

Conceptos de interpretación y traducción del texto dramático desde una perspectiva hermenéutica.

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

**“CONCEPTOS DE INTERPRETACIÓN Y TRADUCCIÓN DEL
TEXTO DRAMÁTICO DESDE UNA PERSPECTIVA
HERMENÉUTICA”**

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTOR EN

LETRAS MODERNAS

Presenta

DIONISIO ALEJANDRO GARCÍA

BULLÉ GOYRI

México, D. F.

2006

Introducción

La traducción lleva a cabo la importante función de comunicar entre sí a individuos separados por barreras lingüísticas total o parcialmente infranqueables para ellos. Aunque, en la actualidad, cada vez es mayor el número de personas que aprenden uno o más idiomas ajenos, “el número de lenguas es tan grande que, por muchas que se aprendan, éstas serán siempre poquísimas” (García Yebra, 9). De aquí la gran importancia de la traducción, que permite a los interesados el acceso a obras o conocimientos que de otro modo les estarían vedados. De hecho, puede afirmarse que sin la traducción el mundo actual no sería posible y sería mucho más pobre e ignorante. Además, vistas las condiciones de nuestro entorno “globalizado”, la importancia de las traducciones seguirá creciendo, y con ella el de los traductores, por lo que estudios que traten sobre la teoría y la práctica de la traducción que puedan instruir a quien se dedica a ella, se vuelven más valiosos cada día. Nos dicen Nida y Taber, en su ensayo titulado “Un nuevo concepto de traducción”: “Nunca, en toda la historia del mundo, ha habido tantas personas como hoy ocupadas en la traducción de obras profanas o religiosas. Se estima que son al menos 100,000 quienes dedican a esa tarea todo o casi todo su tiempo” (Vega, *Textos clásicos de teoría ...*, 351). No obstante, como hace notar García Yebra, son “pocos, incluso en universidades, los que se ocupan teóricamente del fenómeno de la traducción y de sus problemas” (16). Este trabajo pretende contribuir en alguna medida a subsanar este aspecto, tocando el tema de la traducción de los textos dramáticos que aparentemente no ha sido estudiado hasta ahora.

En la primera parte del primer capítulo se estudia brevemente la historia de la traducción, la cual surge de la necesidad que toda sociedad humana tiene de comunicarse con otras de lenguaje distinto. Necesidad que, como se mencionó con anterioridad, se agudiza considerablemente en las últimas décadas del siglo XX, debido a los grandes avances tecnológicos de los medios de comunicación que contribuyen al fenómeno actual de la “globalización” en apariencia irreversible.

A continuación se estudian las diversas técnicas usadas a lo largo del tiempo para la traducción de las obras literarias; inicialmente la llamada “literal”, o “fiel”, consistente en reemplazar las palabras (sonidos) del texto original, por las “equivalentes” de otra lengua, Pero este procedimiento, para usar las palabras de Octavio Paz, “no es una traducción” (“Teoría ...”, 60), ya que, más que las palabras, es preciso traducir el sentido y la intencionalidad de los textos.

Con base en dicha idea, utilizando una plataforma que más adelante se desarrolla, se investiga si la traducción debe de ser considerada un arte o una ciencia, llegándose a la conclusión de que no es ni una cosa ni la otra, aun cuando presenta características de ambas.¹ Este punto es importante para lograr una definición de lo que debemos entender por “traducción”, sin la cual es difícil poder intentar el desarrollo de una teoría sobre ella. Una de las definiciones más aceptadas, mencionada por Moya, es la siguiente: “el paso de una lengua A a una lengua B, expresando la misma realidad X” (20). Básicamente esta definición puede considerarse correcta, aun cuando incompleta; en efecto, no propone ninguna técnica para su realización, ni aclara si debe considerarse arte o ciencia. Por ello, en el primer capítulo de este trabajo, se propone la siguiente definición: La traducción es una *techné* que busca reemplazar todos los sonidos de una obra literaria por los de otra lengua, conservando, al hacerlo, tanto el sentido como la intencionalidad y los valores literarios del original. Entendiéndose por *techné* (término propuesto por Aristóteles) como algo más que una práctica empírica, que precisa de una investigación teórica sobre los medios empleados para lograr un resultado y que está íntimamente ligada a otras disciplinas. Es decir, este concepto, como se hace notar en este capítulo, bien puede aplicarse en el caso de la traducción.

El capítulo continúa con el estudio de varias de las teorías sobre traducción propuestas por diferentes autores, llegándose a la conclusión de que, aunque todas contienen puntos interesantes, también adolecen de defectos, los cuales hacen difícil su utilización por los traductores. Tal vez, se

¹ Más adelante se explican los conceptos de “arte”, “ciencia” y “*techné*”. v. p 28.

puede pensar, debido al hecho de que ninguna de ellas diferencia el tipo de obras literarias que, según Ingarden, existen. Efectivamente, como se verá en el desarrollo de este trabajo, el autor polaco afirma la existencia de distintos tipos de obras literarias, las cuales requieren métodos de traducción diferentes, idea también desarrollada en el presente capítulo.

Por otro lado, todas las teorías de la traducción se basan en una investigación lingüística, “para ver el funcionamiento de una lengua en relación con otra” (Moya, 20). Naturalmente, también dichas teorías pretenden lograr que el texto original y la traducción, sean “la misma obra literaria”, lo que lleva a Ramadán a preguntarse: “¿cómo lograrlo cuando todos los factores que intervienen en el proceso son, por definición, distintos?” (31). Buscando una respuesta a esta pregunta, diversos autores han propuesto una gran gama de teorías, algunas de las cuales se exponen en este capítulo. Dicha gran variedad de propuestas para efectuar la traducción, ha conducido a la siguiente afirmación de Moya: “dada la multiplicidad de enfoques traductológicos, hoy por hoy, parece necesaria una teoría de la traducción integradora” (15). Esta teoría bien podría basarse en la interesante idea de Ingarden de que toda obra literaria, independientemente de su tipo, está constituida por cuatro estratos que son los mismos en todos los casos, hecho que conduciría a la hipótesis de que sea posible desarrollar una teoría de la traducción (integradora) aplicable a todas las obras literarias sin excepción. Esta posibilidad se explora en este capítulo con resultados aparentemente promisorios, por lo que sigue siendo estudiada posteriormente.

Continuando con esta idea, en el segundo capítulo se estudian principalmente los conceptos de Ingarden sobre la estructura de la obra literaria (sus propiedades esenciales, las condiciones invariables que posee, etc.), así como sobre los procesos que conducen al lector a su comprensión. El autor polaco considera que toda obra literaria consta de al menos cuatro estratos que son los mismos en todos los casos. Hace notar que la obra de arte

literaria es un caso particular, al contener también un quinto estrato no existente en los demás tipos de textos literarios. Pero este hecho, como se expone en el capítulo, en realidad no afectaría el proceso de traducción de ese tipo de obras literarias.

Podemos considerar el estudio de los dos temas mencionados (la estructura de la obra literaria y los procesos que llevan a su comprensión por parte del lector), como indispensables para el desarrollo de la teoría de la traducción del texto dramático que se pretende lograr en el presente trabajo, razón por la cual ambos temas se exploran más a fondo.

El estudio de los temas anteriores comienza con la definición de la obra literaria que presenta Ingarden, quien la considera como “el producto de una actividad humana específica que satisface ciertas necesidades del espíritu humano, y, también, para algunos de sus lectores, mediante su estructura y cualidades, cumplen con la variedad de propósitos para los que fueron diseñadas” (“On Translations”, 132).² Esta definición lleva implícita la idea de la existencia de diferentes tipos de obras literarias dependiendo de los “propósitos para los que fueron diseñadas”, es decir, de la función que van a desempeñar para sus lectores. Ingarden menciona los siguientes tipos: la obra de arte literaria, la científica (de erudición), la de información, la política, la de propaganda, la que expresa resoluciones (órdenes), y la que trata de acuerdos entre personas (documentos legales, diplomáticos, etc.). Cada uno de estos tipos requiere de métodos distintos para ser traducidos, ya que, como hace notar Ramadán, no es posible analizar la relación entre un texto original y su traducción “en términos de *sustancia* o *materia*, sino de *funcionalidad*” (54). Y es que el significado sobre todo del primer estrato (el sonido de las palabras) y del segundo (las unidades de sentido), tiende a variar según el tipo de obra literaria de que se trate. Así, por

² En inglés en el original. Traducción del autor de este trabajo.

ejemplo , el significado de la oración “no hay moros en la costa” en un tratado de geografía (obra de erudición), significará precisamente eso, que en una determinada costa no hay moros; pero en una novela (obra de arte literaria), digamos, su significado será que no hay ningún peligro potencial. Otro ejemplo, tal vez más significativo para la tarea de traducción, es el siguiente: como se expone en este segundo capítulo, en todos los tipos de obras literarias, con la excepción de la obra de arte y, posiblemente, en la política, cualquier ambigüedad que encuentre el traductor, puede suponer que no es intencionada (que se debe a un descuido involuntario del autor), y proceder a tratar de eliminarla en su traducción. Pero, como también se expone en este segundo capítulo, al menos la obra de arte literaria se caracteriza por tener “manchas o puntos de indeterminación” –para usar la terminología de Ingarden. En ese caso, el traductor, al hallar alguna ambigüedad en esas obras, precisa juzgar si es, o no, intencionada (ya que algunas pueden deberse a descuidos del autor), y proceder, en consecuencia, a conservar las intencionadas y eliminar las debidas a descuidos del autor, de acuerdo con las sugerencias que brinda Ingarden y que, asimismo, se exponen en el texto del segundo capítulo, en el que se incluyen algunos ejemplos tomados del texto de Wilde y de sus traducciones.

Otro punto que presenta dificultades para su traducción, es el concerniente a las metáforas presentes en el texto original. En este segundo capítulo, se presentan varias sugerencias para su tratamiento y traducción.

Además, los traductores tropiezan también con el problema, que podría considerarse como casi irresoluble, constituido por la necesidad de traducir, para usar las palabras de Alfonso Reyes, “aquellas cosas que sólo pueden decirse en una lengua”. De hecho, una de las razones por las que se escogió para su análisis la obra *The Importance of Being Earnest*, es porque dicho título juega con la similitud de sonido de dos palabras inglesas (*earnest* y

Ernest) que no pueden reproducirse en nuestro idioma. Para intentar la resolución de este tipo de problemas, se utilizan las ideas de Ingarden, Gadamer y, principalmente, de Toury, con las que se llega a algunas conclusiones que se muestran en el capítulo, las cuales juzgamos podrían resultar de interés para los traductores.

Un segundo motivo para haber elegido el mencionado texto de Wilde, es el hecho de que fue escrito hace más de cien años, lo que asimismo representa un interesante reto para su traducción, ya que, sin duda, el paso del tiempo altera la cultura y costumbres de los pueblos y, por ende, algún sentido del lenguaje empleado. El traductor, sugerimos, debiera “actualizar” su traducción, interpretando el sentido original de la obra literaria y adecuándolo al lector actual. También en este caso, se presentan algunas recomendaciones que esperamos sean de utilidad para los interesados.

Los casos mencionados ilustran la necesidad de estudiar más a fondo los estratos de los diferentes tipos de obras literarias, así como la forma en que funcionan en ellas y se interrelacionan entre sí conformando la totalidad del texto literario, para determinar el método más apropiado para su traducción, debido a que, como se verá, cada tipo de obra literaria requiere un método diferente de traducción. Este punto reviste especial interés para los traductores del texto dramático, puesto que dicho texto comprende dos tipos de obra literaria: es tanto obra de arte (el texto principal), como obra de información (las acotaciones), por ello sería recomendable emplear dos métodos diferentes de traducción para lograr un resultado realmente “fidedigno”.

En este capítulo se toca, también, el tema de la actitud del lector, ya que, como hacen notar Ingarden, Ricoeur y Hamner entre otros, dicha actitud influye mucho en su interpretación de la obra literaria. Este tema se trata, señalando los aspectos que convendría cuidara el traductor, naturalmente haciendo hincapié en el caso del texto dramático.

El capítulo se continúa con un análisis de los estratos de las obras literarias, recalcando los aspectos de mayor interés para las personas que traducen textos dramáticos. Aun cuando este análisis se basa sobre todo en las ideas de Ingarden, se incluyen conceptos de otros importantes autores, como, por ejemplo, Herder, Gadamer, Steiner y Ricoeur.

La información contenida en estos primeros dos capítulos parece permitir la elaboración de una propuesta para la traducción *integradora*, es decir, que posibilite una traducción razonablemente fidedigna de cualquier tipo de obra literaria, por lo que el capítulo termina con dicha propuesta.

En el tercer capítulo se estudia más a fondo tanto la obra de arte literaria (texto principal) como la de información (acotaciones) de que, como se ha visto, consta todo texto dramático, haciendo notar ciertas características que distinguen dichos textos en comparación con otros tipos de obras literarias semejantes en alguna medida a ellos, con el fin de proponer algunos métodos de posible utilidad para su traducción.

Así, se señala que tal vez la principal diferencia entre una novela, por ejemplo, y el texto principal de la obra dramática, reside en que en la primera sus conjuntos de circunstancias son comunicados directamente a los lectores por medios puramente lingüísticos, mientras que en el texto dramático los conjuntos de circunstancias se comunican al espectador de la representación en forma indirecta, utilizando parlamentos que un actor parece dirigir a otro, aunque en realidad están dirigidos a la audiencia del teatro. Es decir, esta parte del texto dramático bien puede considerarse como un “texto hablado”, por tanto, parece conveniente que el traductor recuerde que, como nos dice Ricoeur, “la palabra hablada [...] es más sugerente y elíptica [...] y está cargada de una intencionalidad que refracta el significado mediante el texto, la entonación y el ritmo” (*Teoría de la interpretación*, 56). En una palabra, el traductor de textos dramáticos debe

conocer determinadas particularidades del lenguaje oral que pueden afectar su trabajo. Algunas de estas peculiaridades se mencionan en el capítulo junto con sugerencias que se consideran pertinentes para lograr una traducción “correcta”.

Para dicho traductor, otra importante diferencia entre la obra de arte literaria escrita para ser leída, y la componente del texto dramático, escrita para ser “hablada”, reside en el estrato de objetos representados. En la primera, los objetos representados se comunican al lector por medios únicamente lingüísticos, mientras que en la segunda, un número relativamente grande de dichos objetos aparecen físicamente en el escenario, por ello, nos dice Ingarden, “obtienen de ese modo un carácter de realidad más sugestivo” (*La obra de arte ...*, 440). No sólo eso, como se explica en el capítulo, también dichos objetos representados adquieren cierta “temporalidad” de que carecen en las obras puramente literarias, cosa que conviene que los traductores consideren al hacer su trabajo.

Algunas otras diferencias, tal vez de menor importancia, entre las obras literarias para ser leídas y el texto dramático, son asimismo mencionadas en el capítulo, en todos los casos presentando recomendaciones para la traducción del texto principal de la obra dramática, basadas principalmente en las ideas de Ingarden.

El capítulo continúa con el estudio de los principales problemas que presenta la traducción de la obra literaria de información, con énfasis en el caso particular de las acotaciones del texto dramático, en donde conviene que el traductor preste una especial atención al estrato semántico para intentar dirigir el pensamiento del lector directamente hacia los objetos representados en el original, de tal forma que permita a dicho lector (idealmente productores y directores teatrales), concretizar en escena los objetos intencionados por el autor teatral. Lo que tiene importancia porque, según argumenta

Ingarden, estos objetos juegan un importante papel en la creación de los valores estéticos y artísticos del texto dramático.

El capítulo termina con un resumen de los dos apartados arriba mencionados y presentando, además, algunas sugerencias con ejemplos tomados de la obra de Wilde arriba mencionada que, estimamos, podrían ser de utilidad para los traductores interesados en los textos dramáticos.

En el cuarto, y último, capítulo de este trabajo, se hace un análisis comparativo del primer acto de las tres traducciones al español del texto dramático de *The Importance of Being Earnest* de Wilde. Para hacer dicho análisis, nos basamos tanto en la propuesta contenida en los primeros capítulos, apoyada fundamentalmente en el pensamiento de Ingarden, como en algunas de las ideas que expone Toury en *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*, añadiendo un método que proponemos para determinar el grado de “calidad” de las traducciones, (por “calidad” entendemos el grado en que se ajustan a la intencionalidad del original), método que, aunque subjetivo en alguna medida, juzgamos faculta emitir un juicio más atinado sobre cuál es la “mejor” traducción de las comparadas, así como exponer las razones en que se basa dicho juicio. Por razones de brevedad del trabajo, y como se hizo notar arriba, nuestro análisis comparativo se limita sólo al primer acto de la obra mencionada. Los resultados obtenidos, nos permiten ser optimistas sobre la viabilidad de nuestra propuesta.

En el último apartado de este texto: Conclusiones y Recomendaciones, se hace un breve resumen de la mencionada propuesta y se presentan algunas recomendaciones que, juzgamos, pueden ser de utilidad para los traductores en general, y para los interesados en la traducción de los textos dramáticos en particular.

Capítulo 1

La traducción: ideas y teorías sobre ella.

1) Antecedentes históricos

Dice Octavio Paz:

Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido. La traducción dentro de una lengua no es, en este sentido, esencialmente distinta a la traducción entre dos lenguas; [...] incluso la tribu más aislada tiene que enfrentarse, en un momento o en otro, al lenguaje de un pueblo extraño. (“Teoría y práctica ...”, 57)

De esta interesante idea de nuestro poeta, podemos destacar dos conceptos: en primer lugar que el hombre siempre ha practicado la traducción, y, en segundo lugar, cuando Paz escribe que el niño pide a su madre “que traduzca a su lenguaje el término desconocido”, bien podía haberle pedido que le hiciese una “interpretación” de dicho término. Es decir, es posible considerar los conceptos “traducción” e “interpretación” como sinónimos, por ello cuando se estudian las teorías de la traducción, deberían también considerarse las teorías sobre la interpretación expresadas por diversos autores, Ricoeur entre ellos. Extrañamente, al menos entre los autores que se mencionan abajo, proponentes de diferentes teorías sobre lo que es, o no es, la traducción, esta concepción no aparece, lo cual nos puede conducir a suponer que tales teorías sean incompletas en alguna medida. En todo caso, en este apartado estudiaremos las teorías sobre la traducción como fueron presentadas por sus autores, para, posteriormente, estudiar algunos conceptos sobre la “interpretación” tal vez utilizables para llevar a cabo dicha actividad,

concentrándonos en la traducción de los textos dramáticos, los cuales, también como se verá, presentan problemas especiales.

Si bien sin duda la traducción oral de un idioma a otro se ha practicado desde tiempos inmemoriales, lógicamente no es sino hasta la aparición de los lenguajes escritos que tenemos constancia de ella, y es así que “las primeras traducciones de que tenemos constancia, fechadas hacia el siglo XVII A. C., son versiones arcaicas de ciertos documentos sumerios que también aparecen” (Ramadán, 25). Otro ejemplo, tal vez el más conocido, es el de la Piedra Roseta, que data del año 196 A. C., y que muestra un decreto del faraón Ptolomeo Epífanos en jeroglíficos, seguido por sus traducciones a los idiomas demótico y griego y que, como es sabido, permitió que por primera vez pudieran interpretarse los jeroglíficos egipcios. (Es interesante notar que se dice “interpretar” los jeroglíficos, y no “traducirlos”, lo que parece confirmar la idea de que ambos términos pueden considerarse como sinónimos). Indudablemente los antiguos practicaban la traducción, pero, como hace notar Gertzler, “they were never quite sure what they were practicing” (43).³ En efecto, hasta mediados del siglo XX, las traducciones se hacían utilizando “subjective methodologies that tend[ed] to reinforce whatever theoretical values individual translators held” (43).⁴ Era preciso desarrollar un enfoque más sistemático, y “the discipline that appeared to have the theoretical and linguistic tools necessary to address the problem was linguistics” (43).⁵ Sin embargo, hasta mediados de la década de 1950, la lingüística se concentraba en investigaciones descriptivas de gramáticas individuales sin hacer comparaciones entre ellas, por lo que representaba poca utilidad para los traductores, ya que, como hace notar Catford,

³ “nunca estuvieron muy seguros de lo que estaban practicando”. (A menos que se asiente lo contrario, todas las traducciones son del autor de este trabajo).

⁴ “metodologías subjetivas que tendían a reforzar cualquier valor teórico individual que el traductor tuviera”

⁵ “la disciplina que parecía tener las necesarias herramientas teóricas y lingüísticas para encarar el problema, era la lingüística”

“traduction is concerned with a certain type of relation between languages” (20).⁶ Y es que, hasta esas fechas, la traducción no era considerada así, sino más bien como incidental y de poca importancia, aun cuando en 1943 apareció en México y en Argentina, un libro de apenas 40 páginas, ahora agotado, con el título de *Problemas de la traducción*, del español Francisco Ayala, en el que aparentemente por primera vez en el mundo, se resaltaba la importancia de traducir debidamente y se ofrecía una teoría para hacerlo. Sin embargo y desafortunadamente, dicho trabajo fue ignorado y no es sino hasta 1965, cuando fue editado en España, que se da a conocer. Es interesante hacer notar que, hasta finales del siglo XX, no volvió a aparecer ningún trabajo en nuestro idioma que aportara ideas útiles para la tarea de traducir, cosa que no ocurrió en otros países y con otros autores, como, por ejemplo, Noam Chomski (*Syntactic Structures*) y, principalmente, Eugene Nida (*Message and Mision*). Este último publicó en 1964 su libro *Toward a Science of Translating*, basado en sus experiencias al traducir la *Biblia*, que puede considerarse como la obra que puso los cimientos para posteriores teorías sobre la traducción. Hasta la aparición de este libro de Nida, las traducciones se basaban fundamentalmente en una adherencia casi total a la forma y a la traducción literal del significado de las palabras en la obra original; pero Octavio Paz nos dice:

No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción. Es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su idioma original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción (“Teoría ...” 60).

Y es que se consideraba que el traducir era una actividad mecánica, más que creativa, que no valía la pena estudiar. Pero esa idea comenzó a cambiar a principios de la década de 1970,

⁶ “la traducción tiene que ver con una cierta relación entre los lenguajes”.

época en que algunas universidades estadounidenses, entre ellas Yale, Princeton y Columbia, empezaron a impartir cursos y talleres sobre traducción y, aún, a conceder postgrados en ese campo. Se empieza también a tomar conciencia de su importancia al aparecer el fenómeno de la globalización que encoge al mundo y aproxima todas las culturas, al extremo de que, según nos dice Gentzler, Paul Enge llega a afirmar que la vida de todos nosotros “may one day depend on the instant and accurate translation of one word” (IX).⁷

Es así que, durante dicha década el interés en el tema y en su importancia continuó creciendo paulatinamente hasta culminar en la siguiente, en que, como dice Gentzler,

The growth of translation studies as a separate discipline, is a success story of the 1980's. The subject has developed in many parts of the world and is clearly destined to continue developing well into the twenty-first century. Translation studies brings together work in a wide variety of fields, including linguistics, literary study, history, anthropology, psychology and economics (IX).⁸

Gentzler tuvo razón, en la actualidad el interés por la traducción continúa y ha dado origen a diversas teorías sobre ella, que estudiaremos en el siguiente apartado.

2) Definición de traducción y algunas teorías sobre ella.

Quizás el principal problema que enfrentaron los primeros investigadores sobre la traducción, haya sido el definir lo que se debe de entender por traducir una obra literaria. Ya no se podía pensar que traducir fuese una actividad en la que simplemente se reemplazan los términos del lenguaje original por los “equivalentes” de otro idioma, como la acción de sustituir todos los sonidos (palabras) de una obra literaria escrita, por sonidos diferentes tomados de otro

⁷ “un día puede depender de la traducción instantánea y precisa de una palabra”

⁸ “El desarrollo de estudios sobre la traducción como una disciplina separada, es una historia de éxito durante la década de 1980. La materia se ha desarrollado en muchas partes del globo y está claramente destinada a continuar su crecimiento durante el siglo veintiuno. Los estudios sobre la traducción conjuntan el trabajo en una amplia variedad de campos, incluyendo la lingüística, el estudio literario, la historia, la antropología y la economía”

lenguaje. Catford sugiere que “Translation is the replacement of textual material in one language by equivalent textual material in another language” (20)⁹, pero haciendo la aclaración de que “the textual material in one language and the textual material in another language, rarely have ‘the same meaning’ in the linguistic sense, but they can function in the same situation and are interchangeable in a given situation” (49).¹⁰ Gentzler llega más allá y empieza a considerar que “translation is [...] a rewriting of an original text” (IX).¹¹

Naturalmente que esta nueva concepción presenta diversas consecuencias;

Rewritings can introduce new concepts, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology, a poetics, and as such, manipulate literature to function in a given society in a given way (IX).¹²

Sin embargo, como se vio arriba, por mucho tiempo se consideró que la traducción era una actividad que requería del traductor tan solo el conocimiento relativamente profundo de dos lenguas. De hecho, aun en la actualidad en que las “traducciones” hechas por computadora se han vuelto populares (a pesar de su dudosa utilidad), este concepto se sigue aplicando. La máquina lo único que hace es sustituir las palabras de la lengua original por las “equivalentes” de otro idioma, es decir por los significados que da el diccionario, eligiendo entre los varios que normalmente aparecen el más “apropiado”. Paz tiene razón cuando nos dice que esto “no es una traducción”, se basa en lo que, en alguno de sus escritos, Ricoeur llama un eco de la época en la que se creía que las palabras tenían un poder de hechicería, porque como bien dice

⁹ “La traducción es la sustitución del material textual de un lenguaje por su equivalente en otro lenguaje”.

