, así como lo prueban las numerosas traducciones que escritores de calidad han efectuado de obras shakespearianas, las que, en su mayoría, han servido sobre todo para poner de relieve las virtudes propias a los traductores sin, por ello, restituir la personalidad de Shakespeare".

La aserción nos parece atinada. ¿Por qué elegimos *El Huevo* y no otra obra? Porque, al leer la comedia en su versión original, nos sentimos más de una vez identificados con su protagonista, porque sus dudas han sido las nuestras, porque, por primera vez, veíamos expresados en forma coherente y elevados a la categoría artística problema e inquietudes a los que no éramos ajenos.

También nosotros pensamos que, además de los factores puramente fortuitos que mueven a un traductor a elegir tal o cual obra, existen otros que podríamos llamar "determinativos" que impulsan a aquél a expresarse por interpósita persona. Y no puede ser de otro modo. Traducir es, antes que nada, comprender y no hay mejor forma de comprensión que la basada en la identidad de experiencias —interiores o exteriores—, de vivencias y de ideas.

Lamentablemente, no siempre el traductor tiene la posibilidad de elegir (y menos aún si es profesional), pero sería conveniente que pudiera hacerlo, que tuviera la alternativa de especializarse en determinados libros y autores. La traducción de una obra literaria es mucho más que un simple ejercicio mecánico. Ella supone un mínimo de *simpatía* por ciertos temas y personajes y un conocimiento más o menos cabal del autor que se traduce, de sus ideas, del medio en que evolucionan sus creaturas y de los móviles y pasiones que las animan.

2. *Diferentes aplicaciones de la traducción.* Las dificultades que se nos plantearon en la traducción de *L'OEuf* fueron de dos tipos: a) las comunes a todas las traducciones, y b) las inherentes a la traducción de obras teatrales. Nos referimos particularmente a éstas últimas.

Traducir poesía no es lo mismo que traducir novela, como traducir ensayo no es lo mismo que traducir teatro. Cada género literario tiene sus exigencias específicas. Creemos no equivocarnos al señalar que mientras más particulares son las ideas o sentimientos expresados, mientras más teñida está la obra de la peculiar subjetividad de su autor, mien-

tras más prevalece en el original la forma sobre el contenido, más difícil es la traducción.

Traducir poesía es una aventura casi —por no decir totalmente— imposible. A menos que se trate de poesía épica, es decir, de un género en que la poesía es lo menos poesía posible. La verdadera poesía es una operación matemática donde ningún signo fundamental puede ser substituido impunemente. Si traducimos *Les sanglots longs - Des violons - De l'automne* por "Los largos sollozos - De los violines - Del otoño" estamos traicionando a Verlaine, pues omitimos, entre otras cosas, la bella combinación de *o* cerradas y de *o* nasales, encargadas de dar a los versos esa tonalidad patética tan característica del autor de *Art Poétique*.

También en la obra teatral son importantes los elementos subjetivos, pero —sin contar el hecho que no está sometida a los imperativos formales de la poesía— hay algo que facilita notablemente el trabajo del traductor y es que la obra de teatro se escribe para ser dicha y no para ser leída. Un puro texto teatral es como un cuerpo sin vida o como un globo sin aire. El traductor puede contar, pues, con los múltiples recursos que las diferentes hablas poseen para la expresión de matices afectivos y con la colaboración de dos nuevos intermediarios: el director y el actor.

No obstante lo anterior, es una ilusión creer que el lenguaje de un drama o de una comedia es equivalente al que utilizamos a diario en nuestras relaciones con los demás. El habla cotidiana está creando y recreando constantemente, se repite, se contradice, utiliza restos de frases, saca partido de la común atmósfera cultural que envuelve a los interlocutores, ultraja a cada paso la gramática; el habla teatral, en cambio, es relativamente coherente, más o menos convencional y completamente económica... y para el traductor es una suerte que así sea.

3. *Problemas de traducción.* Colaboración del director y del actor, posibilidades del lenguaje hablado del idioma al que se traduce, convencionalismo del lenguaje teatral, facilitan, sin duda, el trabajo del traductor, pero, al mismo tiempo, lo complican. Pues constantemente éste debe preguntarse: ¿cuáles son los límites exactos de mi competencia?, ¿hasta qué punto soy yo —y no el director o el actor— quien debe iluminar el sentido de esta frase o de ese giro?, ¿cómo "sonará" esta réplica en un escenario?, ¿qué debo hacer para que tal o cual parlamento no parezca ni demasiado familiar ni demasiado artificial?