¹⁰ “El material textual de un lenguaje y el mismo de otro lenguaje, raramente tienen ‘el mismo significado’ en el sentido lingüístico, pero pueden funcionar en la misma situación, y son intercambiables en ciertas situaciones”.

¹¹ “la traducción es [...] la re-escritura de un texto original”

¹² “Las re-escrituras pueden introducir nuevos conceptos, nuevos mecanismos, y la historia de la traducción es también la historia de la innovación literaria, de la fuerza transformadora de una cultura sobre otra. Todas las re-escrituras, independientemente de su intención, reflejan una cierta ideología, una poética, y como tales, manipulan la literatura para que funcione en determinada forma en una sociedad dada”.

el autor francés, ningún fonema tiene un significado propio, “el significado de una palabra [...] deriva de su oposición a las otras unidades léxicas del mismo tipo” (*Teoría de la interpretación*, 19). Es así que el significado de un texto no radica en las palabras que lo forman, sino en sus oraciones. Y una oración, sigue diciendo Ricoeur, “no es una palabra más grande o más compleja, es una nueva entidad [...]. Está hecha de palabras, pero no es una función derivativa de sus palabras” (21). Este concepto será tratado con mayor profundidad en el capítulo 2 de este trabajo. En todo caso una “traducción literal” es, en cierta medida, lo que Ingarden llama una traducción “fiel”.

Efectivamente, en su ensayo “On Translations”, el autor polaco distingue dos tipos de traducciones (las que adoptaremos en este trabajo): 1) La traducción “fiel”, también llamada “literal”, a la que, como se ha mencionado en varias ocasiones, se llega mediante la acción de sustituir todos los sonidos (palabras) de una obra literaria, por sonidos diferentes tomados de otro lenguaje, y 2) La traducción “fidedigna”, en la que el significado y la intencionalidad del original no son alterados en forma significativa. Así una traducción hecha por una máquina será siempre “fiel”, pero casi seguramente, por las razones arriba apuntadas, no “fidedigna”, ya que muy posiblemente altere en medida significativa tanto la intencionalidad como el significado de la obra original, llegando, en algunos casos, a carecer totalmente de sentido. Sáez concuerda con esta idea, aunque con diferentes palabras, diciendo:

Se suponía que no había más que dos caminos para realizar la traducción: o bien el traductor deja al autor lo más tranquilo posible y deja que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo al lector intentando que el autor se acerque al lector. En el primer caso la traducción es ‘fiel’ al original y entonces es desañilada en la lengua receptora, o [en el segundo caso], tiene buen estilo en la lengua receptora y en ese caso es ‘infidel’ al original. (16)

Estudiemos tres razones que justifican las afirmaciones anteriores:

- a) En muchos casos, en los diccionarios las palabras tienen varios significados. Tomemos el ejemplo de la palabra inglesa *pen*, que puede significar tanto un instrumento para escribir (una pluma), como un corral, y no existe ninguna palabra en español con ambos significados; la “traducción” de ese término se complicaría más considerando que “pluma” en nuestro idioma, significa un instrumento para escribir, un tipo de grúa o una pluma de ave y, aun, en algunos países de Sud América, una prostituta.
- b) El significado de una palabra, hace notar Steiner,

está incrustado, más allá de su definición léxico gramatical, en las alusiones y en los matices fonéticos, históricos, sociales e idiomáticos. Lleva consigo connotaciones, asociaciones, usos previos, valores y sugerencias tonales, e incluso gráficas. [...] el texto y su interpretación, son mutuamente intercambiables. Actúan el uno sobre el otro. [...] Toda explicación, toda proposición crítico-interpretativa, es otro texto (32 –33).
- c) Como nuestra última razón, citaremos a Sáez: “El Sentido [...] no puede entenderse como algo correlativo a la asociación de uno o varios signos con sus referentes, sino que se deriva de un proceso mediante el cual el emisor hace tomar conciencia a su interlocutor de lo que él quiere verdaderamente decir” (17).

Es así que, continuando con el ejemplo anterior, para saber qué significado le dio el autor original a *pen*, el traductor necesita estar familiarizado tanto con la cultura original como con la del idioma en que esté traduciendo, y con la forma en que las personas utilizan las palabras. Deberá, primeramente, “interpretar” la intencionalidad y el significado de la frase en que aparezca *pen*. Entonces, casi seguramente, se verá precisado a “traducir”, no una palabra, sino una unidad de sentido con palabras diferentes de las del original. El resultado final será

“fidedigno”, pero no “fiel”. Lo que lleva de la mano a la idea de Octavio Paz ya mencionada, de que “no digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción”. Es decir, la traducción que preserve el sentido y la intencionalidad del autor, la traducción fidedigna, demanda una operación más compleja que sustituir las palabras originales por otras en otro idioma cuyo significado léxico-gramatical sea “idéntico” al de las primeras. Pero Sáez hace notar que “este término de ‘identidad’ (entre lo que intenta decir el autor y lo comprendido por el traductor) es demasiado pretencioso. Habría que cambiarlo por el menos radical de ‘igualdad’ o por el más exacto de ‘equivalencia fundamental’” (47).

Podríamos resumir lo anterior, diciendo que es indispensable que el traductor interprete precisamente el significado que el autor de la obra quiso transmitir a sus lectores. Más aún, ya que generalmente las palabras precisan formar frases, “unidades de sentido” las llama Ingarden. Para tener una intencionalidad y un significado completos, son estos conceptos los que el traductor debe “traducir”, y no las palabras individuales. También en este punto concuerda Sáez al recalcar que

No se puede confundir el sentido o querer decir del autor enunciador, con las palabras elegidas para decir lo que se pretende decir. No se ‘sienten’ los significados individuales de las palabras, se siente el mensaje global. (58)

Naturalmente que si la identificación del significado completo, ya sea el de las palabras o el de las frases –la interpretación que de ellas haga el traductor– es errónea o incompleta, los términos que elija para sustituir las palabras del idioma original, no serán totalmente correctos y la intencionalidad y el significado de la obra traducida, en su totalidad, pueden cambiar significativamente con las del original.

Pero existe otra complicación: el significado de una oración depende, en alguna medida, del tipo de obra literaria de que se trate. En “On Translations”, Ingarden diferencia los varios

tipos de obras literarias que existen con base en los propósitos para los que fueron diseñados. Refiriéndose a dichos tipos, nos dice: “Some of them are [...] scientific and others are artistic. Besides, many types of works of literature exist, such as informative works, [...] political documents, [...] the works that express resolutions or agreements between people, etc.” (132).¹³ Resulta, entonces que el significado de las palabras usadas varía según el tipo de obra de que se trate. Por ejemplo, el lenguaje de la obra de arte literaria, en poesía, digamos, difiere profundamente del empleado en una obra de erudición. Así, Borges, en *El hacedor*, dice que “poeta es aquel hombre que [...] impone a cada cosa su preciso y verdadero y no sabido nombre” (94). El diccionario Larousse, por su parte, afirma que poeta es “el que compone obras poéticas”. Ambas definiciones pueden considerarse correctas siempre y cuando el lector esté consciente del tipo de obra literaria que está leyendo. Lo que significa que el mismo concepto puede ser expresado por palabras diferentes según el tipo de obra.

Por esa razón Paz, citando a Arthur Waley, afirma:

Excepto en el raro caso de una declaración simple y concreta, como por ejemplo, El gato persigue al ratón, pocas veces existen frases que tengan equivalentes exactos, palabra por palabra, en otro idioma. Se vuelve una cuestión de escoger entre varias aproximaciones. [...] Siempre he encontrado que era yo, y no el texto, quien tenía que tomar la palabra'. [...] Sería difícil añadir una palabra más a esta declaración (“Teoría ...”, 64).

Otro ejemplo que muestra que el significado de una determinada oración, en una obra de arte literaria, puede ser diferente al que la misma tendría en una de información, sería el siguiente: lo que un autor quiso decir con la frase “no hay moros en la costa”, sólo podrá

¹³ “Algunas de ellas son [...] científicas y otras artísticas. Además existen muchos tipos de obras literarias, tales como obras de información, [...] documentos políticos, [...] las que expresan resoluciones o acuerdos entre gente, etc.”.

determinarse conociendo el contexto en que se encuentra y el tipo de la obra literaria en que aparezca, si en una novela, posiblemente quiso significar “no hay peligro”; en un tratado de geografía sería un simple dato que literalmente informa al lector que en la costa de un determinado país, no hay moros. Porque, como bien hace notar el citado Paz, “el lenguaje es un sistema de signos móviles y que, hasta cierto punto, pueden ser intercambiables: una palabra puede ser sustituida por otra y cada frase puede ser [traducida] por otra” (65).

Y es que, como creemos haber establecido, el significado de una obra literaria, no depende en exclusiva de las palabras en ella contenidas, sino de una compleja interrelación entre dichas palabras, sus unidades de sentido, y el propósito que la obra tenga, su tipo. Si, digamos, busca despertar emociones estéticas en el lector, será del tipo de obras de arte literarias; si proporciona al lector datos desconocidos para él, será obra literaria de información, etc., y consecuentemente el “lenguaje” empleado en ella será diferente.

Entonces, para hacer correctamente su trabajo, el traductor debería, en un principio, identificar el tipo de la obra que desea traducir, ya que, como hemos visto, la intencionalidad y el significado de las palabras, unidades de sentido, objetos y aspectos esquematizados que se encuentran en la obra dada, variará según el tipo de obra de que se trate.

En términos generales, la mayor parte de las obras literarias tiende a ser, primordialmente, de un solo tipo, por lo que el traductor puede ajustarse a los parámetros que lo regulan y hacer una traducción “fidedigna”. Sin embargo, existe una excepción importante: los textos dramáticos. En efecto, éstos constan de dos textos: 1) el *principal*, constituido por las palabras y frases habladas en la representación por los personajes que aparecen en la obra, que es del tipo de obra de arte literaria, y 2) el *lateral*, las acotaciones o direcciones de la puesta en escena que proporcionan, a director y actores, la información necesaria para llevar a cabo dicha representación de la manera que el dramaturgo desea. Naturalmente que, en la puesta en escena,

tales direcciones se eliminan como texto y aparecen como acciones y objetos ante el espectador. Es decir, que en la representación teatral el espectador nunca ve este texto lateral. Sin embargo, obviamente, ambos textos tienen la misma importancia y el traductor debe traducir ambos, pero, al hacerlo, debe de tomar en cuenta que son dos tipos diferentes de textos literarios, uno artístico y otro de información, y traducirlos ajustándose a consideraciones diferentes. Existen, también, complicaciones adicionales para la traducción de los textos dramáticos que han sido reconocidos por algunos autores, entre los que se puede mencionar al ya citado Teodoro Sáez, quien nos dice:

Más aún que la obra poética, la teatral demuestra que la textualidad está determinada por la oralidad de la traducción intralingual, por el acto dialógico *soto voce* que deben realizar siempre los [...] espectadores para captar el sentido. Esta adaptación inteligente de contenidos y formas que converjan en la medida de lo posible, implica, además, una necesidad mayor de traducir para un destinatario contemporáneo (56).

Estas consideraciones, y otras, se detallarán más adelante ya que el presente trabajo estudiará las similitudes y diferencias entre la obra de arte literaria y la de información, y propondrá algunas guías para ayudar a los interesados a lograr traducciones de los textos dramáticos lo más fidedignas posibles.

Podemos juzgar entonces que, como ya se dijo, el traductor, sobre todo el de textos dramáticos, no requiere únicamente del conocimiento más o menos profundo de dos idiomas, sino que precisa, además, de una habilidad para “interpretar” correctamente dichos textos ya que, como se ha establecido, las palabras tienden a ser polisémicas, a tener más de un significado, por lo que las oraciones pueden presentar un grado de ambigüedad. A este respecto, en *La obra de arte literaria*, nos dice Ingarden: “Si una oración es ambigua en su contenido de sentido, su ambigüedad se refleja en el contenido del acompañante correlato [...] en una notable multiplicidad opalescente” (168). Al usar este calificativo (en otras ocasiones “opalescencia” o

“iridiscencia”), el autor polaco quiere significar que la frase ambigua es como un ópalo, de color entre blanco o azulado, pero con irisaciones que dificultan asignar un color definido a la piedra. Remarcando aún más la dificultad que se presenta en la interpretación de frases ambiguas, en la misma obra Ingarden afirma:

La ambigüedad puede basarse o en la ambigüedad de las palabras individuales que en ella aparecen o en una oscuridad y, entonces, también ambigüedad en la construcción de la oración. Se puede ‘leer’ tal oración de distintas maneras y de esta manera llegar, en cada caso, a una diferente (y ya ambigua) oración, pero ni las palabras individuales ni la construcción de la oración nos capacitan para favorecer una de esas lecturas sobre otras (168).

Es decir, el sentido y la intencionalidad de una determinada frase elegida por el traductor, no necesariamente reflejará las intenciones del autor de la obra original. Ahora bien, sin duda, las “lecturas” de los traductores tienden a diferir entre ellas y, por ello, las “traducen” en forma diferente. Al extremo que Gentzler asienta lo siguiente: “research has shown that if one gives two translators the same text, what evolves are two different translations. New texts are constantly emerging that are neither identical to the original nor to other translations” (18).¹⁴ Por ejemplo, en las traducciones de la obra de Oscar Wilde estudiadas,¹⁵ en (A), sin razón aparente, se cambia el nombre de todos los personajes, lo cual puede ser importante al menos en un caso, el del personaje llamado por Wilde “Ernest Worthing”. En efecto, se puede suponer razonablemente que el autor escogió este nombre por sonar en inglés como “earnest worth thing” (“cosa de valor sincero, serio”); es más, con posterioridad aclara Wilde la falsedad de ese

¹⁴ “la investigación ha mostrado que si uno da a dos traductores el mismo texto, se obtienen dos traducciones diferentes. Nuevos textos están constantemente surgiendo, que no son ni idénticos al original ni a otras traducciones”.

¹⁵ Como se puede observar en la bibliografía, una de las traducciones es de la Colección Austral, a la que nos referiremos como (A), otra de Andrés Bello (B), y la tercera de EDAF (E)

nombre, lo cual parece indicar la intencionalidad de la obra en su conjunto: mucho de lo que creemos ser sincero, a la larga resulta falso. Este juego de palabras del escritor, es muy posiblemente imposible de traducir a nuestro idioma, pero no se comprende la razón por la cual el traductor de la obra mencionada, decide cambiar el nombre de dicho personaje a “Ernesto Gresford” sin añadir ningún tipo de valor a su traducción y que parece ser una licencia inaceptable de su parte, contraviniendo la siguiente afirmación de Sáez: “no hay que confundir el carácter no verbal del sentido con la licencia que tendría el intérprete para decir las cosas de cualquier manera” (17).

Asimismo, en la misma traducción el texto original “the way you flirt with Gwendolen is perfectly disgraceful” (297), aparece como “tu manera de hacer el amor a Susana, es calamitosa” (87), cuyo significado realmente se aparta del original. (Las otras traducciones dicen: “tu manera de flirtear con Gwendoline es perfectamente vergonzosa”, que sin duda se acerca mucho más al original, aun cuando tal vez, en lugar de “flirtear”, podrían haber utilizado el término “coquetear”).

Pero el deplorable adjetivo “calamitosa” utilizado por el traductor de (A), nos conduce a otra reflexión: la traducción no parece requerir tan solo una comprensión por parte del que traduce, del pensamiento del autor, una evocación correcta de sus sentimientos cuando escribió su obra, del tono usado, de su intencionalidad, y, una vez logrado lo anterior, poner todos esos elementos en el nuevo idioma en el orden requerido –lo que puede juzgarse como operaciones de carácter científico –sino que también precisa de una cierta habilidad artística, ya que, como hace notar Ingarden, el significado total de una obra depende en mucho de una buena relación, una armonía, polifacética de los cuatro estratos de las obras literarias que reconoce el autor polaco. Lo que significa que el traductor debe conservar los valores estéticos que posea el original, lo que aparentemente no logra el traductor de (A) cuando menos en el ejemplo anterior. Desde

luego que esta conservación de la estética de una obra es esencial en el caso de la obra de arte literaria. Menos indispensable en los casos de obras científicas o de información, ya que el propósito fundamental de estos tipos de obras, es el de comunicar al lector datos desconocidos para él, aun cuando, como es el caso de los *Diálogos* de Platón, que puede considerarse como obra científica, su indudable valor estético le añade un considerable valor agregado.

Pero, entonces, si el traductor requiere también de habilidades artísticas, surge la pregunta: ¿es la traducción una ciencia o un arte? Algunos autores, Richards por ejemplo, consideran que un buen traductor precisa únicamente de buenos conocimientos de los idiomas involucrados, de un razonable entendimiento de la materia de que trate el texto y de alguna práctica, para concebir una metodología que le permita traducir debidamente la obra. La traducción sería, entonces, una ciencia que podría enseñarse a otras personas. Sin embargo, considerando que una buena traducción parece depender no sólo de la metodología empleada por el traductor, sino también de determinadas características personales del mismo que le permiten “moldear” palabras, conservar el ritmo y movimiento de la obra original, en una palabra, conservar sus valores estéticos –indispensable en las obras de arte literarias y deseable en los demás tipos. En esas condiciones bien puede considerarse que la traducción, más que una ciencia, es un arte que, naturalmente, precisa de algunos conocimientos científicos. Habrá, entonces, buenos o malos traductores, pero no será posible “enseñar” a alguien a ser buen traductor. Se podrán enseñar los conocimientos técnicos, como se puede enseñar la técnica de la pintura en fresco, pero no, repetimos, el arte de ser buen traductor, así como no es posible “enseñar” a nadie a pintar la Capilla Sixtina del Vaticano. ¿Podría, entonces, afirmarse que la traducción es un arte? La respuesta no sería un sí definitivo. Aceptando la idea de Ingarden de que una obra de arte literaria busca fundamentalmente evocar en el lector o espectador un sentimiento estético, que cualquier otro fin tiene un carácter secundario, y que, en última instancia, la traducción de una

de estas obras es la recreación de una obra de arte, podríamos tal vez concluir que la traducción es un arte; pero también se puede pensar que la pregunta está mal formulada y, en busca de mayor especificidad, sustituirla por otras dos, que serían: 1) ¿La “buena” traducción de una obra de arte literaria es, asimismo, obra de arte literaria? Desde luego que sí, pero no es una *nueva*, sino, repetimos, una versión de la original dirigida a otra cultura y en otro idioma que conserva todos sus valores literarios, estéticos, etc., y 2) ¿Es el traductor de ella un artista? No necesariamente; precisa, como es natural, ciertas habilidades artísticas, como las que necesita, por ejemplo, un buen copista de pinturas clásicas, pero ello no lo convierte de manera automática en un artista, sino más bien en un artesano, quizás excelente, pero artesano al fin, en alguien que domina una determinada técnica en específico. Mas es posible que, durante sus actividades de traducción, dicho “artesano” tropiece con dificultades singulares para “traducir” a una nueva cultura la intencionalidad y el sentido de la obra original indispensables para despertar en el lector sentimientos estéticos. Encontrarse ante el dilema de conservar, en lo posible, lo que aparece en el original corriendo el riesgo de que el nuevo lector no comprenda la obra, o bien alterar el texto original para hacerlo más comprensible a dichos lectores. Éste no es un dilema “académico” como podría suponerse, se presenta casi de manera constante en la traducción de obras de arte literarias clásicas o, en general, en literatura hecha hace varios siglos, ya que las costumbres, la cultura, el mismo idioma de la sociedad contemporánea, son totalmente diferentes de los de la antigüedad. En esos casos, ¿qué postura debe adoptar el traductor?, ¿la de una especie de técnico o la de artista? Para intentar responder estas cuestiones, usaremos un ejemplo de la obra de Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, que se estudiará con mayor profundidad en capítulos siguientes: en un momento determinado del texto el personaje Ernest Worthing –cuyo nombre en realidad es Jack, apelativo familiar de John– confiesa a Gwendolen el amor que por ella siente y se ve correspondido, pero se

preocupa porque ella le dice que la causa principal de su amor es que él se llama Ernest.

Aparentando cierto desinterés, le pregunta entonces si lo amaría si su nombre fuese diferente, por ejemplo Jack, la respuesta de Gwendolen es la siguiente:

Jack? ... No, there is little music in the name Jack, if any at all, indeed. It does not thrill. It produces absolutely no vibrations ... I have known several Jacks, and they all, without exception, were more than usually plain. Besides, Jack is a notorious domesticity for John! And I pity any woman who is married to a man called John. She would probably never be allowed to know the entrancing pleasure of a single moment's solitude. The only really safe name is Ernest (306 – 307).

Aparentemente el párrafo anterior no presenta un gran problema para ser traducido al español. La única dificultad es que, en nuestra lengua, tanto Jack como John, se traducen por “Juan”, lo que dos de los traductores resuelven sencillamente conservando esos nombres en su trabajo. Veamos cómo son esas traducciones en las ediciones que estudiamos:

La versión de Ricardo Baeza, traductor de (A), que traduce “John” por Juan, es la siguiente:

¿Juan? ... ¡Oh, no! No tiene la menor música. He conocido varios Juanes y todos, sin excepción, eran vulgarísimos. No; el único nombre posible es Ernesto. ¡Ernesto! (97 – 98).

Curiosamente en la edición de la Editorial Andrés Bello (B), no aparece el nombre del traductor.

En todo caso su versión es:

¿Jack? ... No; tiene poquísima música ese nombre, si es que realmente tiene alguna. No conmueve. No produce absolutamente ninguna vibración ... He conocido varios Jacks, y todos ellos, sin excepción, eran de una fealdad extraordinaria. Además, Jack es el nombre corriente de los infinitos Johns, criados. Y yo compadezco a toda mujer que se casa con un hombre llamado John. Probablemente no le estará permitido conocer jamás el placer

arrebatador de un solo momento de soledad. Realmente, el único nombre que merece confianza es Ernesto (20).

Tenemos, por último, la versión del mismo texto de Melquíades Prieto, traductor de (E):

¿Jack? ... No; Jack es un nombre con poca música, si es que tiene alguna. No conmueve. No produce absolutamente ninguna vibración ... He conocido a varios Jack, y todos, sin excepción, eran más feos de lo usual. Además, Jack es el nombre familiar de John, y es corriente entre los criados. Compadezco a la mujer que se case con un hombre llamado John. Probablemente nunca podrá conocer el extraordinario placer de un momento de soledad. Realmente, el único nombre que ofrece seguridad es Ernest (40).

El ejemplo presenta tres versiones diferentes del mismo texto, versiones hechas por tres traductores presumiblemente profesionales, lo que confirma la afirmación de Gentzler anteriormente citada, de que “si se da a dos traductores el mismo texto, se obtienen dos traducciones diferentes”. Llama la atención el significado que cada uno de los traductores de las versiones que se estudian asigna a los términos *plain* y *safe*. El primer traductor mencionado, traduce *plain*, como “vulgarísimo”, mientras que los otros dos lo asocian al concepto de “fealdad”. El diccionario da al término el significado de “llano” o de “plano”; tal vez la intencionalidad de Wilde era asociarlo con “aburrido” o con “predecible”, que se antojan más congruentes con la aseveración precedente en el texto original de que el nombre Jack no “produce ninguna vibración”. Mientras que, considerando la personalidad de Gwendolen como aparece en el texto dramático, superficial y poco inteligente, bien puede pensarse que alguien “vulgarísimo” o de una fealdad extrema, provocaría en ella algún tipo de “vibración”, posiblemente negativa desde luego. Es así que, en las traducciones que estudiamos ahora, existe una contradicción aparente entre dichas aseveraciones, contradicción que no existe en la

obra de Wilde. ¿Por qué, entonces, los traductores prefirieron usar los significados de “vulgar” o “fealdad”?

Por otro lado, *safe* está, sin duda, asociado con el concepto de “seguridad”, que no ofrece riesgos. El primer traductor lo “traduce” como “el único nombre posible”, el segundo lo asocia con “confianza”, y sólo el tercero parece utilizarlo debidamente. Nuevamente, ¿por qué?

Una respuesta que se antoja lógica, es que cada uno de los traductores interpretó en forma diferente la lectura que hizo del texto de referencia. Como hace notar Ricoeur, toda unidad de sentido, oración, nos dice “algo sobre algo”, un “qué” y un “acerca de qué”. “El ‘qué’ [...] es su significado; el ‘acerca de qué’ su ‘referencia’. [...] El sentido correlaciona la función de identificación y la función predicativa dentro de la oración, y la referencia relaciona el lenguaje con el mundo” (*Teoría de la interpretación*, 33 – 34). Se puede, por ende, considerar el sentido como objetivo en alguna medida, pero la referencia, sobre todo en textos escritos, es mayormente subjetiva por parte del lector, ya que depende de cómo la interprete, ya que carece del recurso de preguntar al autor a qué se refería. Ahora bien, en teoría todo texto puede ser leído por cualquier persona que sepa leer y, por ello, está sujeto a múltiples posibles interpretaciones. En la práctica, todo autor dirige su texto a un lector más o menos determinado, y conoce en alguna medida la forma en que éste interpretará su texto. Por tanto, al crear su escrito, dependiendo de su género utiliza un determinado “código de escritura” que facilite a ese lector la interpretación correcta, tanto del sentido como de la referencialidad, de su obra. Pero si otro lector muy diferente la lee, es probable que su interpretación, sobre todo de la referencialidad y tal vez del mismo sentido de la obra, varíe en mayor o menor grado de la intencionalidad del autor. Se puede suponer que eso fue lo que ocurrió en el ejemplo que se está estudiando. Para Wilde, sin duda, los lectores a los que dirigía sus textos dramáticos eran personas muy relacionadas con el teatro, grupo al que casi con seguridad no pertenecen los

traductores en general. Por ello, en apariencia, la “referencia” de Wilde en el texto citado, fue interpretada en forma diferente por los traductores. Dicha referencia, obviamente, es la personalidad muy especial del personaje Gwendolen y, para hacerla “más comprensible” a los lectores de lengua española, los traductores juzgaron prudente alterar el texto del original. Lo que dio origen, como se vio, a tres *nuevos* textos diferentes que nos pueden llevar a preguntarnos si son de Wilde o de los traductores, aun cuando éstos, a no dudarlo, estimaron que su versión se ajustaba al texto original. Y lo anterior parece confirmar la hipótesis inicial de que, en ocasiones, el traductor se ve precisado a actuar como “artista” y crear textos nuevos basados, en alguna medida, en el original de otro idioma. Este importante tema será tratado con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Adicionalmente, no debemos olvidar que existen varios tipos de obras literarias, como las de erudición científica o las de información, que sólo secundariamente pretenden evocar en el lector, sentimientos estéticos. De hecho, existen “excelentes” traducciones de obras científicas que carecen por completo de elementos artísticos, lo que no disminuye en nada su “excelencia”. Considerando lo anterior, ¿podríamos pensar que el caso de traducción de las obras de arte literarias es un arte, y el de otros tipos de obras literarias, una ciencia? Tampoco aquí tendríamos una respuesta definitiva, ya que la traducción no puede en ningún caso considerarse “ciencia” pues carece de los elementos fundamentales de ellas. En efecto, no tiene principios básicos ni existe una clara relación entre causa y efecto, elementos fundamentales para que una disciplina pueda considerarse “científica”. Aparentemente con base en estos argumentos, García Yebra nos da una interesante visión de lo que para él es traducir al decir que “no es en ningún caso una ciencia, sino una técnica, un oficio, que, sin embargo, [...] puede estudiarse científicamente” (34). Y, un poco más adelante, afirma que “la traducción es una

operación lingüística, realizada sobre objetos lingüísticos (textos) y con medios lingüísticos (palabras sujetas a normas o leyes lingüísticas)” (34).

Y, antes de pasar a estudiar las diferentes teorías que se han dado sobre cómo se debe enfocar la traducción, parece conveniente el intentar dar una definición de lo que es la traducción que incorpore lo estudiado hasta ahora. Primeramente se podría afirmar que el traducir no es en su totalidad ni una ciencia ni un arte aunque exhibe características propias de ambos, ¿qué es entonces? Para dar respuesta a esta pregunta, usaremos un término que Ricoeur toma de la *Ética* de Aristóteles: *techné*, que define como “something more refined than a routine or an empirical practice and in spite of its focus on production, it contains a speculative element, namely a theoretical enquiry into the means applied to production. It is a method; and this feature brings it closer to theoretical knowledge than to routine”¹⁶ (*The Rule of Metaphor*, 28) Otra importante particularidad de las *technés* es que están ligadas a otras disciplinas. Se puede, pues, suponer razonablemente que la traducción es una *techné* que estaría ligada, al menos, con las siguientes disciplinas: estudios literarios, historia, psicología y, sobre todo, lingüística.

Así que definiremos la traducción como sigue: una *techné* aristotélica que busca reemplazar todos los sonidos de una obra literaria en determinado idioma, por los de otra lengua, conservando, al hacerlo, tanto el sentido, como la intencionalidad y los valores literarios del original.

Estimamos que la anterior definición presenta una idea más clara y completa de lo que es la traducción, que no obstante no elimina su carácter fuertemente subjetivo, ya que la “conservación” de las características arriba apuntadas de la obra original en la traducida, sigue

¹⁶ “algo más refinado que una rutina o una práctica empírica y que, a pesar de su enfoque en el resultado obtenido, contiene un elemento especulativo, o sea una investigación teórica sobre los medios utilizados para lograr ese resultado. Es un método; y ese rasgo lo acerca más a un conocimiento teórico que a una rutina”.

dependiendo en gran medida de la interpretación que el traductor haga del texto original, de su competencia tanto lingüística como literaria, y de la “lectura” que haga de dicho texto. No en balde Gertzler considera que la traducción “is often viewed as a form of close reading –some argue the closest form” (14).¹⁷ Pero, se pregunta Ortega y Gasset, ¿qué es “leer”? Si por ello queremos significar “el proyecto de entender plenamente un texto, [tal cosa] es imposible. Sólo cabe, con un gran esfuerzo, extraer una porción más o menos importante de lo que el texto ha querido decir” (751). La causa de ello, sigue diciendo el mismo autor, es que todo hablante o escritor, silencia algo “por esperar que el oyente [o lector] puede y debe por sí suponerlo y añadirlo” (756). Además, es probable que “en el texto [...] entendamos cosas que el autor no ha ‘querido’ decir y, sin embargo, las ha ‘dicho’” (751). Lo que lleva al filósofo español a proponer dos principios: “1° Todo decir es deficiente –dice menos que lo que quiere; 2° Todo decir es exuberante –da a entender más de lo que se propone” (751) Lo que conduce a la reflexión, de que todo traductor debería de tratar de asegurarse que, en su trabajo, incluye lo que el autor dejó de decir porque juzgó que el lector de su obra lo incluiría –lo que, desde luego, puede no suceder en el caso del lector de la traducción que habla otro idioma y pertenece a otra cultura– y, por otro lado, tomar en cuenta que tal vez en su lectura “entendió” algo que el autor no quiso decir, y evitar incluirlo en su traducción.

Continúa, se insiste, siendo la traducción una actividad fundamentalmente subjetiva en la que influye mucho la interpretación que, de la función del texto, haga el traductor, porque debemos tener en cuenta que todo texto, todo discurso, por fuerza posee una o varias de las cuatro funciones del lenguaje que, según Ingarden, son: representación, expresión, información o afectación hacia el interlocutor, ya sea éste lector, espectador –en el caso de las obras teatrales– o la persona que escucha el lenguaje hablado. Un insulto, por ejemplo, le da más valor a la

¹⁷ “es a menudo vista como una forma de lectura profunda –algunos alegan que la forma más profunda”.

función de expresión o afectación al interlocutor, que al sentido literal de las palabras usadas. Por tanto, el traductor debe de interpretar debidamente tanto el sentido como la función del discurso que traduce, para traspasarlos al nuevo idioma. Reflexión que, una vez más, nos lleva a considerar la gran importancia que, para el que traduce, tiene el interpretar debidamente el texto original, importancia a la que aparentemente se le ha prestado poca atención y que se tratará en el siguiente capítulo.

Pasaremos, ahora, a la presentación y discusión de algunas de las principales teorías sobre la *techné* de traducir, aclarando que las “teorías” a exponer, buscan generar lo más claramente posible reglas, tanto para la lectura como para la escritura, a las que debe ajustarse la persona que traduce, y “dar cuenta de las interdependencias entre función, producto y proceso”, como bien dice nos dice Toury (*Los estudios descriptivos ...*, 61). Pero es verdad que, como se verá, algunas de las teorías de los diversos autores que se exponen, consisten en principios muy generales que posiblemente no sean de gran utilidad para los traductores. No obstante, debemos tener presente que para cualquier actividad no basta un conocimiento puramente práctico, sino que se requiere uno teórico, implícito o explícito, de dicha actividad. En efecto, se reconoce, en el campo científico, que para llegar al conocimiento “real” de una actividad cualquiera, es necesario el “saber cómo” (la práctica) y el “saber por qué” (la teoría).¹⁸ Así que a un traductor no le basta una formación tan solo práctica, sino que también debe de dominar lingüísticamente un proceso que implica la confrontación de dos lenguas y la valoración de la capacidad, de sentido y de expresión, de dos textos, el original y el traducido, para lo que precisa de alguna teoría. Alguien que hubiese traducido varias obras sin saber de una manera razonable, las causas por las que decidió utilizar una palabra o una frase en determinada forma y no en otra, no sería un buen traductor, y viceversa por supuesto: quien supiera exactamente

¹⁸ Al menos en México, estos términos son tal vez más conocidos como el “know why” y el “know how”.

que palabra en un idioma es equivalente a otra de otro lenguaje, pero que nunca hubiese hecho un trabajo de traducción, tampoco podría considerarse un buen traductor.

Pero no sólo por la causa anterior una teoría es necesaria en cualquier actividad, sino, como menciona Ramadán, tiene también como uno de sus principales objetivos “to make predictions possible as to the phenomena which are likely to occur in the terrain it covers” (53).¹⁹ Es decir, una buena teoría permite al traductor predecir la calidad de la traducción que esté llevando a cabo, indudablemente una gran ventaja para que pueda hacer un trabajo aceptable. Aunque también debemos tener presente, Toury hace notar, que toda teoría está basada en las “necesidades” de su autor y, por tanto, su concepto “está íntimamente relacionado con las *preguntas* que uno desea formular, los posibles *métodos* de tratar los objetos de estudio teniendo en cuenta dichas preguntas y, sin duda, el tipo de *respuestas* que se consideran admisibles” (*Los estudios descriptivos ...*, 63). Es decir, que no existe una teoría de la traducción que se pueda considerar como la mejor ni la única que deba utilizarse, el traductor en cada caso, es quien debe de juzgar la que mejor se ajuste a la obra que pretende traducir.

Pasamos ahora a la exposición de algunas de las principales teorías sobre la traducción.

Se considera que la primera teoría sobre este tema es la de Eugene Nida, que versa sobre la traducción de la Biblia. Gentzler menciona que hasta la aparición del libro de Nida, *Toward the Science of Translating*, las traducciones en general, pero sobre todo las de la *Biblia*, se basaban fundamentalmente en una adherencia a la forma del texto original y en una traducción casi literal del significado más común de las palabras usadas en el original. Nida, en su obra, manifiesta su total desacuerdo con ese método que juzga pedante, ya que exigía al lector un conocimiento profundo de la cultura original, y propone en su lugar, uno basado en llevar las estructuras complejas a un nivel, subyacente, en que sus elementos aparezcan como objetos,

¹⁹ “hacer posible predicciones sobre los fenómenos que pueden ocurrir en el terreno que cubre”.

eventos, abstracciones y relaciones. En esa forma, piensa Nida, se lograría “a communication across cultures of the spirit of the original message [...]. The particular form in which the message appears is superficial as long as the message is clear” (Gentzler, 46).²⁰ Concretando un poco más, Nida menciona que el traductor debe concentrarse en lo que él llama “principio del efecto equivalente”, queriendo significar que una traducción debe de producir en su lector igual efecto que la obra original haya producido en los suyos. Asimismo reconoce dos tipos de equivalencia: la “formal” y la “natural dinámica”. La primera “focuses attention on the message itself in both form and content”;²¹ por tanto, la traducción “must be linguistically artificial in order to perform its function of calling attention to the formal features of the source text” (Ramadán, 66).²² Esto, porque como hace notar el mismo Nida, en algunos casos “the form is an essential element of the message” (68).²³ Naturalmente que, fuera de esos casos especiales, el uso de esta equivalencia formal será únicamente posible tal vez cuando tanto el idioma como la cultura de la sociedad de donde procede el texto original, sean muy similares a los de la sociedad receptora, como podría ser el caso del español y el portugués, pero no cuando las diferencias culturales y las lenguas sean muy diferentes, digamos el español y el japonés.

Por “equivalencia natural dinámica”, Nida entiende “the closest natural equivalent to the source language message”, y centra su interpretación en los términos “*equivalent* which points toward the source language message; *natural* which points toward the receptor language; and closest [...] which binds the two orientations together on the basis of the highest degree of

²⁰ “Una comunicación entre culturas del espíritu del mensaje original [...] . La forma particular en la que el mensaje aparece es superficial, en tanto que el mensaje sea claro”.

²¹ “enfoca la atención en el mensaje en sí, tanto en la forma como en el contenido”.

²² “debe ser lingüísticamente artificial para desarrollar su función de llamar la atención hacia las características formales del texto fuente”

²³ “la forma es un elemento esencial del mensaje”.

approximation” (Ramadán, 66 – 67).²⁴ Podría juzgarse que Nida se refiere a lo que hemos llamado “traducción fidedigna”.

Lógicamente, este concepto de equivalencia dinámica presupone que la traducción debe de variar dependiendo de hacia quien está dirigida, lo que Ramadán llama “el lector meta”. Es decir, que para que un traductor logre una transmisión clara y precisa del texto original, es necesario que sepa quién leerá su traducción. Larson apoya esta idea cuando afirma: “no translation should be undertaken without a clear understanding of who will use it [...]”. Questions of dialect, educational level, age level and bilingualism, affect the form of the receptor language which will be chosen for the translation (Ramadán, 68).²⁵

Lo que significa que, además de las habilidades arriba mencionadas, un buen traductor precisa de determinados criterios socio-lingüísticos que le sirvan de guía para identificar un lector “típico” de su traducción que se aproxime tanto como sea posible al de la obra original, un conocimiento profundo de la materia de que trate el texto que pretenda traducir, un buen entendimiento de la lingüística del lenguaje receptor y, desde luego, algunas habilidades artísticas y aún sociales. Esto, porque puede considerarse que todas las traducciones tienen un marcado matiz cultural, ya que una de sus funciones es la de llenar un vacío en la cultura receptora. Por ello Toury considera que el traductor debe cumplir “con una función asignada por una comunidad (a la actividad, a quienes la desempeñan, y / o a los resultados) de forma que se considere apropiada según las pautas establecidas por dicha comunidad” (*Los estudios descriptivos ...*, 94). Lo que significa que el traductor desempeña también un papel social importante y, como tal, decide si acepta en su trabajo las normas y valores del texto original (i.

²⁴ “ el equivalente natural más cercano al mensaje del lenguaje fuente [...] *equivalente* que apunta hacia el mensaje del lenguaje fuente; *natural* que apunta hacia el lenguaje receptor; y lo más cercano, que ata las dos orientaciones sobre la base del mayor grado posible de aproximación”.

²⁵ “Ninguna traducción debe de hacerse sin una clara comprensión de quién la usará. [...] Cuestiones de dialecto, nivel de educación, edad y bilingüismo, afectan la forma del lenguaje receptor que será escogida para la traducción”.

e. de otra cultura), o las modifica a los generalmente aceptados en la cultura receptora de su traducción. Como es obvio, esta decisión puede afectar en alto grado el producto de su trabajo. Cabe, entonces, la pregunta: ¿cuál de los dos caminos debe tomar el traductor? Desde luego que en el caso de las obras literarias científicas o de información, la respuesta es clara: la traducción debe ajustarse hasta donde sea posible al texto original. En el caso de la obra de arte literaria, como se ha visto, en ocasiones el traductor puede juzgar conveniente el alterar algunas partes de ella para volverla más comprensible para sus posibles lectores. Esta razón resulta, tal vez, aceptable; pero la traducción puede también ser alterada por otros factores ajenos a los artísticos, como los económicos (¿qué versión tendría la posibilidad de obtener mayores ventas?), censura, o aún manipulaciones políticas. Toury parece insinuar esta disyuntiva, ya que llama al resultado de conservar los valores y normas del texto original, “traducción adecuada”, mientras que denomina al resultado de la segunda posibilidad mencionada, “traducción aceptable”. Es, pues, posible suponer que en el caso de la obra de arte literaria, la respuesta a la pregunta anterior dependa más de los editores o de las autoridades que del traductor.²⁶

Para terminar el estudio de la teoría de Nida, conviene mencionar que a pesar de ser, si no la primera teoría sí una de las primeras, todavía puede considerarse que es una buena forma de diseñar la metodología a seguir en las traducciones.

Otra teoría, que difiere casi por completo de los conceptos que se han expresado sobre que la traducción debe de conservar el sentido de la obra original, es la preconizada por el famoso poeta estadounidense Ezra Pound, quien sostiene que el traductor debe traducir, no el significado de la obra en su totalidad ni el de palabras específicas, sino los “detalles” de ella,

²⁶ En *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*, Toury menciona varios inquietantes ejemplos de interferencia gubernamental con fines políticos en las traducciones. (86 – 93)

los “luminosos” objetos representados, capturar la “energía” del texto enfatizando su ritmo y movimiento. Esta teoría de Pound, podría ser aplicada en el caso de obras cuya función principal fuese la de despertar el valor estético en los lectores, las obras de arte literarias y principalmente las poéticas, pero, como es lógico, no en los casos de obras científicas, de información, etc., cuya función principal es la de comunicar al lector datos que no conoce, por lo que cambiar en alguna medida su significado podría conducir a su invalidación. Esta teoría de Pound resulta, además, demasiado imprecisa; como bien dice Gentzler al tratar de este tema: “energy in language seems too vague a concept” (41).²⁷ Adicionalmente, tan solo artistas la podrían utilizar para realmente capturar la “energía” y reproducir el “ritmo y movimiento” de la obra original, lo que les daría una gran latitud de traducción, por lo que se podría dudar que la obra traducida fuese una recreación de la original y no una nueva obra. En todo caso, esta idea de Pound es una de las que tal vez presenten poca utilidad a los traductores.

Otra interesante teoría es la de Frederic Will, que se basa en lo que él denomina “relativismo cultural”. Básicamente sostiene que los diferentes lenguajes construyen realidades distintas y que, por tanto, el significado de una palabra dada no puede ser determinado con precisión ya que no existe una “realidad objetiva universal”. Conocemos la realidad, opina, por medio de los nombres que le damos, por ello es que, en alguna medida, el lenguaje crea la “realidad”. El significado total de una palabra tiene varios niveles: el del diccionario, el del contexto, el simbólico, el interpretativo, y el de matices sonoros y visuales. Entonces, según Will, como el texto se encuentra íntimamente relacionado con una realidad relativa, está sujeto a cambios e interpretaciones variables, dependiendo de la “realidad” del traductor, cuyo objetivo principal es el de igualar la literatura de un lenguaje con la de otro.

²⁷ “energía en el lenguaje parece ser un concepto demasiado vago”

Hasta aquí, la teoría de Will presenta aspectos novedosos e interesantes, pero el ejemplo que da confunde al lector. En efecto, a pesar de desconocer el lenguaje, afirma que una traducción al inglés de los poemas del autor húngaro Gáula Illie, es una mala traducción “because there is little that ‘feels’ like English poetry”.²⁸ Lo que parece indicar que su teoría es demasiado subjetiva y, por tanto, difícil que sirva como guía de traducción.

Otra teoría que presenta algunos aspectos novedosos, es la que Ramadán atribuye a Reiss, quien sostiene que “existen límites a la traducción que no son de tipo exclusivamente lingüístico, sino de origen cultural”, y propone una metodología basada en dos bloques:

la dimensión del usuario y la del uso lingüístico. La primera abarca parámetros como el origen geográfico, la clase social y la época; la segunda dimensión comprende el medio, la participación, las relaciones emisor-receptor, el estilo, etc. (71 – 72)

Por tanto, el traductor debe de escoger entre dos estilos de traducción que Reiss llama *overt* y *covert*. La primera, *overt*, “is tied in a specific way to the source language addressees”. La segunda, *covert*, “is NOT specifically tied to a target culture audience, i. e. not particularly tied to the source language community and culture” (71).²⁹ Se puede juzgar que esta teoría, aun cuando con ideas novedosas que sin duda convendría que los traductores tuvieran en mente – sobre todo la de que la traducción debe encaminarse hacia una audiencia en especial– resulta demasiado general para usarse como guía práctica en una traducción.

Por último expondremos tal vez la teoría más completa, la de Johann G. von Herder según la describe Michael Forster en su ensayo sobre dicho autor. Forster nos dice que en varias de sus obras, principalmente en *On the Change of Taste* y en *On the Cognition*, Herder expone los conceptos en que basa su teoría sobre la interpretación y que pueden utilizarse como guía para

²⁸ “porque hay poco que se ‘sienta’ como poesía inglesa”.

²⁹ “está ligada de manera específica a los destinatarios del lenguaje fuente. [La segunda] NO está particularmente ligada a la comunidad y cultura del lenguaje fuente”

los traductores. Principia por establecer la base filosófica de su teoría, basada en que “peoples from different historical periods and cultures often vary *tremendously* in their concepts, beliefs, (perceptual and affective) sensations and so forth” (5).³⁰ Lo que denomina “principio de la diferencia radical” (principle of radical difference). Y, debido a esa “diferencia radical”, a menudo se presenta una brecha entre el pensamiento del interprete y el del autor de la obra que traduce, por lo que

interpretation is often an extremely *difficult* task, requiring extraordinary efforts from the interpreter. [...] In particular the interpreter often faces, and needs to resist, a temptation falsely to *assimilate* the thought which he is interpreting to someone’s else, especially his own (5).³¹

¿Cómo debe, entonces, enfrentar el traductor ese reto? Herder propone dos principios, a saber:

1) El de *secularismo*. “the interpretation of texts must never rely on religious assumptions or means, even when the texts are sacred ones”.

2) El de *empirismo metodológico*: “interpretation must always be based on, and kept strictly faithful to, exact observations of linguistic (and other relevant) evidence” (6).³²

La teoría de la interpretación de Herder podría resumirse como sigue: Ya que existe una “brecha” entre la mentalidad del autor y la del intérprete, éste debe estudiar no sólo el tipo de lenguaje empleado en la obra, sino también su contexto histórico, geográfico y social, para tratar de conseguir una reproducción de las sensaciones, tanto perceptuales como afectivas, del

³⁰ “gentes de diferentes períodos históricos y culturas, a menudo varían *tremendamente* en sus conceptos, creencias, sensaciones (perceptuales y afectivas), y otras cosas”.

³¹ “la interpretación es a menudo una tarea extremadamente *difícil* que requiere esfuerzos extraordinarios por parte del interprete. [...] En particular, el interprete a menudo enfrenta la tentación, que debe resistir, de equivocadamente *asimilar* el pensamiento que interpreta al de alguien más, especialmente al suyo”.

³² “(1) la interpretación de los textos nunca debe basarse en suposiciones o métodos religiosos, aun cuando los textos sean sagrados. 2) La interpretación debe siempre estar basada, y mantenerse estrictamente fiel, a exactas evidencias lingüísticas (y a otras evidencias que puedan ser pertinentes)”.

escritor. Si, por alguna razón, el traductor siente hostilidad hacia el autor o hacia los temas tratados en la obra a traducir, debe abstenerse de hacer la traducción, ya que sus sentimientos negativos pueden distorsionar su trabajo. Igualmente si, por el contrario, se identifica demasiado con el autor o con la obra, debe asimismo rehusar traducirla. Una buena traducción, para Herder, es aquella que refleja no sólo hechos cognoscitivos, sino que logra provocar en el lector sentimientos similares a los que provocaron, o provocan, en los lectores del texto original. Es decir, que entender el significado lingüístico de una expresión o frase, es tan solo una condición necesaria pero no suficiente para comprenderla cabalmente, para captar la intencionalidad del escritor. Para volver a emplear un ejemplo citado con anterioridad, si alguien dice: “hay moros en la costa”, sin duda entendemos su significado lingüístico; pero, ¿está simplemente informándonos de un hecho?, ¿haciéndonos una advertencia?, ¿amenazándonos?, o ¿bromeando? Lo que significa que, en demasiadas ocasiones, el significado lingüístico es ambiguo y, para comprenderlo, tenemos que referirnos a otras partes del texto o hacer hipótesis sobre las intenciones del autor, ya que, como hemos visto, los autores expresan sus ideas no explícitamente con las palabras que utilizan, sino también mediante la forma en que las agrupan para formar su texto, por lo que el traductor debe identificar las oraciones que puedan ser ambiguas y aclararlas para sus posibles lectores.

En una palabra, Herder sostiene que la traducción debe de tener un enfoque *holístico*, ya que partes aisladas del texto típicamente tienen un carácter ambiguo, por lo que su comprensión precisa de otras partes de la obra. Y es que los autores escriben su obra como *un todo*, exponiendo sus ideas no sólo en determinadas partes, sino más bien a través de la forma en que los componentes de la obra encajan entre sí para formar su totalidad. Por tanto, puede decirse que una traducción que no interprete la obra como un todo, perderá aspectos tal vez esenciales de su significado.