De cualquier modo, todos estos problemas son secundarios comparados al que, por determinar a todos los demás, puede ser considerado

como el gran problema de la traducción. Su formulación es muy simple: un idioma es la expresión *fatal* de una cultura determinada y es imposible *trasladarlo* textualmente a otro idioma, producto de una cultura diferente. Lo que hace el traductor, en el fondo, no es sino recrear la obra con los medios de que dispone el idioma al que traduce.

Hecho este alcance previo, veamos ahora algunos de los problemas que se nos plantearon en nuestra versión de *L'OEuf*.

a) *¿Español de España o español de Chile?* He aquí una primera interrogante. Que no se hubiera suscitado de haberse tratado de una obra poética o de un ensayo. Pero (volvemos a lo mismo), se trata de una comedia destinada a ser dicha, llena de expresiones populares, de vocablos vulgares, de términos con una alta coloración emocional. Existía una tercera solución: haber usado un lenguaje standard, una especie de mínimo común denominador extraído de las diferentes hablas hispanas. Renunciamos a ella porque, de haberla adoptado, habríamos "momificado" un lenguaje que, en el original, tiene todo el sabor de lo fresco, auténtico y real. ¿Y por qué no el español de España? Primero porque lo conocemos mal y luego, porque, habiendo sido prevista la traducción para un público chileno, pensamos que éste se habría sentido desorientado frente a locuciones como: *¡qué va!*, *¡jodé!*, *¡jala!* y otras propias de la jerga popular de la Madre Patria. ¡Qué agrado, en cambio, qué sensación de bienestar, al nadar en aguas conocidas, al ir descubriendo las múltiples posibilidades que ofrece el español de Chile, al remover los sedimentos que han dejado en nuestro país siglos de resignación, de pillería, de pena, de alegría, de sorpresa y de ingenio! Elegimos este español porque en él nos sentíamos diciendo la verdad y porque podíamos prever los alcances en el público de lo que íbamos traduciendo. Y con ello perdíamos en universalidad, pero, ganábamos en autenticidad.

b) *Resonancia de los vocablos.* Recluido en la intimidad de un cuarto o sentado en el banco de un parque, el lector de un poema, de un cuento o de un ensayo sigue las líneas de su libro sin mayores sobresaltos, sin escuchar otro sonido que la voz callada del autor que va penetrando en su conciencia de manera insensible y discreta. En el teatro es diferente: las cosas hay que decirlas y, por lo mismo, las palabras adquieren un peso y una gravedad singulares. En Francia se publicaron obras violentas contra la guerra de Argelia y las únicas reacciones fueron las oficiales. Pero bastó con que J. L. Barrault pusiera en escena *Les Paravents*, de Genet, para que un comando de paracaidistas, sintiéndose herido, subiera al escenario y agrediera a los actores.

Este es un hecho que debe tomar en cuenta cualquier traductor.

No basta con que una palabra tenga su equivalente en el idioma en que se la traduce, es también necesario que tenga su mismo grado de resonancia. Otro tanto ocurre con la canción. Si un cantante tuviera la peregrina idea de traducir textualmente al castellano *Les trompettes de la renommée* o *Le mauvais sujet repentí*, de Brassens, y de interpretarlas en un escenario chileno (y con más razón español), podría estar seguro que, al término de ellas, el ejército, el clero y la policía de nuestro país le intentarían separadamente juicios por difamación y por atentado a la moral y a las buenas costumbres. Los franceses, en cambio, se limitan a sonreír.

El "peso específico" de los vocablos no es el mismo en los diferentes idiomas y varía incluso dentro del mismo idioma de acuerdo a los países que lo emplean. En Francia un estudiante puede decir de alguien *c'est un couillon*, delante de un grupo de compañeras, sin que la frase provoque la menor reacción. En Chile, en cambio, lo mismo sería considerado como una impertinencia. En España, un desconocido al que le preguntamos por una calle nos dijo: "Sigues derecho, llegas a una plaza y le das de culo..." Tuvimos deseos de reír a carcajadas.

c) *¿Traducción o adaptación?* El traductor vive perpetuamente oscilando entre esas dos posibilidades, derivadas, a su vez, de dos exigencias a menudo antagónicas: ser leal al autor y realizar una traducción que resulte al lector o espectador tan inteligible como la obra original. Pero ¿cuándo el traductor es leal con el autor? ¿Cuándo tiende a obtener —desentendiéndose de los medios utilizados— los mismos efectos logrados por aquél o cuando trata de alcanzar esos efectos mediante los instrumentos, los "ingredientes", el estilo empleados por el autor?