Existen, como era de esperar, otras teorías de autores diversos, pero todas pueden considerarse que no difieren mayormente con las expuestas, ninguna aporta elementos distintos a los vistos. Todas reconocen que el reto fundamental a que se enfrenta un traductor es el de lograr que la traducción y el texto original, sean “la misma obra literaria”. Pero, se pregunta Ramadán, “¿cómo lograrlo cuando todos los factores que intervienen en el proceso son, por definición, distintos?” (31).

Sin embargo, podemos preguntarnos, ¿dichos factores son en última instancia distintos? Ingarden sostiene que toda obra literaria, sea cual fuere su tipo, consta siempre de cuatro estratos, que son los siguientes: 1) el de los sonidos de las palabras, 2) el de unidades de sentido constituidas por la asociación de las palabras, 3) el de los objetos representados en la obra, y 4) el de los aspectos esquematizados que aparecen en ella. El significado y la intencionalidad de una obra literaria, continúa Ingarden, no dependen de ninguno de los estratos en forma individual, sino que son el resultado de una relación polifacética y armónica de los cuatro estratos. Es así que todo tipo de obra literaria tiene la misma estructura fundamental, con los mismos estratos multifacéticos.

Estas ideas del autor polaco, permiten sugerir una nueva teoría de la traducción que pudiera aplicarse a cualquier tipo de obra literaria, ya que todas presentan la característica de poseer los mismos estratos. Desde luego que habría que tener en cuenta que toda obra literaria “serve a variety of purposes which are designed to fulfill [...] through their structure and qualities. Some of them are [...] scientific and others are artistic” (Ingarden, *On Translations*, 132).³³ Mas las diferencias entre los propósitos y funciones de cada tipo de trabajo literario, se deben exclusivamente a los diferentes papeles que juegan sus elementos particulares en la

³³ “sirven para una variedad de propósitos que están diseñadas para satisfacer [...] mediante su estructura y cualidades. Algunas de ellas son [...] científicas, y otras son artísticas”.

estructura individual de cada texto. Papeles que, sin duda, el traductor tiene que identificar para que su trabajo sea fidedigno, ya que, como se mencionó, el significado al menos del estrato de las unidades de sentido y posiblemente también el de objetos representados, puede variar según el tipo de obra que esté traduciendo.

Por ende, el primer postulado de la “Teoría de la traducción basada en las ideas de Ingarden”, que se pretende tan solo esbozar en este momento, podría ser: “Toda obra literaria consta de los mismos elementos básicos que desempeñan papeles diversos que el traductor debe tratar de identificar”.

El segundo postulado podría sugerir la forma en que el traductor debe enfocar su trabajo antes de iniciarlo: ¿precisa considerar todo el texto a traducir como una unidad, o dividirlo en partes?

Para intentar responder a esa pregunta vale la pena reflexionar sobre lo que, en *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*, dice Toury:

habría sido conveniente que las relaciones de traducción afectasen únicamente a textos completos. La realidad es que estas relaciones se establecen sobre todo entre SEGMENTOS TEXTUALES, y con frecuencia entre elementos lingüísticos de menor escala o niveles inferiores. [...] Sólo son significativos aquellos rasgos del texto de origen que se pueda demostrar que *realmente* presentaron problemas , y su estatus sólo se puede establecer identificando las soluciones correspondientes [...], p. ej.: en los casos en que los traductores se sienten en la obligación de revisar los textos que producen, así como en el tipo de revisión que hacen (121).

Desde luego que al exponer lo anterior, Toury se refiere a posibles comparaciones entre un texto traducido y el original para juzgar sobre la idoneidad del primero. Pero, también, de ello se puede concluir que si el juicio sobre la traducción se va a fundamentar en esas ideas, es

conveniente tomarlas como base inicial. En vista de ello, nuestro segundo postulado tentativo, podría ser: "El traductor debe examinar el texto original para identificar los pasajes que presenten problemas para su traducción debidos a los diversos papeles jugados por los elementos de la obra".

Problemas tales como, por ejemplo, la forma de escribir del autor (su estilo), que puede hacer difícil su comprensión por parte del lector; la inclusión en el texto de costumbres habituales en la cultura original, pero ajenas en la cultura receptora, que el autor juzgó inútil elaborar por "conocidas"; las ambigüedades, intencionales o no, que prácticamente se encuentran en todas las obras literarias; y, sobre todo, las metáforas que aparezcan, que siempre presentan dificultades especiales para ser trasladadas a la lengua receptora.³⁴ (Más adelante estas dificultades especiales que se encuentran al "traducir" ambigüedades y metáforas se estudiarán con mayor profundidad).

Para finalizar el esbozo de la teoría que se propone, presentaremos una hipótesis de trabajo sobre las similitudes y diferencias que, en sus estratos, deben de existir entre un texto original y su traducción "adecuada" (o fidedigna):

Primer estrato: Sonidos de las palabras. Lógicamente, este estrato presentará diferencias considerables ya que los sonidos de un idioma son sustituidos en su traducción por los sonidos de otra lengua. Sin embargo, el traductor debe de cuidar, hasta donde sea posible, de conservar el ritmo y la armonía del lenguaje del texto original. Como ilustración, presentaremos el siguiente ejemplo: En *The Importance of Being Earnest*, Wilde hace decir a Algerton, uno de sus personajes, la frase "My dear fellow, the way you flirt with Gwendolen is perfectly disgraceful"

³⁴ Un ejemplo más concreto sería el siguiente: en alguna ocasión el Maestro Gerald Nyenhuis, traductor al español de varias obras de Roman Ingarden, comentó que uno de los principales problemas que tuvo que resolver fue, precisamente, el estilo de escribir de Ingarden, ya que éste utiliza párrafos extremadamente largos y con múltiples apartados, que dificultan al lector seguir el tema principal. Nyenhuis contempló la posibilidad de romper dichos párrafos en varios, lo que facilitaría al lector seguir mejor el hilo del argumento, pero decidió no hacerlo por juzgar que dicha forma de escribir era una característica peculiar de Ingarden.

(297), cuyo sonido es armonioso y hasta elegante. En las ediciones de la traducción que se estudian, los encargados de ellas la traducen como sigue:

A): “Hijo, tu manera de hacer el amor a Susana es calamitosa” (87).

B): “Chico, tu manera de ‘flirtear’ con Gwendoline es perfectamente vergonzosa” (9).

E): “Querido amigo, la forma que tienes de flirtear con Gwendolen es vergonzosa” (24).

Comparando estas tres “traducciones” del mismo texto, puede juzgarse que la de (C) es la que más se aproxima al ritmo y armonía del original, la de (B) es tal vez adecuada, pero (A) no parece ser una buena traducción en lo que concierne a este primer estrato, suena áspera y aun vulgar.

Segundo estrato: Unidades de sentido. Este estrato, en conjunto con el siguiente, es sin duda el más importante para una traducción que aspire a ser fidedigna. Para ello, es preciso que sea idéntico, o al menos que se aproxime mucho, a su equivalente del texto original. Pero, también, este estrato es posiblemente el que más dificultades presente para ser traducido a otra lengua, ya que se basa sobre todo en la interpretación que el traductor haga de las unidades de sentido –que pueden constar, excepcionalmente, de una sola palabra o, lo que es más común, de frases o hasta párrafos enteros de un texto. El problema principal radica en que, como ya se vio, toda unidad de sentido tiene en potencia tres significados que pueden diferir entre ellos: lo que el autor quiso decir, lo que dijo, y lo que el lector (traductor) entiende (aunque idealmente la interpretación de éste debiera coincidir con la intencionalidad del escritor). En efecto, nos dice Ricoeur citando a Beardsley, existe “a distinction internal to signification, one between primary and secondary signification. The first is what the sentence ‘states’, the second what it ‘suggests’” (*The Rule of Metaphor*, 90).³⁵ Como es obvio, el traductor debe de tratar de identificar lo que el autor quiso

³⁵ “una distinción interna a la significación, una entre la significación primaria y la secundaria. La primera es lo que la frase ‘declara’, la segunda lo que ‘sugiere’”.

decir o sugerir, más que prestar demasiada atención a lo que el texto “dice”, lo que en ocasiones puede no ser un trabajo sencillo.

Tal vez una de las mayores dificultades para traducir las unidades de sentido, se encuentra en las metáforas utilizadas por el escritor. A este respecto, nos dice Toury:

Se ha identificado la metáfora como problema en el polo *origen*, partiendo de elementos del texto origen que se pueden identificar como metáforas ³⁶ [...]. Era común proponer para las metáforas de la lengua origen sustitutos provisionales en lengua meta que se consideraban “buenos” (o “malos”) según algún tipo de correspondencia *preconcebida* entre las características de la metáfora original, principalmente el significado, los constituyentes y [el tipo y grado de] la cualidad metafórica (*Los estudios descriptivos ...*, 125).

Es por ello que el mismo autor propone que, a partir del texto original, la traducción de las metáforas se ajuste a una de las siguientes cuatro categorías (o “pares básicos”): “1) metáfora *por* la ‘misma’ metáfora; 2) metáfora *por* una metáfora ‘diferente’; 3) metáfora *por* no metáfora y [...] 4) metáfora *por* 0 [cero] (es decir, la omisión completa, sin dejar rastro en el texto meta)” (126). Obviamente, la elección de alguna de estas categorías es responsabilidad del traductor, que debe de tratar de ajustarse a la intencionalidad del escritor en lo posible. Puede también suceder que, por la misma razón, el traductor elija utilizar alguna metáfora que no aparece en el texto original, en cuyo caso aparecen dos nuevas categorías: “5) no metáfora *por* metáfora y 6) 0 [cero] *por* metáfora (es decir, pura y simple adición, sin ninguna motivación lingüística en el texto origen)” (127).

Daremos aquí un ejemplo de la forma en que los traductores manejaron una metáfora de la obra de Wilde: en el segundo acto, Miss Prism, maestra de Cecilia la pupila de Worthing, dice:

³⁶ Identificación que, como se hace notar más adelante, no es necesariamente fácil. *Nota del autor.*

“As a man sows so let him reap” (318). Esta metáfora aparece en “A” como: “que cada uno coseche lo que sembró” (109); en “B”: “Que cada cual recoja lo que sembró” (32); y en “E”:
 “Cada uno que se las entienda solo” (59). Puede notarse que los dos primeros traductores optaron por la primera categoría: metáfora por la “misma” metáfora, mientras que el último escogió la cuarta: metáfora por 0 (cero), que posiblemente no resulta ser la mejor elección. Un tanto relacionado con este tema de las metáforas, parece ser el nombre de uno de los personajes: Rev. Canon Chasuble D. D. El nombre elegido por Wilde es quizá burlón: un ministro protestante de nombre “Canon Casulla”, lo que resulta totalmente claro para los hablantes del inglés. “A” traduce el nombre simplemente por Ascot, eliminando cualquier relación religiosa, “B” lo llama Casulla, nombre que conserva en alguna medida la posible intencionalidad de Wilde, y “E” utiliza el nombre de Canon Chausuble, que tampoco parece ajustarse a dicha intencionalidad. No podemos menos de preguntarnos el porqué de la elección de los nombres usados en “A” y “E”.

Aun cuando, sin duda, Toury nos ofrece una muy completa lista de las formas en que la metáfora puede ser traducida, como vimos en el ejemplo anterior, no fija ningún criterio que nos pueda servir para juzgar si dicha traducción se ajusta al sentido y, sobre todo, a la intencionalidad del autor del texto original y, nuevamente, las ideas de Ingarden nos pueden ser de utilidad en este respecto. En efecto, una comparación del segundo estrato (unidades de sentido) y del tercero (objetividades representadas), tanto del texto original como del traducido, nos pueden permitir juzgar si la traducción de las metáforas es “adecuada”, “aceptable” o tan solo una adición o supresión que el traductor hizo del texto original. Pero, además, como hace notar Ricoeur, la identificación (y la traducción) de las metáforas no es tarea fácil:

the fact of translation [...] makes metaphor independent of its phonetic configuration and its grammatical form. Its analysis would be purely semantic if the rules of our language by themselves, independently of utterance-circumstances on the one hand and of the

thoughts, actions, feelings, and intentions of speakers on the other, would permit us to say whether a predicate expression has metaphoric value (*The Rule of Metaphor*, 89).³⁷

Por lo que, concluye Ricoeur, el “peso” o el “énfasis” adjunto al uso particular de una expresión, depende en gran medida de la intención de quien la usa. Es decir, que el traductor necesita prestar especial atención al contexto de las unidades de sentido, para poder identificar su posible valor metafórico y decidir la forma en que debe traducirlas.

Tercer estrato: Objetos u objetividades representados. Como se mencionó arriba, para que una traducción merezca el título de “adecuada”, o “fidedigna” como la llama Ingarden, tanto este segmento como el anterior necesitan ser, si no idénticos, muy parecidos a los del texto original. Lo que significa, refiriéndonos a este tercer estrato, que todos los objetos representados que aparecen en la obra original, deben igualmente aparecer en la traducción. Este hecho parece presentar una gran dificultad si recordamos que Frederic Will, al exponer su teoría de traducción, afirma que los diferentes lenguajes construyen “realidades distintas”, que en alguna medida cada lengua crea su “realidad”, por lo que considera que no existe “una realidad objetiva universal”. Podríamos, entonces, preguntarnos ¿cómo incluir en una traducción todos los objetos representados en el texto original si, al cambiar la lengua, dichos objetos no son necesariamente los mismos ya que no existe una “realidad objetiva universal”? Vista así, la tarea parece ser imposible. Pero un análisis de la teoría de Will, lleva a la conclusión de que tal dificultad es solo aparente, ya que los objetos existen independientemente de nosotros: el sol existe, el mar existe, en las obras literarias “objetos intencionales”, tales como una circunstancia amorosa por ejemplo, existe. Lo que varía, dependiendo de la cultura de los pueblos –y el lenguaje es parte de la

³⁷ el hecho de la traducción [...] hace a la metáfora independiente de su configuración fonética y de su forma gramatical. Su análisis sería puramente semántico si las reglas de nuestro lenguaje, por ellas mismas, independientemente de las circunstancias de su expresión por un lado, y de los pensamientos, acciones, sentimientos, e intenciones del locutor por el otro, nos permitieran decir si la expresión de un predicado tiene valor metafórico.

cultura –es la forma de entender e interpretar tales objetos. Así, por ejemplo, alguien puede escuchar o leer el sonido “sol”, y comprenderlo como una estrella de baja magnitud alrededor de la cual gira la Tierra, mientras que otras personas lo pueden asociar a la idea de un dios. El objeto es el mismo, varía la forma en que se interpreta. Por tanto, se podría juzgar que Will está equivocado y que la “realidad objetiva universal” existe. Lo que no existe es la “realidad *subjetiva* universal”. Lo que significaría que sí es posible incluir en la traducción todos los objetos representados que aparezcan en el original, aun cuando en ocasiones el traductor deba añadir alguna explicación que ayude al lector de la cultura receptora, a comprender el objeto representado en el original. Un ejemplo podría ser el siguiente: en la acotación del tercer acto de *The importance of Being Earnest*, Wilde escribe: “Morning-room at the Manor House” (344). Podemos suponer que el *morning-room* no se estila actualmente en Inglaterra, ya que el editor agrega la nota que sigue: “*Morning-room*: Large, usually quite airy room for informal and relaxed family use, to which outsiders were not customarily admitted” (428).³⁸ Añadiendo después que la presencia de extraños en dicho cuarto, producía un sentimiento de incomodidad y molestia; observación importante ya que explica el ambiente que se genera cuando aparecen en dicho *morning-room* personas no de la familia. Hasta donde se ha podido averiguar, en la cultura hispana no existía un lugar equivalente, por lo que para hacer comprensible el objeto representado a lectores de habla española, el traductor deberá añadir algún elemento que explique dicho termino. Veamos entonces como ha sido traducida esa acotación:

- A) “Gabinete en la casa de campo de Gresford” (137).
- B) “Salita íntima en la residencia solariega de Woolton” (59).
- E) “Salón de Manor House, Woolton” (103).

³⁸ *Morning-room*: cuarto amplio, generalmente bien airado, para el uso informal y relajado de la familia, al cual raramente se admitían personas ajenas.

Desde el estricto punto de vista del tercer estrato de Ingarden, ninguna de las tres traducciones puede considerarse adecuada, ya que no muestran al lector de lengua española la totalidad intencional del objeto representado en el texto de Wilde. A) utiliza “gabinete” que, según el diccionario, es “una sala pequeña de recibir”, que es precisamente lo contrario de *morning-room*, un cuarto grande para uso exclusivo de la familia; el comienzo de B) es adecuado: “Salita íntima en la casa solariega ...”, puede juzgarse como aceptable traducción de *morning-room*, pero “Woolton”, presumiblemente el nombre de una región inglesa, no dice nada al lector de lengua española; C) usa “salón” que tampoco expresa la intencionalidad de Wilde. Posiblemente la traducción adecuada fuese: “Salita íntima en la casa solariega de Worthing”. Estimamos que este sencillo ejemplo muestra la forma de traducir ajustándose al tercer estrato de Ingarden.

Cuarto estrato: Aspectos esquematizados. Aunque como se ha dicho toda obra literaria está conformada por la inter-relación armónica y constante de los cuatro estratos mencionados por Ingarden, tal vez la relación más íntima se da entre el tercero y el cuarto estrato. En el caso de la obra de arte literaria, nos dice el autor polaco:

el objeto representado que es ‘real’ según su contenido, no es, en el sentido estricto del término, un objeto individual inequívoco y universalmente determinado [...], más bien es solamente una formación esquemática con puntos de indeterminación de distintos tipos (*La obra de arte literaria*, 296).

Además, siendo el objeto representado “solamente una formación esquemática”, es asimismo necesario que el autor “oculte” al lector que dichos objetos (gente, acontecimientos, cosas, etc.), son únicamente productos de su imaginación. Lo que logra mediante la inclusión de aspectos esquematizados que convenzan al lector de la verosimilitud de la existencia autónoma de tales objetos y le ayuden a concretizarlos en su mente. Para ello precisa elegir rigurosamente

los aspectos esquematizados que presenta, cuidando que tengan “rather fluid boundaries, to use words that are equivocal, that exhibit possibilities of various metaphorical and non-metaphorical uses, words full of inner dynamics and capable of evoking the objects that they designate” (*On Translations*, 138).³⁹ Es decir, con manchas de indeterminación que el lector tenga que llenar. Para usar una afortunada metáfora de la Dra. Gloria Vergara, los aspectos esquematizados “son la punta de un iceberg, del cual sólo vemos una pequeña porción ya que su mayor parte se encuentra bajo el agua”. O sea, que el aspecto esquematizado presenta al lector tan solo una parte de la “realidad” del objeto representado, que dicho lector debe completar basándose en “la parte oculta del iceberg”, que no ve pero que sabe que existe.

Para mejor ilustrar este punto de la diferencia entre un objeto “real” y uno representado en la obra literaria, Ingarden nos dice que si realmente vemos a “un viejo sentado frente a una mesa”, formamos en nuestra mente un “esquema” que imaginamos comprende la totalidad del objeto. Así, sabemos si la mesa tiene tres o cuatro patas, si es de madera, metal o una sustancia desconocida para nosotros, etc. La mesa se vuelve “un objeto individual inequívoco”, lo que no sucede si sólo leemos algo acerca de “un viejo sentado frente a una mesa”, ya que en este caso concretizamos la imagen de la mesa que se nos da intuitivamente con base en nuestra experiencia y que, naturalmente, puede diferir de la intencionalidad del autor del texto. Es decir, que podemos considerar que los objetos representados en el tercer estrato de la obra literaria constituyen lo que es posible denominar su “esqueleto”, que el lector debe de recubrir con “carne” concretizando los aspectos esquematizados que el autor brinda como “áreas de orientación” para que dicho lector, pueda llegar a la “realidad total” que el autor desea conferir al objeto representado. Lo que significa que el traductor debe de prestar una atención especial a los

³⁹ “fronteras no bien definidas, usar palabras que sean equívocas, que exhiban la posibilidad de varios usos metafóricos y no metafóricos, palabras plenas de dinámica interna y capaces de evocar los objetos que designan”.

mencionados aspectos esquematizados que contenga la obra que traduce, para ayudar al lector de su traducción a lograr la concretización “correcta” de los objetos representados, es decir, una concretización que se aproxime al máximo a la de los lectores de la obra original. Por ejemplo: cuando se trató el tema de si el traductor debería actuar como “técnico” o como “artista”, se mencionó “la personalidad superficial y poco inteligente” del personaje Gwendolen en *The Importance of Being Earnest*, aun cuando Wilde nunca dice tal cosa en forma explícita, sino que lo da a entender mediante varios aspectos esquematizados contenidos, naturalmente ya que se trata de un texto dramático, en los diálogos, dos de los cuáles siguen:

ALGERTON [to GWENDOLIN]: Dear me, you are smart!

GWENDOLEN: I am always smart! Am I not, Mr. Worthing?

JACK: You are quite perfect, Miss Fairfax.

GWENDOLEN: Oh, I hope I am not that. It would leave no room for developments, and I intend to develop in many directions. (303)

El segundo diálogo es el siguiente:

JACK: Charming day it has been, Miss Fairfax.

GWENDOLEN: Pray, don't talk to me about the weather, Mr. Worthing. Whenever people talk to me about the weather, I always feel quite certain that they mean something else. And that makes me so nervous.

JACK: I do mean something else.

GWENDOLEN: I thought so. In fact, I am never wrong. (305)

En apariencia los diálogos anteriores no presentan mucha dificultad para su traducción, con la única posible excepción de la palabra *smart* que, según el *Webster's Dictionary*, tiene los

siguientes significados que podrían utilizarse: “conmovedor; agudo; inteligente; hábil; brillante; ingenioso; vivaz; pretencioso; ostentoso; enérgico; [...]” (685).⁴⁰

Las traducciones de las ediciones en español que estudiamos, son las que siguen:

A) Primer diálogo:

ARCHIBALDO [a SUSANA]: ¡Estás elegantísima, prima!

SUSANA: Como siempre, ¿verdad mister Gresford?

GRESFORD: Verdad. Es usted perfecta.

SUSANA: ¡Ay, no! No me quite usted las esperanzas. Espero todavía progresar en muchos sentidos (94).

Segundo diálogo:

GRESFORD: Qué día tan hermoso, ¿verdad?

SUSANA: ¡No irá usted a hablarme del tiempo, mister Gresford! En cuanto una persona me habla del tiempo que hace, estoy segura que lleva otra intención. Y me pongo nerviosísima.

GRESFORD: Y yo llevo otra intención.

SUSANA: Ya me lo figuraba. Yo nunca me equivoco (96).

B) Primer diálogo:

ALGERNON [a GWENDOLINE]: ¡Qué elegante estás, querida!

GWENDOLINE: ¡Yo siempre estoy elegante! ¿No es verdad, mister Worthing?

JACK: Es usted absolutamente perfecta, miss Fairfax.

GWENDOLINE: ¡Oh! Espero no serlo. No tendría entonces ocasión de mejorar y procuro mejorar en muchas cosas (16).

Segundo diálogo:

JACK: ¡Qué hermoso día hace, miss Fairfax!

⁴⁰ Traducción de los términos en inglés que aparecen en el diccionario hecha por el autor.

GWENDOLINE: No me hable usted del tiempo, mister Worthing, se lo ruego. Siempre que una persona me habla del tiempo tengo la absoluta seguridad de que quiere dar a entender otra cosa. Y eso me pone nerviosísima.

JACK: Yo quiero dar a entender otra cosa.

GWENDOLINE: Ya me lo figuraba. Realmente, no me equivoco nunca (98).

E) Primer diálogo:

ALGERNON [a GWENDOLIN]: Querida, estás encantadora.

GWENDOLIN: ¡Yo siempre estoy encantadora! ¿No es así, mister Worthing?

JACK: Es usted perfecta, miss Fairfax.

GWENDOLIN: ¡Oh! Espero que eso no sea cierto. Eso querría decir que no puedo perfeccionarme, y yo quiero perfeccionarme en todos los sentidos (34-35).

Segundo diálogo:

JACK: Hace un día encantador, miss Fairfax.

GWENDOLIN: Le ruego que no me hable del tiempo, mister Worthing. Siempre que la gente me habla del tiempo me parece que quieren decir otra cosa. Y eso me pone nerviosa.

JACK: Yo quiero decir otra cosa.

GWENDOLIN: Eso pensé yo, y no suelo equivocarme (38).

Llama la atención que dos de los traductores hayan empleado el término “elegante” para *smart* ya que, como puede notarse, este significado no corresponde a los de la palabra inglesa anotados anteriormente. En todo caso, las tres traducciones pueden considerarse adecuadas porque presentan al lector dos aspectos esquematizados de Gwendoline –el “objeto representado” – que le ayudarán a captar la personalidad del personaje que Wilde le confiere: bonita, de familia acomodada, vanidosa (“Yo siempre estoy encantadora”), coqueta y superficial (“Yo nunca me equivoco”).

Así, podemos juzgar que si el traductor identifica los aspectos esquematizados que se relacionan con los objetos presentados en la obra, y los presenta en su traducción siguiendo la intencionalidad del autor, logrará una traducción adecuada.

En los ejemplos anteriores se utilizaron elementos de una obra de arte literaria, pero si aceptamos la idea de Ingarden de que toda obra literaria contiene los mismos cuatro estratos, parece que la teoría de traducción basada en dicha idea presenta ventajas sobre las demás teorías debido a su carácter más práctico y menos ambiguo. Esta posibilidad continuará explorándose en los capítulos posteriores.

Capítulo II

Las ideas de Roman Ingarden sobre las características de las obras literarias y sus diferentes tipos.

2.1- Generalidades:

Roman Ingarden, nacido en Polonia en 1893 y muerto en 1970, escribió varios libros sobre estudios literarios con ideas novedosas que versaban, fundamentalmente, sobre la estructura de las obras literarias, sus propiedades esenciales, las condiciones lógicas invariables que poseen, etc. Sin embargo, a pesar de la originalidad de sus ideas, éstas permanecen más o menos desconocidas ya que el estallido de la Segunda Guerra Mundial impide que se difundan. En efecto, fueron escritas en polaco y alemán, idiomas no precisamente populares en esa época. Además, los nazis primero y los soviéticos que posteriormente ocuparon Polonia, prohíben a Ingarden dedicarse a sus estudios o publicar sus escritos. Por tales causas, no es sino hasta después de su muerte cuando sus obras comienzan a ser conocidas y apreciadas internacionalmente. En nuestro idioma es apenas hasta 1998, que el maestro Gerald Nyenhuis de la Universidad Iberoamericana, Campus Santa Fe, publica su traducción de *La obra de arte literaria*, posiblemente la obra más importante del autor polaco, que sin duda contribuirá a un mejor conocimiento de las importantes ideas de Ingarden en los países de habla hispana.

En sus obras, Ingarden se ocupa sobre todo de dos cuestiones básicas, que son: 1) la estructura de la obra literaria, y 2) los procesos que conducen al lector a su comprensión. Sobre la primera cuestión, en el Prefacio de su traducción, nos dice Nyenhuis: “No se habla de estructura en el sentido de una organización de materiales, sino en el sentido de una interrelación sistemática de elementos. La estructura se descubre, es real, pero abstracta y no inmediatamente perceptible” (*La obra de arte literaria*, 16). La segunda cuestión, la

comprensión de la obra literaria, resulta crítica para que un traductor pueda llevar a cabo su trabajo, pero presupone el entendimiento de la estructura de la obra. Naturalmente que ambas cuestiones serán estudiadas en este capítulo.

2..2- *Características de las obras literarias.*

En términos generales se considera “obra literaria” aquella que Ingarden llama “obra de arte literaria, es decir la que busca fundamentalmente despertar sentimientos estéticos en sus lectores. Sin embargo el mismo Ingarden reconoce que toda obra escrita es una “obra literaria” y así lo consideraremos en el presente trabajo. Todas estas obras se caracterizan por tener al menos cuatro estratos y ser multifacéticas debido a la disposición de sus partes. Como se mencionó en el capítulo anterior, esos cuatro estratos son los siguientes: 1) el estrato del sonido de las palabras y de las formaciones fonéticas; 2) el estrato de unidades semánticas o de sentido; 3) el estrato de los objetos representados que, nos hace notar el autor polaco, son elementos constitutivos de la obra y tienen que diferenciarse de los objetos reales autónomos a ella; y 4) el estrato de los aspectos esquematizados. En la Introducción a *The Cognition of the Literary Work of Art*, se hace notar que el lector, si desea lograr la comprensión de una obra literaria, debe de hacer una “lectura activa”, que define como “the ability to follow the cues in the semantic stratum for imaginatively projecting the world of the work” (XIX).⁴¹ Aunque este primer estrato puede revestir gran importancia para el valor estético de la obra,

it is generally heard and registered in a fleeting way; the transition to the meaning intention connected with it is almost immediate [...]. It is the stratum of meanings

⁴¹ “la habilidad para seguir las pistas del estrato semántico para proyectar imaginativamente el mundo de la obra.

which makes it possible for the author to inform a literary work [...] with his intentions and for readers to intend the meanings of a work (XVIII – XIX).⁴²

Se observa, entonces, el importante papel que el segundo estrato juega en la estructura de la obra literaria, ya que

Each sentence meaning projects a state of affairs as its intentional correlate. The states of affairs project the objects which constitutes the world of the work [...]. How we summarize and store the information provided by the states of affairs about the portrayed world will influence the formal structure of the world in our concretization (XIX – XX).⁴³

Ideas que nos permiten apreciar la interrelación existente entre los diferentes estratos que constituyen toda obra literaria.

Arriba se escribió que la obra literaria consta de “al menos cuatro estratos”, ya que, hace notar Nyenhuis en su prefacio a *La obra de arte literaria*, “a veces se habla de un quinto estrato, el de las ‘cualidades metafísicas’, que parece más un aspecto de todos los estratos que un estrato en sí, aunque se puede tratar por separado” (18). Este “estrato” permite captar más claramente los valores estéticos y artísticos de la obra literaria y, por ello, tiene un valor especial en el caso de la obra de arte literaria, aunque tal vez no significa mucho en el caso de otros tipos de trabajos.

Pero, podemos preguntarnos, ¿qué son las obras literarias? En “On Translations”, Ingarden responde a esta pregunta diciendo que son “the products of specific human

⁴² es generalmente oída y registrada de una manera fugaz, la transición al estrato del sentido conectado con él, es casi inmediata [...]. Es el estrato de sentido el que hace posible para el autor informar una obra literaria [...] de sus intenciones y, para los lectores entender el significado de una obra.

⁴³ Cada unidad de sentido proyecta un conjunto de circunstancias como su correlato intencional. Los conjuntos de circunstancias proyectan los objetos que constituyen el mundo de la obra [...]. Como sumamos y guardamos la información dada por los conjuntos de circunstancias sobre el mundo proyectado, influenciará la estructura del mundo en nuestra concretización.

activities , satisfy certain needs of the human soul, and, for some readers, they serve a variety of purposes which they are designed to fulfill [...] through their structure and qualities” (132) ⁴⁴ De esta definición de Ingarden cabe destacar un punto importante: en forma implícita, al hablar de “la variedad de propósitos” que tienen las obras literarias, reconoce que hay varios tipos de ellas. Efectivamente, más adelante en la misma obra, menciona la existencia de obras “científicas” y “artísticas”, y continúa:

Besides, many types of works of literature exist, such as informative works (providing the reader with facts unknown to him), political documents (parliamentary addresses, pieces of propaganda, polemical articles), the works that express resolutions (orders) or agreements between people (legal and diplomatic documents), etc. (132). ⁴⁵

Es interesante hacer notar que, de los autores consultados, tan solo Ramadán se aproxima a la idea de que existen diversos tipos de obras literarias, cuando dice que no es posible analizar las relaciones entre el texto original y el traducido “en términos de *sustancia o materia*, sino de *funcionalidad*” (54). Entendiendo por esta palabra la función que, para el lector, desempeña el texto traducido. Sin embargo este autor no desarrolla dicha idea de “funcionalidad” como lo hace Ingarden, por lo que podemos suponer que la noción de que existen varios tipos de obras literarias es original del autor polaco, así como la de que la traducción de cada uno de los tipos requiere métodos diferentes para hacerlo, tema que es la base de su ensayo “On translations”.

⁴⁴ “productos de una actividad humana específica, satisfacen ciertas necesidades del espíritu humano, y, también, para algunos de sus lectores, mediante su estructura y cualidades, cumplen [...] para la variedad de propósitos para las que fueron diseñadas”.

⁴⁵ “Además existen muchos tipos de obras literarias, tales como las de información (que proporcionan al lector hechos desconocidos para él), documentos políticos (discursos parlamentarios, impresos de propaganda, artículos polémicos), obras que tratan de resoluciones (órdenes) o acuerdos entre personas (documentos legales o diplomáticos), etc”.

Desde luego que la mayor parte de las obras literarias pertenecen a un solo tipo, por lo que el traductor no precisaría usar diversas formas para hacer su trabajo. No obstante, existen obras literarias que participan de al menos dos tipos, tal es el caso de, por ejemplo, *Los diálogos* de Platón que bien puede considerarse obra de arte literaria así como obra de filosofía, o *The Lawless Roads* de Graham Greene, que, además de obra de arte literaria, es un texto que describe el Sureste de México en la década de 1920, o sea, de información. Podemos preguntarnos si los autores planearon así su obra o si Platón, en realidad, pretendía escribir un tratado de filosofía, y Greene una descripción de sus viajes, y que, por alguna circunstancia, ambas obras resultaron también obras de arte. Esto último es, sin duda, lo más probable. Y es que podemos suponer que, con una excepción, el escritor al realizar su obra pretende tan solo hacerla de un tipo determinado. Con una excepción, se dijo, y ésta es la del escritor de textos dramáticos. Efectivamente, aunque Ingarden considera al teatro como obra de arte literal limítrofe, en *La obra de arte literaria*, compara el texto dramático con la novela y la poesía lírica y llega a la siguiente conclusión:

Lo que es más notable en un drama escrito, es la existencia, lado a lado, de dos textos diferentes; el texto “al lado” o las acotaciones —o sea, *información* en cuanto a dónde, a qué hora, etc., la historia representada se lleva a cabo, quién está hablando, y tal vez, lo que está haciendo en un momento dado, etc. —, y el texto principal mismo. Este último consiste exclusivamente en las oraciones “realmente” habladas por los personajes representados. (247 – 248). (El énfasis es mío).

Es decir, el escritor dramático, escribe al crear su obra, textos de dos tipos diferentes: el “principal”, que es del tipo de obra de arte literaria (que además, como se verá posteriormente, debido al texto lateral adjunto difiere en aspectos fundamentales con el de una novela, ya que proyecta los conjuntos de circunstancias en forma diferente), y las

acotaciones, que son del tipo de obra literaria de información. Hecho que, para el traductor, significa que deberá hacer su trabajo empleando *technes* diferentes para cada uno de los dos tipos de texto.

Otro punto interesante para los fines que persigue este trabajo, es el siguiente: Ingarden considera que existen diversas variedades de conocimiento de la obra literaria determinadas por la actitud del lector. Básicamente examina dos actitudes: “that of the scholar, who reads for purposes of research, and that of the reader who wishes to form an aesthetic concretization of the work” (*The Cognition of the Literary Work of Art*, XXIV).⁴⁶ Es decir, para usar un ejemplo, si dos personas leyesen los multicitados *Diálogos* de Platón, una considerando la obra como texto filosófico y la otra como obra de arte literaria, sus respectivas concretizaciones serían diferentes en alguna medida y, posiblemente, también su comprensión de la misma obra. Ese hecho “will allow us to evaluate individual concretizations as to their adequacy in respect to the work itself” (*The Cognition ...*, XXV).

⁴⁷ En una palabra, el lector concretiza la obra literaria de la manera que mejor contribuya a los fines para los que la lee.

Y, lo anterior, conduce a la reflexión de que el lector que lee una obra para traducirla, tiene una actitud muy particular. En efecto, el traductor no lee una obra determinada en busca de sus posibles valores estéticos, ni para aumentar sus conocimientos (aunque ambos factores puedan aparecer en forma secundaria), sino, como es obvio, para traducirla. Por ende, su concretización tenderá a ser diferente a la del lector “natural” de la obra.

El texto dramático también presenta un caso especial en lo referente a las actitudes de sus lectores “naturales”. Podemos suponer que esos lectores “naturales” son, sobre todo,

⁴⁶ “la del erudito, que lee con el propósito de investigar, y la del lector que desea formar una concretización estética de la obra”.

⁴⁷ “nos permitirá evaluar concretizaciones individuales en lo concerniente a su adecuación a la obra en sí”.

directores y actores de teatro, que pretenden ya sea montar la obra en escena, o actuar en ella, y que por tal razón concretizarán la obra en forma distinta. Puede, entonces, juzgarse que el traductor deberá estar conciente de que su concretización diferirá de las de los lectores “naturales” de la obra traducida, y al llevar a cabo su trabajo, tratar que dichas nuevas concretizaciones, se ajusten en lo posible a las de los lectores del texto original.

Otro punto que vale la pena estudiar con más detalle, es la “actitud” de que nos habla Ingarden. Nuestras actitudes, las formas en que actuamos en cierta circunstancia, derivan de la motivación que tengamos para hacerlo así y no de otra manera.⁴⁸ Así, en el caso de una obra de arte literaria, el lector se encuentra motivado por el deseo de leer a su autor; en el de una obra literaria de erudición (científica), por querer aumentar sus conocimientos en alguna rama de la ciencia de que trate; en el de una obra literaria de información, por el afán de conocer determinados datos que le son necesarios para su vida, ya sea privada o profesional, etc. En todos los casos, el lector, que podríamos llamar “normal”, lee la obra literaria por su propia voluntad, está motivado “intrínsecamente”. ¿Qué se quiere dar a entender por esta expresión?

Se admite que existen dos tipos o clases de motivación: la “intrínseca” y la “extrínseca”. La primera es la que es provocada por un factor interno del individuo: el deseo de mejorar en algún aspecto, el beneficio de un ser querido, el agradecimiento a alguien, etc. La persona *quiere* actuar en determinada forma. La motivación extrínseca, por el contrario, tiene su origen en factores externos, como el temor a algún castigo, la presión social, etc., por lo que la persona involucrada *tiene* que actuar en determinada forma. Desde

⁴⁸ Cuando nos encontramos ante diferentes alternativas, evaluamos, en forma consciente o no, el esfuerzo que nos requerirá cada una y los posibles beneficios que ese curso de acción nos traería, y elegimos aquél que requiera el menor esfuerzo aportándonos el “mayor” beneficio. En realidad puede decirse que esta evaluación que hacemos es la que nos “motiva”.

luego, rara vez existe una motivación 100% intrínseca o extrínseca, en general nos motivamos por una mezcla de los dos tipos; pero, también comúnmente, uno predomina. Ahora bien, como se dijo, la motivación conduce a un comportamiento específico, que variará según lo que motive al individuo: la conducta (actitud) de alguien motivado intrínsecamente, tiende a ser más entusiasta, conlleva un mayor esfuerzo, y trata de lograr resultados que excedan a lo estrictamente necesario. La motivación extrínseca, por el contrario, conduce a una actitud que cumpla simplemente con lo “necesario”.⁴⁹

Ahora bien, en el caso del lector de una obra literaria, su actitud lo conduce hacia una cierta concretización que determinará su interpretación y comprensión de dicha obra. Sobre este tema, nos dice Ingarden al referirse a la forma en que concretizamos:

In the work itself, only schematized aspects are present. [The reader] fills out the general aspectual schemata with details which correspond to his sensibility, his habits of perception and his preference for certain qualities and qualitative relationships; these details consequently vary, or can vary, from reader to reader (*The Cognition ...*, 57 - 58)⁵⁰

Aun cuando la anterior aseveración del autor polaco se refiere a la obra de arte literaria, en realidad se puede aplicar a cualquier tipo de texto escrito, ya que todos requieren una concretización para ser interpretados. Y en dicha concretización “la sensibilidad, los hábitos de percepción y las preferencias” del lector, jugarán un papel importante. Pero, sin duda, el lector que hemos llamado “normal”, motivado intrínsecamente, pondrá toda su capacidad de intelecto para lograr la mejor concretización

⁴⁹ Las personas interesadas pueden estudiar más a fondo el tema de la motivación y la importancia que tiene, consultando el libro de Darío Rodríguez M., *Gestión organizacional*, sobre todo el capítulo VI.

⁵⁰ En la obra en sí, sólo están presentes aspectos esquematizados. [El lector] completa los esquemas aspectuales con detalles que correspondan a su sensibilidad, a sus hábitos de percepción, y a su preferencia por ciertas cualidades y relaciones cualitativas; por consiguiente, estos detalles varían, o pueden variar, de lector a lector.

posible de la obra. Pero, nos preguntamos, ¿el traductor actúa como lector “normal”? Se puede cuestionar si la respuesta a esta pregunta es afirmativa. En efecto, aun cuando es posible que a la persona que hace la traducción de una obra, ésta le interese –es decir, que tenga un cierto grado de motivación intrínseca –su motivación será, muy probablemente, sobre todo extrínseca (*tiene* que traducirla). En consecuencia su “actitud” tenderá a ser menos entusiasta, menos eficaz, y su concretización, en la que basará su trabajo de traducción, puede dejar algo que desear. Ingarden reconoce esta posibilidad y asevera:

sometimes [the reader] is unable to call forth any aspects whatsoever. He ‘sees’ nothing of the portrayed object, grasps it only in a purely significative fashion, and thereby loses the quasi-direct contact with the portrayed world. Despite this, his understanding can be adequate in the sense that in reading he attributes to the objects those, and only those, qualities which can be determined by purely linguistic means and which are indicated in the text (*The Cognition ...*, 58).⁵¹

En vista de las consideraciones anteriores, sigue diciendo Ingarden, “we can have no absolute guarantee of the fidelity of the reconstruction of the work, beyond our careful checking and comparing [...] careful attention to the phonetic and semantic strata will eliminate most serious errors in the reconstruction” (*The Cognition ...*, XXVIII).⁵²

Consideraciones que bien parecen estar dirigidas principalmente a los traductores. En el capítulo anterior, por ejemplo, se mencionó cómo los traductores de las obras que se estudian “tradujeron” el nombre de uno de los personajes de Wilde, el “Rev. Canon

⁵¹ en ocasiones [el lector] no puede captar ningún aspecto en lo absoluto. No ‘ve’ nada del objeto representado, lo toma de una manera puramente significativa y, por tanto, pierde el contacto cuasi-directo con el mundo representado. A pesar de esto, su entendimiento puede ser adecuado en el sentido de que, al leer, atribuye a los objetos aquellas, y sólo aquellas, cualidades que pueden ser determinadas por medios puramente lingüísticos y que están indicadas en el texto.

⁵² “no podemos tener una garantía absoluta de la fidelidad de la reconstrucción de la obra, más allá de nuestro cuidadoso chequeo y comparación [...].una cuidadosa atención a los estratos fonético y semántico, eliminará los errores más serios en la reconstrucción”.

Chasuble, D.D.” (Divinity Doctor, o sea Doctor en Teología). Como se vio, en “A” el personaje es llamado “el reverendo canónigo Ascot”, y en “E”, “reverendo canónigo Canon Chausuble, D. D.”. Si los traductores hubiesen revisado su interpretación de dicho nombre y prestado una “atención cuidadosa” a los estratos fonético y, sobre todo, semántico del texto dramático, sin duda podrían haber corregido su traducción ajustándola más a la intencionalidad de Wilde.

2.2.1- Características de la obra de arte literaria y algunas de sus diferencias con los demás tipos de obra literaria..

Ingarden consagra prácticamente la totalidad de dos de sus libros: *La obra de arte literaria* y *The Cognition of the Literary Work of Art*, al análisis de lo que es una obra de arte literaria; es decir, a una extensa discusión que no trataremos de reproducir aquí, sino que nos limitaremos a mencionar las características que pueden influir en su traducción.

El autor polaco concibe la obra de arte literaria como un complejo objeto estratificado que depende, para su existencia, de los actos intencionales tanto del autor como de su lector, pero que no depende totalmente de estos actos,

it has its origin in the creative acts of consciousness in the part of the author, but it also has as its ontic basis a physical foundation (in the case of a literary work, printed letters on a paper [...]) which makes possible its continued existence after the conscious act of the author have run their course (*The Cognition ...*, XV).⁵³

Mas, aclara Ingarden, la obra de arte literaria no es en sí un objeto artístico, contiene, eso sí, muchos elementos –como eventos, acciones, períodos de tiempo– con lagunas de indeterminación; es decir, que son ambiguos ya que no son determinados con precisión. El

⁵³ tiene su origen en los actos creativos conscientes de su autor, pero tiene también, como su base óptica, un objeto físico (en el caso de la obra literaria, letras impresas sobre papel [...]) que hace posible que su existencia continúe después que los actos conscientes del autor han finalizado.

lector que lee el texto considerándolo obra de arte, elimina dichas ambigüedades imaginando que los objetos representados existen “realmente” y que, por ello, se encuentran totalmente determinados. Para usar una expresión de Ingarden, los “concretiza” en su mente. Podríamos usar la metáfora de que el texto es un esqueleto al que el lector añade la carne mediante dicha concretización, revelando con tal acción los valores estéticos potencialmente presentes en la obra.

Pero, ¿cómo “rellenamos” ese esqueleto?, es decir, ¿cómo eliminamos las ambigüedades de la obra? Estas ambigüedades son eliminadas

largely by the context and by the expectations created by the sentence-generating operation set in motion by reading the first few words of the sentence. Previously intended meanings also influence what one reads later, as does one’s expectation for the meanings not yet read (*The Cognition ...*, XIX).⁵⁴

De lo anterior podemos deducir que una de las características, tal vez la fundamental, de la obra de arte literaria, es la de contener lo que Ingarden denomina “lagunas de indeterminación”, que podemos definir como ambigüedades intencionales que potencialmente contienen los valores estéticos y artísticos de la obra y que determinan su carácter de obra de arte. Es decir, si bien el significado de palabras y frases en ella debe de ser el que corresponda a los aspectos deseados por el escritor, éste, para lograr una obra de arte, tendrá la necesidad de “use meanings which treat the objects comprehensively and

⁵⁴ en gran parte por el contexto y por las expectativas creadas por el ejercicio de generación de frases puesto en movimiento por la lectura de las primeras palabras de la oración. También tienen influencia sobre lo que uno lee con posterioridad, sentidos previamente intencionados, así como nuestras expectativas por los sentidos aún no leídos.

which have rather fluid boundaries, to use words that are equivocal, that exhibit possibilities of various metaphorical and non-metaphorical uses” (*On Translations*, 133).⁵⁵

Las obras de arte literarias, nos dice el autor polaco, son “the embodiments of the artistic values bestowed on them by their autor” (*On Translations*, 133).⁵⁶ Cuando estos valores se manifiestan, evocan en el lector

a very special, multi-phase, and highly complex *aesthetic experience*, in which the elements of sensibility dominate over others (cognition, desire, contemplation, etc.) [and] leads to its *concretization*, which in turn embodies the systems of *aesthetic qualities* that determine its *aesthetic value* (133).⁵⁷

Es indudable que la obra de arte literaria puede ejercer otras, y tal vez importantes, influencias sobre el lector, por ejemplo, el cambio de alguna creencia, el despertar deseos diversos, la modificación de su forma de ver la vida, etc.; pero únicamente puede ejercer estas influencias después de cumplir su papel estético, ya que todas las anteriores funciones son ajenas a su principal función, la emocional, y se encuentran subordinadas a ésta. De hecho, puede juzgarse que mientras más elevado sea el nivel puramente artístico de una obra literaria, mayor y más profunda será su influencia potencial en otras esferas.

La obra de arte literaria provoca en el lector la experiencia estética al permitirle interactuar con los valores estéticos presentes en el texto, lo que acaece cuando dicho lector concretiza los objetos u objetividades representados. Por ello, “the key stratum in apprehending the literary work of art, is the stratum of represented objects” (136)⁵⁸ Los

⁵⁵ usar significados que traten a los objetos comprensivamente y que posean fronteras bastante fluidas, usar palabras equívocas, que exhiban posibilidades de varios usos, metafóricos y no metafóricos.

⁵⁶ son la encarnación de los valores artísticos conferidos a ellas por su autor.

⁵⁷ una muy especial y altamente compleja *experiencia estética* multi-fase, en la que los elementos de sensibilidad dominan a otros (razón, deseo, contemplación, etc.) [y] conduce a su *concretización*, que a su vez encarna los sistemas de *cualidades estéticas* que determinan su *valor estético*.

⁵⁸ el estrato clave para la aprehensión de la obra de arte literaria, es el estrato de los objetos representados.

demás estratos se limitan a modificar en alguna medida la percepción de los objetos representados.

Vista la información anterior, procederemos a dar algunos detalles sobre los estratos de las obras de este tipo, que pueden ser de interés para los traductores.

a) Estrato del sonido de las palabras y de las formaciones verbales.

En toda obra literaria este primer estrato juega un muy importante papel en la estructura de la obra, ya que su principal función es la de ayudar “en el desdoblamiento, y en parte en la constitución, de los otros estratos” (Ingarden, *La obra de arte ...*, 76).

En el caso particular de la obra de arte literaria, los sonidos de las palabras cumplen otra importante función, ya que “enriquecen la totalidad de la obra por una materia singularmente formada y por un valor estético particular que constituyen, junto con las cualidades de valor que brotan de los demás estratos de la obra, la polifonía peculiar de la obra” (*La obra de arte ...*, 76).