Para nosotros la respuesta es evidente: siendo la estructura formal un elemento esencial en cualquier obra artística, todo traductor honesto debe esforzarse no sólo por presentarnos resultados, sino también los medios a través de los cuales ellos se obtuvieron.

Reconocemos, sin embargo, que el logro de semejante ideal presenta a veces dificultades insuperables. Y es fácil comprender por qué: el autor construye, en parte, su obra con elementos extraídos del medio cultural a que pertenece y estos elementos no siempre tienen su equivalencia o son conocidos por lectores o espectadores que pertenecen a otro medio cultural.

Veamos un ejemplo muy banal. Cuando Magis, el protagonista de *L'OEuf*, dice ante un público francés, refiriéndose a su hermana y a su cuñado, ambos parisinos: *Ils sont allés en voyage de nocés à*

Fontainebleau (Fueron a pasar la luna de miel a Fontainebleau), todos estallan de la risa, pues saben que Fontainebleau se encuentra a poca distancia de París y que no es precisamente el lugar más adecuado para una luna de miel. Ahora bien, la misma frase, dicha en un escenario chileno, no produce la menor reacción. Los ejemplos podrían multiplicarse. ¿Cuántos coterráneos nuestros recuerdan, mientras ven una obra francesa, que el concepto de "navidad" está asociado en Francia al de un paisaje frío y nevado o que cuando un personaje manifiesta: "vengo del sur" no viene de una región nublada y lluviosa?

Esto con respecto a lugares geográficos, pero con ciertas instituciones o con determinadas actitudes ocurre otro tanto. En la obra que tradujimos se alude a un *potEAU d'arrêt d'autobus* (poste frente al que paran los buses y en los que existe una caja de la que los próximos pasajeros van extrayendo un número de prioridad, lo que les permite no hacer cola), a las *correspondences* (estación de metro en la que el pasajero transborda), al *metro*, etc. ¿Qué realidad tienen para el espectador chileno medio todos estos vocablos? En la misma obra, el protagonista se manifiesta sorprendido cuando un compañero de café lo invita a su casa, pero ¿cuántos espectadores latinoamericanos comprenderán exactamente el significado de esa extrañeza?

Para el traductor de novela o de cuento estos problemas son secundarios, pues él sabe que el lector tiene la posibilidad de interrumpir su lectura, de aclarar sus dudas y de, luego, volver a su libro. El espectador de teatro, en cambio, no puede ni detener el desarrollo de la obra ni pedir a los actores que vuelvan atrás para explicarle el sentido de una réplica.

d) *Problemas de lenguaje*. En el acápite precedente nos referimos a problemas emanados de diferencias culturales y geográficas: en éste quisiéramos aludir a otros relativos a ciertas singularidades presentadas por el idioma que es objeto de traducción.

En el interior de cada idioma puede observarse una apreciable variedad de lenguas diferenciadas "usadas por sus hablantes sólo en cuanto miembros de un grupo social determinado". Existe una jerga de los médicos, otra de los deportistas, otra de los campesinos, otra del hampa, etc. Es decir que, además de la lengua general, cada uno habla la de su profesión, la de su clase, la de su sexo, la de los diferentes grupos a que pertenece. Simultáneamente, existen en la mayoría de los idiomas dialectos y variedades dialectales que suelen comunicar a quienes los hablan hábitos que interfieren en el empleo correcto de la lengua general.

De inmediato surge la siguiente pregunta: ¿cómo debe proceder el traductor frente a todas estas singularidades idiomáticas? En *L'Oeuf*, Magis imita el habla de ciertos campesinos franceses, cuenta una historia en que remeda a los auverneses, usa expresiones argóticas, hace un juego de palabras divertido en torno a dos vocablos parecidos en su pronunciación, pero muy diferentes en su contenido (*fez* y *fesse*). A cada uno de estos problemas le dimos una solución particular: sustituimos el juego de palabras en francés por uno en español; reemplazamos el acento auvernés por el acento árabe; traducimos el habla campesina y las expresiones de argot francés por sus correspondientes chilenas. En síntesis, tratamos de obtener los mismos efectos a que aspiraba el autor —efectos cómicos— mediante procedimientos similares, pero que no corresponden a los de una traducción ortodoxa.