También en este primer estrato, se encuentran los que Ingarden llama “fenómenos fónicos” que tienen que ver sobre todo con los aspectos de ritmo y *tempo* de la obra literaria. El ritmo “claramente descansa sobre la repetición de determinadas secuencias de sonidos acentuados y no acentuados” (68). Ingarden opina que una obra literaria no tiene que ser escrita en todas sus partes en el mismo ritmo para poder caracterizarse como rítmica, pero, otra vez en el caso de la obra de arte literaria, ese ritmo es importante para contribuir, junto con otros factores, a la evocación del efecto estético en el lector. En otros tipos de obras literarias, sobre todo en los documentos políticos y diplomáticos por ejemplo, el ritmo juega asimismo un importante papel, aun cuando en las obras de carácter científico o de información su importancia disminuye. Pero, se repite, en la obra de arte literaria su papel es tal que, haciendo una observación inquietante para los traductores, el

autor polaco nos dice que la alteración del ritmo del estrato fonético “puede contrariar la esencia de este estrato a tal grado que los demás estratos no pueden alcanzar su debida expresión en una lectura dada” (69). Es decir que, además de todas las tareas mencionadas en el capítulo anterior, el traductor debe de identificar el ritmo, o ritmos, de la obra que traduce, e intentar su reproducción, hasta donde eso sea posible, en su trabajo de traducción. Tarea que, como se verá, resulta tan complicada que casi se puede considerar imposible de realizar por un traductor “común y corriente”. Este punto se tratará más adelante con mayor profundidad.

Se hizo mención del *tempo* como el otro “fenómeno fónico” del estrato de los sonidos de las palabras. Ingarden define este término como

una característica determinada del lado fónico del lenguaje, su ‘agilidad’ o su ‘lentitud’, su ‘ligereza’ o su ‘floja pesadez’. Esta característica es condicionada por las propiedades del ritmo inmanente en el texto y es producido por la velocidad que es peculiar a él y dictada por él (69 – 70).

Más claramente, el *tempo* de cualquier obra literaria depende sobre todo de si los sonidos verbales son “largos” o “breves”, monosilábicos o polisilábicos, del tamaño de las oraciones, etc. Lo que de hecho indica que, a pesar de cualquier esfuerzo del traductor, el *tempo* de su traducción será diferente del de la obra original, ya que el tamaño tanto de las palabras como de las frases en ambas obras, tenderá a ser distinto debido a la diferencia de los idiomas respectivos. Sin embargo, esta circunstancia no debe preocupar mucho a la persona que traduce, ya que el mismo Ingarden asienta que la posibilidad de un cambio de *tempo* “por lo general no afecta a la obra literaria en sí, sino a las lecturas individuales” (70).

Otro grupo de propiedades fonéticas tiene su origen en las “melodías” y las distintas características melódicas de las obras literarias, que “son condicionadas y constituidas sobre todo por la presencia en los sonidos verbales, de una sucesión de vocales con un tono específico. [...] Cada lengua viva y, en un grado mayor, cada dialecto, tienen sus propiedades melódicas características” (71). Lo que significa que, aun cuando se menciona a la “melodía” como un elemento de la obra literaria, el traductor no tiene por qué preocuparse de ella, ya que dicha “melodía” dependerá exclusivamente de la lengua a la que la obra sea traducida.

Es así que se llega a la conclusión que, de los fenómenos fónicos mencionados por el autor polaco (ritmo, *tempo* y melodía), la persona que traduce debe de preocuparse únicamente por el ritmo, ya que los otros dos dependen, más que nada, de las características particulares del lenguaje a que se esté traduciendo la obra literaria.

En efecto, una buena traducción debe de tener un ritmo lo más semejante posible al del original. Pero, como se hizo notar arriba, el lograr tal cosa no es en lo absoluto tarea fácil. Sobre este punto dice Ingarden:

Por muy fiel que se quiera la traducción, por todos los cuidados que se tomen para reproducir una estrecha semejanza de las cualidades fonéticas, no se puede llegar al punto en que la traducción en este respecto reproduzca el original, porque lo distinto de los sonidos verbales individuales inevitablemente trae consigo las otras formaciones fonéticas y sus caracteres (76).

Al aseverar lo anterior, Ingarden prácticamente niega la posibilidad de que se pueda hacer una “buena” traducción de este primer estrato. Pero tal vez valga la pena reflexionar un tanto sobre este tema. Si el autor polaco, al afirmar lo anterior, se refiere a una traducción “literal”, en la que las palabras simplemente se traducen, sin duda tiene razón y

coincide con Octavio Paz que dijo: “no digo que una traducción literal sea imposible, digo que no es una traducción”. Sin embargo, sobre todo en su libro *Versiones y diversiones*, Paz hace excelentes traducciones de poemas portugueses (principalmente de los de Fernando Pessoa), por lo que podemos suponer que creía en la posibilidad de la traducción.

¿Entonces?

Para intentar responder a esa aparente contradicción, recordemos dos cosas: en primer lugar que todo texto literario tiene, como principales características del estrato fonético, ritmo, *tempo* y melodía, y, en segundo lugar, que hemos establecido que la traducción no es ni una ciencia ni un arte, pero que comparte características de ambas. En esas condiciones, una persona razonablemente capaz puede lograr un dominio de las habilidades necesarias para lograr hacer “buenas” traducciones, aunque quizás no “excelentes”, ya que su traducción carecería, sobre todo, del ritmo del original, tal como nos dice Ingarden. Pero el ritmo (y también el *tempo* y la melodía), cae dentro de las habilidades “artísticas” necesarias para traducir o crear una obra literaria, más que nada para la obra de arte. Por ello podemos preguntarnos si un muy buen escritor que también se dedicara a la traducción, ¿no sería capaz de lograr una que se aproximara bastante a las características del primer estrato del texto original? Las traducciones de Paz arriba mencionadas, parecen apuntar a que la respuesta es afirmativa, lo que indicaría que la afirmación de Ingarden es relativa y que, en casos especiales, sí es posible lograr una “buena” traducción del primer estrato de las obras literarias.⁵⁹ Desde luego que, aún aceptando que nuestra suposición fuese correcta, esto sólo ocurriría en los casos en que un excelente escritor “artista” dominara

⁵⁹ Jorge Luis Borges tradujo *Orlando* de Virginia Woolf. Sería interesante el comparar el ritmo, *tempo* y melodía de la obra original y los de dicha traducción. Conociendo la capacidad de Borges, casi podría afirmarse que corresponderían en casi todos sus aspectos. Lo que fortalecería mi suposición de que es posible lograr una buena traducción del primer estrato de la obra literaria.

también la *techne* de la traducción y que se dedicara a ella. Estaríamos hablando de casos realmente excepcionales, por lo que, para efectos prácticos, la aseveración de Ingarden de que, al menos, en una gran mayoría de las obras de arte literarias la traducción correcta del primer estrato no es posible, puede ser aceptada. Sin embargo, ciertos principios generales pueden ser aceptados, posiblemente puedan ayudar al traductor a lograr una traducción que se aproxime razonablemente al texto original. Nos referimos a las interesantes ideas de Alfonso Reyes quien, en “De la traducción”, cita a George Moore:

Ciertos sustantivos, por difíciles que sean, deben conservarse estrictamente en el original; no hay que transformar las verstas en kilómetros, ni los rublos en chelines o francos. Yo no sé lo que es una versta ni lo que es un rublo, pero cuando leo esas palabras me siento en Rusia [...]. Todo proverbio debe dejarse en forma literal, aun cuando pierda algo de su sentido; si lo pierde del todo, entonces habrá que explicarlo en una nota [...]. En la traducción debe emplearse una lengua perfectamente clásica; no hay que usar palabras en *argot* [...]. El objeto del traductor debe ser el no quitar a la obra su sabor extranjero (142).

Desde luego que Reyes manifiesta estar de acuerdo con lo anterior, excepto con el punto de que “todo proverbio o frase coloquial debe respetarse textualmente [...] más bien la traducción literal podría relegarse a la nota” (143). Desde luego que las aseveraciones de Reyes se refieren tanto al primer estrato de Ingarden como al segundo (cuando habla de proverbios o frases coloquiales), pero parece razonable pedir al traductor que se ajuste a ellas, ya que le ayudarían a lograr una mayor aproximación al texto original.

Otro importante factor fónico que se debe considerar, es el que se concretiza en las distintas formas en que las palabras se dicen y que expresan los estados psíquicos del

hablante en un momento dado. Ingarden, al hablar de este fenómeno, lo denomina como “las cualidades manifestantes” de las palabras, y afirma que si, a dichas palabras,

se las eliminara de las obras en que los parlamentos (y los hablantes) acontezcan, algunas de estas obras quedarían tan exageradamente deformadas que sin duda sus más importantes elementos no podrían ser constituidos. Puede haber obras, sin embargo, [...] en que no existan estas ‘cualidades manifestantes’, como, por ejemplo, en las descripciones [...] ‘objetivas’ del ambiente o de acontecimientos (*La obra de arte ...*, 75).

Tomando en cuenta la aseveración anterior podría pensarse que en las obras de información no se encuentran palabras con cualidades manifestantes. Sin embargo en las acotaciones de la obra dramática, que sin duda pertenece a ese tipo de obras literarias, posiblemente una mayoría de las palabras que las forman tengan dichas cualidades, ya que ayudan en la determinación tanto de los caracteres de los personajes como en la situación de los acontecimientos que suceden. Así, por ejemplo, en las acotaciones del primer acto de *The Importance of Being Earnest*, dice Wilde: “Morning-room in Algernon’s flat in Half-Moon Street” (295). ¿Por qué “Half-Moon Street? Porque esa calle tiene, o tenía, cualidades manifestantes que posiblemente ya no son obvias para los lectores actuales, ya que el editor añade la siguiente nota:”*Half-Moon Street: A most fashionable Mayfair address situated off Picadilly*” (421).⁶⁰ Lo que nos “manifiesta” que el personaje de Algernon es rico y pertenece a la alta sociedad londinense. La correspondiente acotación en (A), sólo dice: “un saloncito en casa de Archibaldo” (85); la de (B): “Saloncito íntimo de mañana, en el piso de soltero de Algernon, en Half-Moon Street” (7); la de (E): “una habitación del piso de *Algernon* en Half-Moon Street, en Londres” (21). Indudablemente

⁶⁰ Calle *Half-Moon*: una dirección muy de moda, situado al lado de Picadilly.

que la intencionalidad de Wilde era que sus personajes fueran identificados por la audiencia como ingleses de la clase superior de la sociedad londinense. Esta intención se pierde en las traducciones, ya que en ninguna se “manifiesta” que el personaje sea de la alta sociedad, y tan solo en una se identifica como inglés. O sea, que los traductores no notaron las “cualidades manifestantes” de la acotación del autor dramático.

Ahora bien, como se mencionó, los sonidos de las palabras ayudan a la constitución de los demás estratos además de contribuir al enriquecimiento de la polifonía particular de la obra. Es así que las palabras con cualidades manifestantes contribuyen, posiblemente en mucho, al cuarto estrato, ya que presentan determinados aspectos esquematizados que el escritor desea destacar. Pero, como es natural, no se encuentran aisladas, sino que con otras forman una “red” que ayuda a la representación de las objetividades (en nuestro caso, personajes) que aparecen en la obra (tercer estrato) y, por ende, a su concretización por parte del lector. Así, completando el ejemplo anterior, para “redondear” el personaje de Algernon, Wilde presenta los siguientes datos con cualidades manifestantes: a) el personaje, soltero, tiene un mayordomo (Lane); b) no trabaja y, para entretener sus ocios, toca el piano en forma mediocre como él mismo lo reconoce al decir: “I don’t play accurately –anyone can play accurately– but I play with wonderful expresión” (295); ⁶¹ c) su tía es *Lady Bracknell*, y conoce bien a *Lord Shoreman*, lo que nos “manifiesta” que el personaje pertenece a la nobleza, con las implicaciones que, suponemos, tal hecho representa en Inglaterra. Naturalmente que en la obra existen otras manifestaciones sobre el carácter de “Algernon”, pero juzgamos que las anteriores dan una idea de la “red” de aspectos esquematizados que ayudan a la representación del personaje en el texto. Y es

⁶¹ La mejor traducción de este parlamento se encuentra en la edición de Biblioteca Edaf (E): “No toco muy bien ..., todo el mundo puede tocar bien ..., pero toco con una expresión maravillosa” (21).

posible que cuando, en dos de las traducciones que se estudian, no se mencione que el personaje “es inglés” y pertenece a la alta sociedad, se pierda, al menos en parte, la intencionalidad de Wilde. En todo caso, queda clara la importancia de que el traductor identifique las palabras con cualidades manifestantes, y las traduzca “debidamente”, es decir, aclarando para sus lectores lo que pueda no ser implícito para ellos.

b) Segundo estrato: Unidades de sentido.

Para iniciar el estudio de este estrato conviene mencionar algunas características peculiares del “sentido” de las oraciones:

Primeramente vale la pena aclarar que dicho “sentido” requiere una interpretación hermenéutica de la intencionalidad del autor, ya que, nos dice Herder, los escritores a menudo comunican sus ideas, no únicamente con sus expresiones verbales, sino también en la forma en que las agrupan como un todo. No sólo eso, ya que Gadamer hace notar que, cuando leemos, “we are continually tempted to read and hear out of the text whatever corresponds most easily to our own preconceived notions” (*Literature and ...*, 134).⁶² Es por tales causas que la interpretación de lo que el autor quiso decir (su intencionalidad), se vuelve indispensable; el lector (en nuestro caso el traductor), entre otras cosas debe de considerar la cultura y la época en que el texto fue escrito. No parece haber duda de que la traducción, o interpretación, de una obra literaria es un acto hermenéutico. En *Errata*, nos dice Steiner:

Toda ejecución musical, toda escenificación de una obra es un acto de hermenéutica pura, una figuración explicativa de significados. [...] Y lo mismo ocurre con el

⁶² “estamos continuamente tentados a leer y “escuchar” del texto, lo que más fácilmente corresponda con nuestras nociones preconcebidas”.

traductor. Ya sea prosaica o sublime, rutinaria o creadora, una traducción es en todo momento una sacudida de comprensión primaria (37).

Pero no es sólo eso, el mismo autor añade una nota precautoria que parece dirigida directamente a los traductores. En efecto, asevera que

todos los mensajes, todas las configuraciones de significado, verbal, de representación [...], dejan ‘una huella palpable en nosotros’ [...]. Ni la recepción ni la representación pueden ser nunca neutrales. La ‘huella palpable’ puede ser trivial y engañosa [...], puede ser pedagógica, un espacio casi ilimitado (39).

Esta observación de Steiner debe de ser tomada muy en cuenta por el traductor de una obra literaria, ya que no únicamente realiza el acto de recepción de dicha obra, como lo hace el lector “común”, sino que también el de representación al escribirla en otro idioma. Es decir, que es posible que, durante su trabajo, experimente no una, sino dos “huellas palpables” que pueden alterar en alguna medida el significado de la obra original. Ahora bien, según Steiner, es imposible evitar dichas “huellas”, sin embargo, tal vez si al traducir la persona está conciente de que en forma involuntaria puede estar alterando en algo, “trivial” o no, la obra original, pueda disminuir los efectos de dichas “huellas”. En todo caso, repetimos, vale la pena tomar en cuenta la afirmación del autor citado.

Adicionalmente, para la interpretación hermenéutica nos dice Gadamer, además de conocimientos se requiere imaginación: “Imagination [...] has a hermeneutical function and serves the sense for what is questionable [...]. The real power of hermeneutical consciousness is our ability to see what is questionable” (*Philosophical ...*,186).⁶³ Bien podemos suponer que Gadamer utiliza el término “cuestionable”, para denominar el

⁶³ “La imaginación [...] tiene una función hermenéutica y sirve para sentir lo que es cuestionable [...]. El poder real de la conciencia hermenéutica es nuestra habilidad para ver lo que es cuestionable.

concepto que Ingarden llama “ambiguo” u “opalescente”, y así lo consideraremos en este trabajo. Naturalmente que, salvo en algunos casos que veremos más adelante, el traductor debe tratar de eliminar en lo posible, estos aspectos “cuestionables”. Para ello, puede seguir las sugerencias que Ingarden ofrece en *The Cognition of the Literary Work of Art*:

try to concentrate [his] attention either on the meaning of the sentences themselves or on the intentional correlates which correspond to them. [...], read the sentences anew and attend to all the words employed, as well as to their syntactic interconnections, etc., in order to check on [his] understanding (149).⁶⁴

Y, de lo anterior, es posible concluir que la interpretación del “sentido” de una frase, no se diga de un texto, no es necesariamente una tarea sencilla, sobre todo cuando se tropieza con las ambigüedades presentes en toda obra literaria. Este tema será estudiado con mayor profundidad un poco más adelante.

Pero aún no hemos aclarado qué se debe entender por “sentido”. En *Teoría de la interpretación*, Ricoeur menciona que, para Husserl, el sentido “no es una idea que alguien tiene en mente [...], sino un objeto ideal que puede ser identificado y re-identificado por diferentes individuos en distintos tiempos como uno y el mismo” (101-102). Pero, después de mencionar lo anterior, Ricoeur manifiesta no estar de acuerdo con dicha definición, ya que el texto “no es un mensaje dirigido a una capa específica de lectores” (103), y que, para captar su “sentido”, es preciso la hermenéutica, ya que la meta de ésta es “hacer propio” lo que antes era “ajeno” al lector y que “la interpretación actualiza el sentido del texto para el lector” (103). Hay dos puntos interesantes en esta aseveración de Ricoeur: primeramente que el lector

⁶⁴ tratar de concentrar su atención ya sea en el significado de las frases en sí, o en las correlatos intencionales que les correspondan. [...], leer de nuevo las frases atendiendo a todas las palabras empleadas, así como a sus interconexiones sintácticas, etc., para ratificar su entendimiento.

tiene que apropiarse [del] sentido del texto mismo, concebido en forma dinámica como la dirección que el texto ha impreso al pensamiento. En otras palabras, lo que tiene que ser apropiado no es otra cosa que el poder de revelar un mundo que constituye la referencia del texto (*Teoría de la interpretación*, 104),

y, segundo punto, si la interpretación “actualiza” el sentido para el lector, bien puede suponerse que el “sentido” de un texto varía según la época y la cultura de los lectores, hecho que el traductor debe de considerar seriamente.⁶⁵ Pero, además, el traductor tropieza con otras dificultades, así, por ejemplo, se pregunta Alfonso Reyes:

¿quién no ha oído hablar alguna vez de las cosas que sólo se pueden decir en tal o cual lengua? Mucha tinta se ha gastado con la famosa ‘saudade’ portuguesa, que los brasileños han arrebatado para sí [...]. Olegario Marianno exclama: *Tem a palavra saudade que as outras terras nao tem.*⁶⁶ [---]. A veces damos con verdaderos rompecabezas: cuando la frase original está muy impregnada del humus del terruño (152).

Un ejemplo de este “rompecabezas”, sería el título de la obra de Wilde que estamos estudiando: *The Importance of Being Earnest*. En efecto, como ya mencionamos, el autor dramático juega con la similitud fonética de la palabra inglesa “earnest” (serio, honesto) y el nombre propio “Ernest” (Ernesto). Obviamente es imposible traducir este juego de palabras a nuestro idioma, por ello la traducción más conocida *La importancia de llamarse Ernesto*, es tal vez aceptable, aun cuando tal vez hubiese sido preferible traducir el nombre en inglés como *La importancia de ser Ernesto*, que se aproxima más a la intencionalidad de la obra.

⁶⁵ En nuestro caso si, como afirma Ricoeur, el sentido de un texto variará con la cultura de los lectores, tal hecho confirma que el traductor, deberá “traducir”, no sólo la lengua, sino también la “cultura” del texto.

⁶⁶ Tienen la palabra “saudade” que las otras tierras no tienen.

Pero, nuevamente, ¿qué debemos entender por “sentido”? En este trabajo tomaremos la idea de Ingarden, quien lo define como “todo lo que esté ligado con un sentido verbal y que, conjuntamente con él, forma una palabra” (*La obra de arte literaria*, 84), y distingue los siguientes elementos en el sentido: 1) el factor intencional direccional; 2) el contenido material; 3) el contenido formal; 4) el momento de caracterización existencial; y, en ocasiones, 5) el momento de posición existencial.

Para explicar lo que entiende por los anteriores elementos, el autor nos da algunos ejemplos; primeramente menciona que si tomamos la expresión “el centro de la tierra”, notamos que

designa un objeto y se dirige a un objeto.[...] Aquellos momentos del sentido verbal que determinan un objeto con respecto a su condición cualitativa los llamaremos el contenido material del sentido verbal, mientras que a aquel momento en que la palabra ‘se refiere’ a éste y no a otro objeto [...] lo llamaremos el factor intencional direccional (*La obra de arte ...*,85) ⁶⁷

Para explicar lo que entiende por “contenido formal”, el mismo autor nos dice:

En los sentidos verbales nominales, asimismo, los objetos que indicamos [...] están como poseedores de esta o aquella construcción formal. Porque es parte de la esencia de cada objeto verdaderamente ideal, o meramente intencional, no sólo tener un cierto conjunto de determinantes de las cualidades de la esencia, sino también manifestar una estructura formal característica. Así que, junto con el ‘contenido material’ es también necesario admitir un ‘contenido formal’. [...] Eso de tratar algo

⁶⁷ Posteriormente Ingarden aclara que el contenido material es característico de los nombres y que no aparece en las palabras puramente funcionales, ya que dicho contenido material “atribuye aspectos materiales determinados al objeto intencional” (*La obra ...*, 87).

como una ‘cosa’ (o como una propiedad de ‘algo’) es lo que [...] constituye el ‘contenido formal’ del sentido verbal nominal (*La obra ...*, 90, 91).

El “momento de caracterización existencial” aparece en el sentido verbal de manera funcional y, a veces, explícita. Ingarden nos da el siguiente ejemplo: si se habla de “la capital de Polonia”, la ciudad a que nos referimos se propone “no simplemente como ‘una ciudad’, etc., sino que también, según su modo de ser, es real” (*La obra ...*, 91).

Pero Ingarden nos advierte que no debemos de confundir este momento de caracterización existencial, con el momento de posición existencial y, para aclarar el punto, nos dice: “el nombre ‘Hamlet’, por ejemplo, [...] se refiere a un objeto que nunca ‘realmente’ existió y que nunca existirá , pero es un objeto que, si existiera, pertenecería al grupo de objetos a los que el mundo existencial de ‘realidad’ se aplicaría” (*La obra ...*, 91).

Y, de lo anterior, es posible concluir que, para los traductores, los elementos del significado más importantes son los tres primeros, sobre todo el primero: el *factor intencional direccional*; desde luego sin dejar de lado los demás elementos para lograr una traducción “fidedigna”.

Ingarden menciona también otro problema que debe afrontar la persona que traduzca. En efecto, reconociendo que las palabras tienden a ser polisémicas, a tener potencialmente varios sentidos implícitos, sugiere que para determinar el sentido “correcto” de una frase determinada, se tenga en cuenta que “en el lenguaje vivo [...], los elementos potenciales de sentido no explicitados, pueden hacerse conocidos por medio de la entonación. Sin embargo, no hay nada de eso en el caso de la lectura en silencio” (109-110). En *Literature and Philosophy in Dialogue*, Gadamer dice algo muy parecido: “reading [means] more than a mere deciphering of signs. It [means] rather the reproduction of the speech for the inner ear of the person reading But that also means that the articulation of speech is infinitely

more differentiated than the few written signs would indicate” (132).⁶⁸ Y el traductor “lee en silencio” la obra que traduce, entonces, ¿cómo decidir cuál de los significados potenciales debe adoptar?

Para resolver este problema, Ingarden ofrece dos posibles soluciones. La primera se basa en que “las palabras [...] están dotadas con su pleno sentido como el resultado de las varias conexiones con que una palabra dada se relaciona con otras palabras seleccionadas” (110). Es decir, que el traductor no debe de ir traduciendo oraciones particulares, sin previamente estudiar párrafos, o aun capítulos, completos del texto. Acción que le ayudará a determinar el sentido implícito “correcto” de las palabras.

La segunda solución que propone Ingarden, es la de tener en mente que “en una obra literaria dada las palabras individuales frecuentemente aparecen en otro contexto, lo que a su vez sugiere cuáles de los elementos potenciales del sentido son, o deben ser, implícitamente intencionados con estas palabras” (110). Lo que refuerza la sugerencia que aparece en el capítulo anterior, de que, antes de empezar su trabajo de traducción, es recomendable que la persona encargada lea con atención la totalidad de la obra a traducir.

Naturalmente que aunque las palabras tienen un sentido determinado, en la obra literaria la “unidad de sentido” es la oración, que, nos dice el autor polaco,

es una unidad de sentido intencional/funcional que se construye como una totalidad auto-suficiente. Los sentidos verbales entran en ella como componentes, sin embargo, no es ella una suma o un agregado de sentidos verbales; más bien es una nueva objetividad [...]. Sobre todo, es una unidad intencional, es decir, una unidad que se trasciende a sí misma y apunta hacia algo que no es ella misma [...]. Por otro

⁶⁸ “leer significa más que el mero desciframiento de signos. Más bien significa la reproducción del habla para el oído interno de la persona que lee. Pero eso también significa que la articulación del habla es infinitamente más diferenciada que lo que los pocos signos escritos podrían indicar”.

lado es [...] una unidad funcional, debido a que por su propia naturaleza cumple, en general, con una función que emerge de las funciones de sus componentes. Pero, en ocasiones, la intencionalidad de la unidad de sentido puede ser ambigua (131).