Antoine Vitez, traductor francés de *El Don Apacible*, señala en un artículo los peligros que involucra el traducir una jerga por la equivalente en el idioma al que se traduce: “El lenguaje hablado de los cosacos en *El Don Apacible* está casi a la misma distancia del ruso standard que el habla popular marsellesa del francés standard. Por esta razón, uno se siente muy tentado de traducir el habla del campesino cosaco por un habla extraída a una provincia francesa o a un medio popular francés existente; pero si yo hago eso, la imagen proyectada en el cerebro del lector será la del hombre francés originario de la provincia o del medio elegido y esta imagen interferirá en la del cosaco. Lo mismo en el caso de los soldados: si utilizo el lenguaje militar francés, haré surgir la imagen conocida del soldado francés, en circunstancias que mi misión es la de dar a entender en francés una conversación rusa”. Para lograrlo, Vitez propone el empleo de un lenguaje convencional, que esté a medio camino entre las dos hablas particulares. Lo que constituye una fórmula inteligente, pero no por ello menos artificial.

c) *Interjecciones, ruidos bucales, elementos “paralingüísticos”*. Los recursos del lenguaje hablado son numerosos y van desde la frase larga y bien estructurada hasta la interjección o el gesto más o menos primitivos, pero, a menudo, preñados de elocuencia. ¿Qué debe hacer el traductor con todos esos elementos —expresiones fijas, ruidos bucales, interjecciones, etc.— que a menudo ni siquiera poseen una expresión gráfica dentro del grupo social que los emplea y que, lógicamente, raras veces tienen su equivalente en el idioma al que se pretende vertirlos? ¿Suprimirlos? No es en absoluto aconsejable, pues puede ocurrir —y, de hecho, ocurre con frecuencia— que un *Eh bé*, un *Ça alors!*, un *e . . . t oui*, un *et voilà!*, o uno de esos típicos “clicks”

franceses, expresan un mensaje mucho más significativo que la más perfecta de las frases. Tal vez lo más efectivo en esos casos (y siempre que se trate de una obra de teatro) sea proceder a breves anotaciones en las que se indique el sentido del elemento intraducible y, si es posible, a una colaboración con la persona encargada de la dirección de la obra.

Conclusiones. La traducción de una obra teatral ha constituido para nosotros una experiencia intelectual enriquecedora y apasionante. Aunque parezca extraño, la labor del traductor tiene más de un punto en común con la del detective o la del lector de novelas policiales. "Traducir, dice Nino Frank, es caminar sobre las pisadas de un escritor, leerlo a la misma velocidad que la de la realización de sus intenciones, interrogarse a cada momento sobre esas intenciones y su contexto, descubrir, sobre todo, lo que no dice —y sugiere— o aquello a que renunció". *Caminar sobre las pisadas, intenciones, interrogarse, descubrir* son vocablos típicos de la jerga detectivesca. Y lo mismo que el sabueso reconstituye en su imaginación la ejecución de un crimen, el traductor se esfuerza por cercar los móviles últimos que determinaron a un autor a destacar tal frase o a silenciar tal otra.

Terminada la traducción de *L'Oeuf*, podemos resumir nuestras dudas y convicciones de la siguiente manera:

a) La traducción es un ejercicio intelectual altamente positivo. Por tres razones esenciales: 1º porque obliga a leer con la máxima atención; 2º porque ayuda a valorar una obra en su estricto significado; 3º por el desafío que implica para el traductor el transponer contenidos de una cultura en continentes de una cultura diferente.

b) Todo traductor está, en cierto sentido, condenado al fracaso. No existen traducciones ciento por ciento fieles.

c) Es difícil —y quizás imposible— despojar a determinadas traducciones (sobre todo a las teatrales y novelescas) de un cierto grado de artificialidad. A menos que se las transforme en adaptaciones. En nuestra traducción, por ejemplo, aparecen personajes franceses que piensan y actúan como franceses, pero que hablan en español de Chile. Lo que es, hasta cierto punto, un contrasentido.

d) Es importante no sólo que el traductor conozca bien los dos idiomas —el de "procedencia" y el de "dirección"— sino también las realidades culturales insertas en cada uno de ellos.

e) Nos parece muy problemático que la máquina llegue a reemplazar al hombre en la ejecución de determinadas traducciones.

f) La traducción debe ser, en lo posible, un trabajo de equipo en el que el traductor oficial esté asesorado por lingüistas y por "especialistas culturales".

g) Para la rigurosidad del trabajo, estimamos procedente que el oficio de traductor se profesionalice y se especialice.

h) Abrigamos, por último, la esperanza que los traductores vayan descubriendo técnicas y creando una terminología *ad hoc* que les permita realizar su trabajo de la manera más científica posible.