Y esta última frase es de especial interés para los traductores: las oraciones pueden presentar ambigüedad. Ambigüedad que

se refleja en el contenido del acompañante correlato puramente intencional en una notable multiplicidad opalescente.[...] Como ya sabemos, la ambigüedad de la oración puede basarse o en la ambigüedad de las palabras individuales que en ella aparecen o en una oscuridad y, entonces, también ambigüedad de la construcción de la oración (168).

Y, en ese caso, como apuntamos en el capítulo anterior, tales oraciones se pueden “leer” de distintas maneras y arribar a diferentes sentidos sin que “ni las palabras individuales ni la construcción de la oración nos capaciten para favorecer una de esas lecturas sobre las otras”, ya que “las oraciones ambiguas tienen no solamente un correlato, sino un número de ellos, y que su rango es determinado por el número de posibles aplicaciones” (168-169). Sin duda que aquí podría aplicarse la solución de Ingarden mencionada, de que el traductor lea con detenimiento la obra completa, lo que le ayudaría a eliminar en la obra traducida las ambigüedades que encuentre en el original.

Pero ello no significa que un “buen” traductor deba de eliminar todas las ambigüedades de la obra literaria, ya que, nos dice Ingarden refiriéndose a la obra de arte literaria,

su carácter básico y encanto particular descansa en las ambigüedades que contiene.

Su presencia es una presencia calculada para el pleno deleite de los caracteres estéticos que se basan en la ‘iridiscencia’ y la ‘opalescencia’, que perderían su

encanto si alguien quisiera ‘mejorar’ la obra evitando las ambigüedades (como, por ejemplo, pasa con frecuencia en las *malas traducciones*) (170). (El énfasis es mío).

Lo que tampoco significa que el traductor deba de conservar *todas* las ambigüedades de la obra de arte literaria, ya que algunas de ellas pueden ser no intencionadas, sino debidas a errores del autor ya sea en las palabras empleadas o en la construcción de las oraciones. En ese caso, lógicamente, el traductor debe de eliminarlas, pero asegurándose siempre que se originan en errores involuntarios del escritor.

Pero, se repite, tal cosa sólo sucede en la obra de arte literaria o, tal vez, en documentos políticos o diplomáticos. En los demás tipos, el traductor puede suponer que las ambigüedades que encuentre no son intencionadas y debe de eliminarlas en su traducción. Para el traductor de textos dramáticos, recordar este hecho es importante, ya que, como ha quedado establecido, trabaja con dos tipos de obras literarias: una obra de arte literaria en el texto principal, y una de información en las acotaciones. Por tanto, debe de eliminar todas las ambigüedades que encuentre en el segundo, y reflexionar si las que encuentre en el texto principal deben de ser conservadas o no, lo que sin duda representa un reto para él.

Y quisiéramos creer que con este punto hemos terminado el estudio de, al menos, las principales características de este segundo estrato, el de las unidades de sentido, que son de interés para la persona que traduce textos dramáticos, por lo que procederemos al análisis del siguiente estrato de las obras literarias.

c) Tercer estrato: Objetos representados.

La importancia de este estrato varía dependiendo del tipo de obra literaria de que se trate. En un extremo tenemos a las obras de erudición científica, en las cuáles “occurs a sort of *lessening*, or even [...] the disappearance of the stratum of represented objects” (Ingarden,

“On Translations”, 133).⁶⁹ En efecto, en este tipo de obras literarias, los dos primeros estratos pretenden representar los objetos de que trata la obra en forma tal que puedan trascenderla, que se vuelvan “transparentes” nos dice Ingarden, para que el lector no las note en el texto escrito, sino que dirija su pensamiento directamente “towards the objects existing independently of the work (‘real’ objects). [...] It will seem [...] that they are absent from the work” (“On Translations”, 134).⁷⁰

Por el contrario, en la obra de arte literaria el estrato fundamental es este estrato de los objetos representados, ya que tiene por función provocar en el lector una experiencia emocional que le permita, mediante su concretización, interactuar con los valores estéticos contenidos en ellos. Y, aunque Ingarden hasta donde fue posible determinar, tan solo menciona de paso en “On Translations” las obras literarias políticas y de propaganda sin hacer ningún análisis de ellas, se puede considerar que en estos tipos de obras, el estrato de objetos representados también desempeña una función muy importante. En efecto, al igual que en las obras de arte literarias, los autores de dichas obras intentan, asimismo, provocar una experiencia emocional en sus lectores al representar objetos tal vez “reales” pero, sin duda, idealizados, con la esperanza de que los lectores los juzguen verosímiles.

En lo que respecta a la obra literaria de información, de interés para este trabajo ya que las acotaciones de los textos dramáticos pertenecen a este tipo, la importancia de este tercer estrato es intermedio, mayor que en las obras científicas pero menor que en las obras de arte literarias, ya que su función es parcialmente cognoscitiva, informar a sus lectores “naturales” (productores y directores de teatro), sobre objetos no “reales”, pero que deben ser convertidos en “reales” (materializados) sobre el escenario teatral con determinados

⁶⁹ “ocurre una suerte de *disminución*, o aún [...] la desaparición del estrato de los objetos representados”.

⁷⁰ “hacia los objetos existentes independientemente de la obra (objetos ‘reales’). [...] Parecerá [...] que están ausentes de la obra”.

valores estéticos.⁷¹ Es decir, en estos textos en especial, los objetos representados deben de poseer cierta “trasparencia” que permita que el lector los “visualice” y, simultáneamente, tener un grado de ambigüedad que faculte a dicho lector a buscar ciertos valores estéticos al “materializarlos” en escena. Así, por ejemplo, las acotaciones de Wilde para el segundo acto de *The Importance of Being Earnest*, dicen en parte: “Garden at the Manor House. [...] The garden, an old-fashioned one, full of roses” (317). Estas indicaciones del autor dramático, parecen cubrir todos los requisitos mencionados arriba: son parcialmente “transparentes”, ya que probablemente el lector “natural” puede “ver” el jardín de una casa de campo en su escenario, pero también son ambiguas. ¿Qué significa “lleno” de rosas? ¿De qué color o colores son las flores? Entonces, dicho lector, tal y como si estuviese leyendo una obra de arte literaria, precisa concretizar la idea de Wilde en su mente, para posteriormente materializarla sobre un escenario con un cierto número de “rosas” de determinado color. Y el resultado será un “jardín” individual y único, diferente al de otros realizadores de la misma obra, surgido tanto de la imaginación de Wilde, como de la del lector de su texto.

Naturalmente que no todas las obras literarias de información son semejantes a las acotaciones de un texto dramático. En algunos de ellas la función del tercer estrato se aproxima más a la que este estrato juega en las obras de erudición, ya que la importancia de los objetos representados disminuye en alguna medida, aumentando la de las unidades de sentido, que pueden convertirse en el principal estrato de la obra. Pensemos, por ejemplo, en la guía de una ciudad, en la que los objetos representados –calles, plazas, edificios, etc.–,

⁷¹ En *El acto de leer*, Iser asevera que en todo texto existe una “norma expectativa”, que se refiere “a los hábitos socio culturales adquiridos por un público determinado al que el texto entiende como un destinatario más o menos explicitado” (149). Estos destinatarios, “más o menos explicitados”, en este trabajo los denominamos “lectores naturales”.

son sin duda importantes; pero las unidades de sentido del texto, sus indicaciones, tienen al menos la misma importancia que aquéllos. Sin embargo no debemos, tampoco, pensar que las acotaciones del texto dramático son un caso especial de las obras literarias de información. Si, digamos, se considera un texto que “enseñe” a pintar al óleo, se observará que es similar a las acotaciones dramáticas. En ambos, los objetos representados (en el caso del manual de pintura, las telas, los pinceles, los pigmentos, etc.), son importantes, pero se requerirán indicaciones contenidas en el segundo estrato, además de ciertos valores estéticos del lector, para que la función del texto se lleve a cabo. Podría juzgarse que tanto el segundo como el tercer estrato son igualmente importantes.

Las anteriores consideraciones podrían ser importantes para los autores durante el proceso de creación de sus obras, ya que les ayudarían a decidir a qué estratos convendría prestar mayor atención. Por la misma razón es posible suponer que ayudarían a los traductores, que, en cierto sentido, se convierten en co-autores de la obra que traducen.

De lo anterior es posible observar que, en el texto dramático, los objetos representados son muy importantes en el texto principal, la obra de arte literaria, e importantes en el texto lateral. Lo que significa que el traductor debe cuidar que, en su traducción, estos objetos conserven la misma importancia que en el original. Para ello, el cuarto estrato de aspectos esquematizados desempeña una función vital, la que estudiaremos a continuación.

d) Cuarto estrato: aspectos esquematizados.

Este estrato desempeña una muy importante función en las obras literarias, sobre todo en lo que respecta a su relación con el anterior. En efecto, el autor de una obra literaria debe equipar a los objetos representados en su obra (cosas, gente, procesos, acontecimientos, etc.), con las propiedades que puedan, en primer lugar, interesar al lector para que éste se “encariñe” con ellas, provocándole una respuesta, emocional en el caso de la obra de arte

literaria, y/o intelectual en los demás tipos. Para obtener esta respuesta, es preciso que el escritor “convenza” al lector que los objetos representados en su texto, son “reales”, que tienen una existencia autónoma en un mundo “real”, y no sólo productos de su imaginación. En una palabra, que sean verosímiles. Para lograr esta verosimilitud, dichos objetos deben revelarse al lector de una manera altamente probable, con toda la plasticidad de las propiedades que el autor les ha conferido. En esta tarea, el estrato de los aspectos esquematizados es fundamental. Nos dice Ingarden: “a particularly important role is played in the literary work [...] by the *aspects* of represented objects. They fulfill the function of visualization of the objects of which they are the aspects” (“On Translations”, 137).⁷² Por ello, el autor debe de tratar de emplear los aspectos que mejor describan los objetos que desea representar, para así “imponer” al lector su cuasi-presencia, en el caso de la obra de arte literaria, o dotarlos de una cierta transparencia en los demás tipos de obras literarias. Ingarden recalca la importancia de este estrato diciendo:

... los objetos representados pueden ser exhibidos por medio de los conjuntos de circunstancias, pero [...] nunca se puede lograr la aprehensión intuitiva por medio de ellos [...]. En una obra literaria se necesita otro factor especial para preparar el campo para la aparición intuitiva de las objetividades representadas. Este factor [...] está constituido por los aspectos de las objetividades (*La obra de arte ...*, 301).

En las citas arriba mencionadas del autor polaco, podemos notar que habla de los “aspectos” de los objetos representados. Sin embargo, denomina este estrato como el de los “aspectos esquematizados”. Esta denominación la explica aclarando que existe una diferencia entre los aspectos y las cosas que percibimos, y, en la obra mencionada, pone el

⁷² “un papel particularmente importante es jugado en las obras literarias [...], por los *aspectos* de los objetos representados. Ellos cumplen con la función de la visualización de los objetos de los que son aspectos”.

ejemplo de una esfera de color rojo. Cuando vemos dicha esfera, nos dice, la observamos como un disco de diversas tonalidades de color rojo; pero “sabemos” que en realidad es una esfera, con un volumen, con una parte posterior no visible para nosotros, y que es de un color rojo uniforme, ya que las diversas tonalidades de color que vemos, se deben a la reflexión de la luz en la superficie esférica.

Es así que, un cierto aspecto del objeto observado, nos “da” determinadas cualidades del mismo, pero también nos proporciona cualidades “co-dadas”, como las denomina Ingarden, que nos permiten aprehender la totalidad del objeto con base en el aspecto observado. Sin embargo,

No hay de hecho, dos aspectos concretos de una cosa, percibidos desde la misma óptica, experimentados sucesivamente por el mismo sujeto consciente, que puedan ser totalmente similares [...]. Tanto sus contenidos concretos como la manera en que son experimentados difieren siempre (309).

Entonces, lo que nos permite identificar la totalidad de un objeto mediante la observación de uno de sus aspectos, no es el aspecto concreto, sino “ciertos *esquemata* contenidos en [él]”. *Esquemata* (esquemas mentales) que constituyen para nosotros

el esqueleto de los aspectos concretos en los cuales aparece [...]. En otras palabras, es posible que dos aspectos experimentados en distintos momentos de tiempo, y diferentes en su manera de ser experimentados, causen, no obstante, la apariencia primaria de una y la misma propiedad de una cosa (o uno y el mismo objeto con la misma combinación de propiedades no alteradas) (309 – 310).

Esta atinada observación de Ingarden, reviste importancia para los fines de este trabajo. Veamos las razones para esta aseveración: como ha quedado establecido por lo anterior, para poder identificar un objeto partiendo de un aspecto de él, debemos tener un

“esquema mental” de dicho objeto. Este esquema surge en nosotros mediante nuestra experiencia; cuando por primera vez experimentamos un objeto cualquiera, creamos en nuestra mente un “esquema” que nos permitirá identificarlo cuando volvamos a encontrar el mismo objeto; esquema que, como es natural, se torna más “completo” cada vez que experimentemos dicho objeto. Pero, y éste es el punto de importancia para nosotros, si encontramos un aspecto de un objeto que *nunca* hemos conocido anteriormente, no tenemos en la mente su esquema y, por tanto, nos será imposible identificarlo con base en el aspecto observado. La idea de Ingarden es, entonces, que la utilización de un “simple” aspecto de algo en una obra literaria no necesariamente posibilita al lector la aprehensión del objeto representado. Es preciso que el lector pueda identificar el aspecto mencionado como perteneciente a un objeto esquematizado en su mente; si dicho lector carece de ese esquema mental, como ya se dijo, le será imposible aprehender el objeto representado en la obra literaria y, por ende, la intencionalidad del escritor.

En la vida “real”, el hecho de que no podamos identificar todos los objetos tan solo mediante un aspecto de ellos, es común y relativamente poco importante. En efecto, cualquier persona que asista a una escuela o inicie una nueva actividad, encontrará la mención de aspectos de objetos u objetividades desconocidos para ella; pero, en esos casos, podrá fácilmente pedir explicaciones o aclaraciones a sus maestros, jefes, compañeros, etc., o, al menos, sabrá lo que debe de hacer para captar el objeto que desconoce y, al hacerlo, creará un esquema de él que le permitirá reconocerlo posteriormente.

Pero el caso de la obra literaria es diferente. Cuando en ella el lector encuentra un aspecto esquematizado desconocido para él, es posible que ni siquiera note su desconocimiento del objeto que el autor quiso representar y, basándose en el contexto de la unidad de sentido donde aparezca dicho aspecto, lo identifique como perteneciente a un

objeto tal vez muy diferente al intencionado por el escritor. O, quizás, decida consultar un diccionario que puede, o no, resolver sus dudas. Pero, indudablemente, no en todos los casos su identificación del objeto representado será la debida.

Es por ello que, como hace notar Ingarden, es sumamente importante que el escritor cuide que los aspectos que menciona en su obra, “cumplan con la función de la visualización de los objetos de los que son aspectos” para los lectores “naturales” de ella, vale decir, que compartan con el autor tanto su idioma como su cultura.

Y este hecho, se repite, es otro de los problemas a que se enfrenta el traductor, quien, por lógica, debe de respetar todos los objetos representados en la obra original así como los aspectos que, de ellos, incluya el autor, pero, al hacerlo, debe de reflexionar si dichos objetos tienden o no a ser poco conocidos por la cultura a que está destinada su traducción. Si fuese el caso de que tales objetos no resultaren muy conocidos, para lograr una traducción fidedigna, el traductor debería ya sea modificar en alguna medida los aspectos usados por el escritor, o bien, preferiblemente, añadir algunas notas a su traducción que ayuden a que los nuevos lectores puedan concretizar correctamente los objetos representados en el original. Un ejemplo interesante que ilustra la dificultad, en ocasiones la imposibilidad, de traducir algunos aspectos esquematizados del original, me fue hecho notar por el Maestro Nyenhuis: cuando Jack, bajo el falso nombre de Ernesto, pregunta a Gwendolen si lo amaría si tuviera otro nombre, “por ejemplo Jack”, la respuesta de ella es tajante: “Jack? ... No [...] and I pity any woman who is married to a man called John” (*The Importance ...*, 306 -307). Esta respuesta nos puede llevar a preguntarnos por qué la dama rechaza ese nombre y, de ahí, a la duda de si Wilde escogió llamar Jack (John) a su protagonista por alguna razón en especial. La respuesta se encuentra en los aspectos esquematizados que dicho nombre evoca en las personas de habla inglesa. Efectivamente,

The Urban Dictionary nos da, entre otros, los siguientes significados de dichos nombres: “Jack: to steal; to masturbate; alternative word for nothing. John: a person who uses the services of a prostitute; a toilet, outhouse, etc.”.⁷³ Sabiendo que Wilde gustaba de tratar de escandalizar a la sociedad de su tiempo, casi se puede asegurar que eligió dicho nombre precisamente por los aspectos esquematizados que presenta, aspectos que nos explican el airado rechazo de Gwendolen. Resulta obvio que estos aspectos no pueden traducirse al español, ya que en nuestro idioma no existe ningún nombre propio con connotaciones similares. Sin embargo, el traductor debiera, en teoría, explicar esta circunstancia utilizando una nota a pie de página, lo que no ocurre en ninguna de las tres versiones estudiadas.

El problema de la traducción de los aspectos esquematizados se complica un poco más ya que las culturas, y los mismos idiomas, varían con el transcurso del tiempo. Efectivamente, como Ricoeur hace notar, “el contenido de las obras literarias [...] recibe su inteligibilidad por su conexión con las condiciones sociales de la comunidad que la produjeron o que estaba destinada a reflejar” (*Teoría de la interpretación*, 101). Y, en la misma obra un poco más adelante: “la interpretación [...] quiere igualar, hacer contemporáneo, asimilar algo en el sentido de hacerlo semejante. Esta meta es lograda en la medida en que la interpretación actualiza el sentido del texto para el lector” (103). La traducción de un texto dramático relativamente reciente, por ejemplo, quizás no requiera ninguna nota del traductor; pero, sin duda, la traducción (y aun la edición) de una obra de Shakespeare que no incluyera nota alguna, podría juzgarse *a priori* como incorrecta, ya que indudablemente en 400 años ha habido grandes cambios tanto en el uso del idioma como en las costumbres y cultura, lo que obligaría, se repite, al editor de hoy en día y, mucho más, al

⁷³ “Jack: robar; masturbar; alternativa de palabra por “nada”. John: persona que utiliza los servicios de una prostituta; excusado, letrina, etc.”

traductor que se dirige a una cultura diferente, a “actualizar” la obra. Ahora bien, *The Importance of Being Earnest* fue publicada por primera vez en el año de 1899; la edición que se está utilizando en este trabajo es del año 2000, es decir, más de un siglo después de la aparición de la obra de Wilde. Como era de esperarse, los editores respetaron el texto de Wilde, pero se vieron obligados a añadir un gran número de notas para que el lector contemporáneo pudiese aprehender la intencionalidad del escritor. Así, en el Acto I, encontramos 30 notas; en el II, 23; y en el III, 17; lo que nos da un total de 70 notas que fueron juzgadas necesarias para “actualizar” el texto de Wilde. Un ejemplo de estas notas es el siguiente: En el Acto II, dice Cecily: “I believe that Memory is responsible for nearly all the three-volume novels that Mudie sends us” (318). Y aparece la nota: “*Mudie*: Lending library [...] which in large measure catered for the upper classes, and maintained a nation-wide business focused on the circulation of fiction, especially bound in a three-volume format” (425). Veamos cómo traducen este pasaje las ediciones en español: “A”: “Me parece que la memoria debe ser la responsable de todas esas novelas que se escriben hoy en día” (109); “B”: “Yo creo que la memoria es responsable de casi todas las novelas de tres tomos que Mundi nos remite”, y añade una nota a pie de página: “Gran biblioteca circulante de lectura a domicilio, para toda Inglaterra” (32); y, por último, (E): “Creo que la memoria es la responsable de las novelas en tres volúmenes que Mudie nos envía” (60). Como se puede observar, “A” cambia el sentido de lo expresado por Wilde, “E” deja en el aire qué es “Mudie”, la única traducción que puede considerarse aceptable es la de “B”, gracias a la nota que añade, aun cuando, tal vez porque el traductor juzgó cacofónico el nombre de Mudie, lo cambia a “Mundi”.

Las ideas anteriores nos pueden conducir a la conclusión de que es posible determinar, al menos parcialmente, si una traducción es correcta o no, con base en la fecha del original

y en las posibles notas que contenga con referencia a los aspectos esquematizados del original. En el caso de la obra de Wilde, con una antigüedad de más de cien años y en la que el editor estima necesario incluir nada menos que 70 notas aclaratorias, podríamos pensar que al menos las traducciones “A” y “E” de *La importancia de llamarse Ernesto*, que no contienen ninguna nota, muy posiblemente dejan que desear.

En todo caso, tal vez este cuarto estrato es el que más dificultades presenta para los traductores, ya que exige un análisis de si los aspectos esquematizados son, o no, inteligibles para los futuros lectores de la traducción. Desde luego, en este aspecto, existe una íntima relación de este estrato con el segundo, el de las unidades de sentido, y la tarea del traductor puede precisar alguna corrección de ambos o, al menos, algunas notas aclaratorias para “actualizar” la obra, lo que le exigirá habilidades tanto críticas como artísticas, posición que confirma la idea expuesta en el primer capítulo de que la traducción es verdaderamente una *techné* no fácil de dominar.

e) Quinto estrato: Cualidades metafísicas; valores estéticos y artísticos de la obra literaria. Empezaremos este apartado con la advertencia de que, en el presente trabajo, este “estrato” será estudiado tan solo en forma sumaria por dos razones: en primer lugar, porque el mismo Ingarden reconoce que “parece más un aspecto de todos los estratos que un estrato en sí, aunque se puede tratar por separado” (*La obra de arte ...*, 18), y, en segundo lugar, porque este “estrato” tiene importancia exclusivamente en la obra de arte literaria, y no desempeña ninguna función, o lo hace tan solo en forma secundaria, en los demás tipos de obras literarias. Y ya que, como se expuso en el capítulo anterior, el propósito de este trabajo es el de desarrollar una teoría de la traducción que pueda emplearse en todos los tipos de obras literarias fundamentándose en que son similares, puesto que todas poseen los mismos

cuatro estratos que se han visto en este capítulo, desarrollar más a fondo este quinto estrato, exclusivo de la obra de arte, sería de relativa poca utilidad para los traductores.

Hecha esta salvedad, veremos algunos detalles del quinto estrato.

Al comenzar el estudio de este estrato, Ingarden hace una interesante observación sobre los objetos representados en la obra de arte literaria. Éstos, como se ha mencionado, deben de tener un carácter de verosimilitud para que el lector se interese en ellos, pero, continúa Ingarden, “debido a la actitud estética, nunca [los] creemos con completa seriedad [...]. Esta actitud nos permite disfrutar plenamente las cualidades de valor estético de la obra y nos da este peculiar deleite que ningún dato real [...] nos puede dar” (398). Es decir, que los objetos representados en la obra de arte literaria, deben aproximarse a los reales, pero no demasiado. Observación del autor polaco que, tanto los escritores como los traductores, convendría que tuviesen siempre presente.

Podría pensarse, reflexiona Ingarden, que la totalidad de las cualidades de valor individuales presentes en cada uno de los primeros cuatro estratos de la obra literaria, realizan la armonía polifónica que caracteriza la obra de arte. Si eso fuera así, tendríamos que considerar a

esta armonía polifónica no simplemente como un estrato separado, cruzando la obra literaria entera, sino, más bien, como un objeto por separado con el que podemos tratar sólo en términos de la actitud estética y que esconde por completo de nosotros tanto la compleja estructura estratificada de la obra literaria [...] como la obra misma (431).

Tal suposición es falsa, nos dice Ingarden. ¿Qué es, entonces, la armonía polifónica de la obra de arte literaria?

Ingarden responde a esta pregunta diciendo que aunque para que surja la armonía polifónica que *hace* a la obra de arte literaria, es preciso que los estratos posean individualmente valores estéticos, dicha armonía “es algo que brota tanto de las cualidades y los contenidos de los estratos individuales como de la íntima interconexión de los estratos y así se percibe como algo dependiente de la totalidad de la obra” (432). Lo que significa, insiste Ingarden, que tal armonía, lejos de hacer desaparecer de la vista del lector a los cuatro estratos básicos de la obra literaria, los hace destacar en un cierto orden. En efecto, cuando una persona lee una obra literaria, “lo que primero le llama la atención es –como hemos establecido– el estrato de los objetos representados, mientras que los otros estratos son co-dados de una manera más periférica” (432).

Es así, nos dice el autor polaco, que la armonía polifónica está íntimamente relacionada con los demás estratos de la obra de arte literaria al extremo de formar una sola totalidad con todos ellos, “y es precisamente esta totalidad con la que nos comunicamos en la percepción y el disfrute estéticos [de la obra]” (433).

Naturalmente que las cualidades de valor estético de los estratos, se encuentran en ellos en un estado latente (“puestos a disposición”, según la terminología de Ingarden), por lo que la armonía polifónica únicamente alcanza su realización cuando la obra es concretizada por un lector apropiado, vale decir, por un lector con una actitud estética.

Estimamos que las generalidades mencionadas acerca de este quinto “estrato”, además de proporcionarnos una idea somera sobre él, nos pueden llevar a concluir que su creación es una tarea exclusiva del escritor de la obra literaria, y que la persona que traduce dicha obra, si hace un buen trabajo en la traducción de los primeros cuatro estratos, muy posiblemente logre una reproducción aceptable de la armonía polifónica del original, pero que no debiera, al menos conscientemente, tratar de alterarla en ninguna medida.

Que es la razón por la que arriba declaramos que el traductor no debe preocuparse por este estrato que, es más, tal vez ni siquiera alcance a percibir puesto que su lectura tiene un carácter meramente utilitario. E Ingarden advierte que cuando una obra literaria se lee “con una actitud totalmente inestética [...], las cualidades de valor estético no solamente se dejan a un lado; incluso son suprimidas cuando aparecen en una contemplación estética involuntaria” (433).

2.3- Conclusiones de este capítulo

En el capítulo anterior se propuso, como hipótesis de trabajo, la noción de que a partir de las ideas de Ingarden que sostienen que todo tipo de obra literaria contiene al menos cuatro estratos, que son los mismos en todos los casos, sería posible elaborar una teoría que pudiera aplicarse para traducir cualquiera de los tipos de dichas obras literarias, a pesar de las significativas diferencias existentes entre ellas. Dichos tipos, como se ha visto, dependientes de la función para la que han sido diseñadas por sus autores.

Desarrollando la mencionada hipótesis, y complementando las ideas de Ingarden con las de otros autores, podemos llegar a la conclusión de que tal hipótesis es verdadera. Por ello se tratará de, al menos, esbozar los postulados de la nueva teoría que se propone que, tentativamente, podría titularse como “Manual para la interpretación y traducción hermenéutica de las obras literarias”. Dichos postulados serían los siguientes:

-En general, el traductor debe determinar, primeramente, el tipo de obra literaria que va a traducir, para elegir el método que más se ajuste a las características del original, ya que la intencionalidad y el significado de las palabras, unidades de sentido, objetos representados y aspectos esquematizados, varían dependiendo del tipo de obra de que se trate.

-En la obra titulada *Gadamer as Literary Critic: 'Authentic Interpretation' of a Rilke Sonnet*. Hamner propone las que denomina “Condiciones necesarias para una interpretación

auténtica”, que deriva de la hermenéutica de Gadamer, y que se pueden resumir como sigue:

a)- “interpretation is a phenomenon that should occur gradually over time through a series of distinct encounters” (1).⁷⁴ Es decir, que, antes de empezar su trabajo, sería recomendable que el traductor leyera en varias ocasiones la obra a traducir, buscando “materias básicas” tales como el ritmo, el *tempo* y la melodía del trabajo, y el mismo autor recalca que el intérprete (traductor), durante sus lecturas, debe trabajar en conjunto con el texto, para “reconstruirlo”, y no ver su trabajo como una simple tarea más o menos mecánica, sino que debe “ask questions of it as [he] would a conversation partner, and [try] to listen to questions it might ask” (2).⁷⁵ Asimismo recomienda que se consulte el diccionario cuando se encuentre alguna palabra con la que el intérprete no esté bien familiarizado.⁷⁶

b)- Hamner sugiere que algo tan subjetivo como el estado de ánimo del intérprete puede contribuir significativamente, en forma positiva o negativa, a la calidad de su traducción. Para esta aseveración se basa en las ideas de Gadamer, quien expuso: “reflection on the interpreter’s personal situation is another of the ‘necessary conditions’ for authentic interpretation” (5)⁷⁷, por lo que se recomienda que cuando un traductor se encuentre demasiado alterado por alguna causa, se abstenga de sus labores de traducción por un tiempo. Relacionado con este punto, sigue diciendo Hamner, los traductores de un texto

⁷⁴ La “interpretación es un fenómeno que debe de ocurrir gradualmente durante el transcurso del tiempo, por medio de una serie de distintos encuentros”.

⁷⁵ “formular preguntas [al texto] como lo haría a una persona con quien conversara, e [intentar] escuchar las preguntas que [el texto] pueda hacerle”.

⁷⁶ Menciona, por ejemplo, que durante su traducción del soneto de Rilke, consultó la palabra “specter” aunque creía conocer bien su significado, y se sorprendió que el diccionario le dio uno desconocido para él, que le permitió una mejor interpretación del poema.

⁷⁷ “reflexionar sobre la situación personal del intérprete, es otra de las ‘condiciones necesarias’ para una interpretación auténtica”.

literario necesitan “accept the basic rules of its world, rather than trying to stand outside it as disengaged observers” (7) ⁷⁸. O sea, algo que ya se había hecho notar con anterioridad, que un buen traductor debe de abstenerse de traducir ya sea una obra o un autor, por los que no se sienta atraído y que, por tanto, no pueda o no quiera aceptar las reglas del “mundo” creado por el escritor de que se trate.

c)- Sigue diciendo Hamner: “Gadamer is not advocating a process by which the [interpreter] should simply feel free to change whatever part of a [text] that does not easily accommodate her [his] interpretation” . [Pero sí piensa que] “Punctuation does not belong to the substance of poetic discourse. It is a help for reading and, as such, an aspect of interpretation” (4) ⁷⁹. Lo que significa que el traductor debe de utilizar la puntuación que mejor le permita lograr un ritmo similar al de la obra original. Insiste en que la traducción “must engage [...] understanding of ‘questioning’, ‘imagination’ and ‘prejudices’ (1) ⁸⁰. Posteriormente define “prejudices” como “biases of our openness to the world. They are simply conditions whereby we experience something –whereby what we encounter says something to us” (3) ⁸¹.

- Además, el traductor debería de tener siempre en mente los “principios” de Ortega y Gasset: 1) Todo escrito dice menos que lo que quiere decir, y 2) Todo escrito da a entender más de lo que se propone. Por lo que el traductor debe tratar de incluir en su trabajo lo que el autor deja de decir por considerarlo tácito para los lectores en su idioma y, al mismo

⁷⁸ “aceptar las reglas básicas de su mundo, más que tratar de situarse afuera de él como un observador desinteresado”.

⁷⁹ “Gadamer no está abogando por un proceso en el que [el intérprete] simplemente se sienta en libertad para cambiar cualquier parte [del texto] que no se acomode con facilidad a su interpretación. [...] la puntuación no pertenece a la sustancia del discurso poético. Es una ayuda para su lectura y, por ello, un aspecto de la interpretación”.

⁸⁰ “debe de comprender [...] una comprensión del ‘cuestionamiento’, de la ‘imaginación’ y de los ‘prejuicios’”.

⁸¹ “las inclinaciones hacia nuestra apertura al mundo. Son simplemente las condiciones con las que experimentamos algo –por las cuales lo que encontramos nos dice algo”.

tiempo, esforzarse en no introducir conceptos o ideas que el texto parezca contener pero que no forman parte de la intencionalidad del autor.

- Es indispensable que la persona que traduce esté familiarizada con los cuatro primeros estratos de que nos habla Ingarden, y que los distinga en la obra que pretende traducir.

Como se hizo notar en el cuerpo de este capítulo, cada estrato requiere de procedimientos diferentes para su traducción. Así, como se dijo, el tercer estrato, el de los objetos representados, teóricamente debe de ser escrupulosamente respetado, es decir, no parece conveniente que el traductor añada ni suprima ninguno de ellos.

En lo que respecta a los demás estratos, el traductor debería considerar los siguientes puntos:

Primer estrato: El sonido de las palabras y de las formaciones verbales. Como es lógico, al traducirse a otra lengua el sonido en sí de las palabras variará; sin embargo, un “buen” traductor intentará conservar en lo posible el ritmo de la obra original, “ritmo” que Ingarden identifica con su “agilidad” o “lentitud”, con su “ligereza” o “floja pesadez”. En el caso particular de la obra de arte literaria, cuidará, asimismo, la armonía de la obra original, que es condicionada, ya se dijo, por la “presencia de una sucesión de vocales con un tono específico”. Resulta también conveniente que la persona que traduce tenga en mente la siguiente advertencia del autor polaco:

The words appearing [in the text] should be precisely noted as regards their sound (or their printed symbols) and should be employed , with whatever in them is

essential to the unambiguous determination of the meaning, for the understanding of the work (*The Cognition ...*, 156).⁸²

Finalmente, tal vez el factor de este estrato que mayor atención requiera, es de las palabras “manifestantes”, aquéllas que expresan los estados anímicos de los personajes de la obra literaria. O sea, procurar que en la traducción aparezcan esos mismos estados.

Segundo estrato: Unidades semánticas o de sentido. Al traducir este estrato conviene tener presente que su traducción debe ser hermenéutica, es decir, que debe reflejar la intencionalidad del autor. Tal vez fuese conveniente que el traductor, antes de intentar la traducción de un párrafo o unidad de sentido que juzgue dificultosa, se planteara preguntas tales como, por ejemplo: ¿qué quiso decir el autor?, ¿por qué lo dijo así y no en otra forma?, ¿hay algo que omitió por considerar que sus lectores o espectadores lo daban por sentado?; si así fuese, ¿tal cosa es también aparente para los lectores/espectadores de su traducción? Si la respuesta a esta última pregunta fuese negativa, la persona que traduce debería, quizá, modificar en alguna medida el texto original para adecuarlo a su nueva audiencia, pero intentando evitar interpretaciones que se ajusten a alguna idea preconcebida que pueda tener sobre el tema, sino procurando seguir las ideas del autor dramático. O bien, si lo juzga conveniente, añadir una nota a pie de página aclarando el punto. Siempre recordando la advertencia que hace Herder sobre que los autores comunican sus ideas no sólo mediante sus expresiones verbales, sino también por la forma en que las agrupan como un todo. Otro punto importante es el de considerar la cultura y la época en que la obra fue escrita, ya que a menudo el sentido de las expresiones se altera con el paso del tiempo.

⁸² Para el entendimiento de la obra, las palabras que aparecen [en el texto] deben de ser notadas con precisión en lo concerniente a su sonido (o el de sus símbolos impresos) y deben ser empleadas con lo que en ellas sea esencial para la clara determinación de su significado.

Como sabemos, la polisemia de las palabras representa un problema para determinar el “correcto” sentido de una frase; es, por ello, conveniente recordar que Ingarden advierte que el sentido de una palabra es “el resultado de las varias conexiones [con las que] se relaciona con otras palabras”. Lo que significa que el traductor no debería ir traduciendo oraciones particulares sin previamente estudiar los párrafos completos, o aun capítulos, que las antecedan en el texto original, puesto que, nos sigue diciendo Ingarden, el sentido de una oración “no es una suma de sentidos verbales, sino una nueva objetividad que apunta hacia algo que no es ella misma”.

La traducción del sentido de las metáforas o de “aquellas cosas que sólo pueden decirse en una lengua”, para usar los términos de Alfonso Reyes, presenta un interesante reto para el traductor. En el caso de las metáforas, se puede considerar que lo más apropiado sería: 1) traducir la metáfora del texto original usando la “misma” metáfora, lo que, desde luego, no es siempre posible; 2) utilizar una metáfora “diferente” que se aproxime al significado de la del original, poniendo, en una nota, el texto original y su traducción literal; y 3) no usar una metáfora, sino traducir su significado, pero con una nota igual al caso anterior. Lo que definitivamente parece recomendable evitar, es el uso de metáforas cuando éstas no aparezcan en el texto original.

Cuando el traductor encuentre “algo que no puede decirse en otra lengua”, utilizar en su traducción el sentido que considere que más se aproxime al del texto original, incluyendo, también, una nota que muestre la palabra o la expresión “intraducible”.

Otra dificultad que presenta la traducción de este estrato, reside en las ambigüedades del texto. Cuando el traductor encuentre alguna ambigüedad cuyo significado no le sea fácil determinar, sería conveniente que recuerde la advertencia de Ingarden de que “en una obra literaria dada las palabras individuales frecuentemente aparecen en otro contexto, lo que

[...] sugiere cuáles de los elementos potenciales del sentido son [...] implícitamente relacionados con estas palabras” (*La obra de arte ...*, 110). Es decir, que le convendría leer nuevamente las partes del texto anteriores que se relacionen con la ambigüedad para tratar de aclararla. Como se dijo, no todas las ambigüedades deben ser automáticamente suprimidas, sino que el traductor intentará determinar si dichas ambigüedades son intencionadas por el autor o se deben, simplemente, a un error del escritor. Obviamente, sólo estas últimas deben eliminarse en la traducción.

Y, la recomendación final para la traducción de este estrato, sería la de considerar siempre la advertencia de Sáez: “No confundir el carácter no verbal del sentido con la tendencia que tendría el intérprete para decir las cosas de cualquier manera”. Es decir, respetar en lo posible la intencionalidad del autor del texto original.

Cuarto estrato: Aspectos esquematizados. Sobre este estrato únicamente se presentan dos recomendaciones:

1) Conviene que el traductor tenga siempre en mente que los aspectos esquematizados que aparecen en la obra literaria, tienen como función principal la de proporcionar al lector las cualidades “co-dadas”, como las denomina Ingarden, que permiten a dicho lector aprehender la totalidad del objeto representado. Pero, como se hizo notar, tal aprehensión no es posible si el lector desconoce tal objeto. Por ello, es preciso que la persona que traduce juzgue si los objetos representados que aparecen, son o no conocidos por la audiencia que más probablemente leerá su traducción. Si considera que algunos de los objetos representados son relativamente poco conocidos por dicha audiencia, convendrá que añada una nota con la explicación que considere pertinente.

2) En obras escritas mucho tiempo atrás, puede suceder que se mencionen objetos o significados que ya no son vigentes. En tales casos, es conveniente que el traductor también agregue notas que aclaren el punto a la audiencia contemporánea.

Y, la siguiente recomendación de este “Manual”, sería la que hace Rabadán, a saber: que el traductor considere que su trabajo no finaliza al terminar la traducción de la obra literaria, sino que debe ajustarse a un procedimiento final que puede resumirse como sigue:

1. Comprobar que su identificación inicial de la intencionalidad del texto original, fue correcta. Una posible forma de hacerlo, es la de releer con atención el texto original y, luego, analizar el texto traducido para determinar si su intencionalidad y sentido son muy aproximadamente los mismos que los del original.
2. Determinar si existe la misma cohesión en los elementos [estratos] de ambos textos.
3. Comparar las condiciones socio-culturales que enmarcan, o enmarcaban, el texto original con las que lo harán en la obra traducida y, de ser necesario, tomar las medidas que juzgue adecuadas para que el lector de la traducción la pueda aprehender correctamente (Ramadán, 208 – 209).

Y se concluye este “Manual”, con el consejo que nos da Hamner en su ensayo: “the biggest problem of many [translators] is the speed with which they rush to form conclusions” (3),⁸³ y la insistencia, que también hace Hamner, en que un “buen” traductor “will read [the work] multiple times before writing about it” (3).⁸⁴

El “Manual” anterior se refiere, como se dijo, a todo tipo de obras literarias. La traducción del texto dramático, como es natural, presentará ligeras diferencias, las que estudiaremos con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

⁸³ “el mayor problema de muchos [traductores] es la velocidad con la que se precipitan a formar conclusiones”.

⁸⁴ “leerá [la obra] varias veces antes de escribir sobre ella”.

Capítulo III

La correcta interpretación del texto dramático como base fundamental de su traducción.

*3.1- Características particulares de la obra de arte literaria en el texto dramático.*⁸⁵

En el anterior capítulo se mencionaron algunas de las características de la obra de arte literaria útiles para facilitar la tarea de su traducción. Como sabemos, el texto dramático consta, en parte, de una obra de arte literaria, el llamado texto “principal”; pero este texto difiere en algunos puntos importantes de las obras puramente literarias, por lo que, en este apartado, se pretende estudiar tales diferencias para, a partir de dicho estudio, intentar proponer algunas técnicas que puedan ayudar a los traductores a realizar su labor.

Tal vez la principal diferencia entre dicho texto principal y otras obras literarias, sea que los conjuntos de circunstancias de la obra teatral son comunicados a los espectadores indirectamente, por medio de parlamentos que un actor parece dirigir a otro, pero que en realidad, están destinados al público asistente a la representación escénica. En este sentido se puede pensar que el espectáculo teatral se asemeja al hecho de que una persona escuche las conversaciones de personajes ajenos a ella, y se interese en lo que dicen y hacen. Es decir, que esta parte del texto dramático tiene la particularidad de que no fue escrita sólo para ser leída, sino también para ser presentada a los espectadores como “conversaciones” entre los personajes de la obra o, a lo más, como “reflexiones”, siempre orales, de ellos. Es, por decirlo de alguna forma, un texto “hablado”. Naturalmente que una “buena” traducción de esta parte del texto dramático resulta indispensable, ya que contiene los valores estéticos

⁸⁵ En este apartado y en los siguientes del capítulo, se han tomado como aportaciones importantes algunas de las ideas expuestas por Ingarden en su ensayo “On Translations”. Aun cuando en dicha obra el autor polaco no toca el tema de los textos dramáticos, juzgamos que dichas ideas, adaptadas a las características de dichos textos y ampliadas en caso necesario, pueden resultar de interés para el traductor.

de la obra en sí, y es la clave para que la obra de arte teatral sea cabalmente apreciada por sus futuros espectadores. Obra de arte literaria “limítrofe”, la llama Ingarden, quien también afirma que “if the piece ‘works’ and, indeed, does possess such values, it enriches the scope of the cultural values produced by mankind” (On Translations, 133).⁸⁶ Pero, para lograr una “buena” traducción, parece necesario considerar ciertas particularidades del lenguaje oral que pueden afectar su debida comprensión y, por tanto, su traducción.

De estas características peculiares del lenguaje oral, comenzaremos con la mención de una idea de Grice, quien en su colección de ensayos titulada *Studies in the Way of Words*, menciona que se debe distinguir lo que llama el “significado *natural*” de las frases y el “significado *no natural*” de ellas. Según dicho autor, el significado “natural” es el que usamos cuando hablamos o escribimos, por ejemplo, “estas manchas en la piel significan sarampión”. El significado “no natural” estaría ejemplificado por “la luz roja significa que debes detenerte”. Grice explica que el significado “no natural” se da cuando “A (an agent) means something [...] by X (an utterance or gesture), if, and only if, A intended the utterance or gesture X to produce some effect in an audience by means of the recognition of this intention” (1).⁸⁷ Para el traductor esta noción es importante, ya que el significado “no natural” de una frase depende en mucho de la cultura de una comunidad. El autor del texto dramático puede querer significar algo que considera obvio para sus espectadores “naturales” (del mismo idioma y cultura), pero que puede no significar nada, o peor, tener un significado diferente para otras culturas. Por ejemplo, sabemos en México que la palabra papaya, que es el nombre por el que conocemos una fruta, es una “mala” palabra en otros

⁸⁶ “si la pieza “trabaja” y, en verdad, posee esos valores, enriquece el campo de los valores culturales producidos por la humanidad”.

⁸⁷ A (un agente) significa algo (...) por X (una expresión o un gesto), si, y sólo si, A trata de que la expresión o gesto X produzca algún efecto en una audiencia por medio del reconocimiento de esta intención.

países de habla hispana, como en Cuba, digamos, (donde esta fruta es llamada “fruta bomba”). Y lo anterior, hace recomendable que el traductor considere la cultura hacia la que dirige su traducción y analice los significados “no naturales” que puedan existir en los parlamentos de los personajes, para adecuarlos a los futuros nuevos espectadores.

Grice hace otra interesante observación: nos dice que en toda conversación existe lo que llama “conversational implicature” (implicación conversacional), queriendo hacer notar que en una conversación los interlocutores tienden a prestar atención, más que al sentido literal de la frase, a la intención que la guía. Grice nos da el siguiente ejemplo: “Suppose A says to B: ‘I’m out of petrol’, and B replies: ‘there is a garage around the corner’” (2).⁸⁸ Esa respuesta sería absurda si B no hubiese “implicado conversacionalmente” que el “garage” está abierto y que tiene gasolina. Es decir, que la respuesta se explica por la intención del hablante. Nuevamente, este punto convendría que fuese considerado por el traductor para interpretar las implicaciones conversacionales de los personajes de la obra y hacer las adaptaciones que resulten pertinentes para los espectadores de su traducción,

Como ejemplos de lo anterior, de la obra de Wilde podríamos tomar los siguientes fragmentos: 1) En el tercer acto, después de oír una peregrina explicación de por qué Worthing utilizaba como pretexto para sus escapadas a Londres la pretendida existencia de su “hermano” Ernest, Gwendolen la acepta diciendo: “This is not the moment for German scepticism” (345).⁸⁹ Para explicar esta frase, que puede considerarse con un significado “no natural”, el editor añade la siguiente nota: “Wilde may be referring here to current German philosophy [...] in biblical exegesis which had begun to question elements of the

⁸⁸ Supongamos que A dice a B: ‘me quedé sin gasolina’, y B replica: ‘Hay un “garage” a la vuelta de la esquina’.

⁸⁹ Éste no es el momento para un escepticismo alemán.

miraculous in a sprit of scientific enquiry” (428).⁹⁰ Veamos cómo ha sido traducida esta frase en las traducciones que estudiamos: (A): “No es éste momento para escepticismos” (138); (B): “No es éste momento de escepticismos a la alemana” (60); (E): “Éste no es momento de escepticismos de estilo alemán” (105).⁹¹ Puede considerarse que la traducción de (A) es la más aceptable, ya que se puede dudar que existan muchas personas que comprendan la alusión que el autor dramático hace sobre la filosofía alemana, de hecho, sin la nota aclaratoria, en lo personal no habría comprendido el sentido de la frase mencionada.

2) En el mismo tercer acto podemos encontrar un ejemplo de “implicación conversacional”, cuando Algernon debido a su enamoramiento de Cecily decide “matar” a su personaje ficticio Bunbury, a una pregunta que sobre éste le hace Lady Bracknell, responde: “Bunbury? Oh, he was quite exploded”, a lo que, alarmada, replica la Dama: “Exploded! Was he a victim of a revolutionary outrage? I was not aware that Mr. Bunbury was interested in social legislation” (347).⁹² Una nota que, en la edición inglesa, acompaña este parlamento, explica que en aquel tiempo en el Reino Unido hubo varios atentados políticos llevados a cabo por explosiones de bombas (ver pág. 428). La implicación conversacional es clara. En este caso las traducciones que se estudian se ajustan a lo escrito por Wilde, y puede considerarse que los espectadores actuales pueden, desgraciadamente, comprender dicha implicación sin necesidad de nota explicatoria alguna. Pero, en todo caso, conviene que el traductor tenga en mente la advertencia que hace Sáez, cuando dice que “salvo en la prosa puramente informativa [...], se da siempre en la traducción escrita esa [...] entropía para el destinatario que ha de habérselas con otra lengua” (47). Ya que por entropía se

⁹⁰ Wilde puede estar aquí refiriéndose a la filosofía actual alemana [...] en la exégesis bíblica, que había empezado a cuestionar elementos de lo milagroso en un espíritu de indagación científica.

⁹¹ En ninguna de las tres traducciones aparece nota alguna que aclare el carácter “alemán” del escepticismo.

⁹² ¿Brunbury? Oh, fue bien explotado. [...] ¡Explotado! ¿Fue víctima de un atentado revolucionario? No estaba conciente que Mr. Brunbury estuviese interesado en la legislación social.

entiende una tendencia al caos, es tal vez deseable que el traductor peque de proporcionar una información mayor que la estrictamente necesaria, en vez de lo contrario. Tal proceder sin duda disminuiría esa tendencia al caos de los lectores de la traducción.

Cambiando un poco de tema, y aun cuando ya se trató el punto en el capítulo anterior, tal vez convenga estudiar un tanto más los diversos estratos de la obra de arte literaria. En lo que respecta al primer estrato, el de los sonidos fónicos, mencionamos que, aunque sea una tarea difícil, el traductor debe en lo posible intentar la conservación del ritmo de la obra original. Lo que puede considerarse casi imposible, por el cambio de sonidos, es la preservación del *tempo* y de la melodía originales, por lo que conviene que el traductor concentre sus esfuerzos en los estratos de las unidades de sentido y en el de los objetos representados, ya que en ellos residen principalmente los valores de la obra. En lo que concierne al segundo estrato, concretamente al del texto dramático, nos dice Ingarden, las oraciones traducidas deben de

ser formadas de tal manera que [...] todo el relato por representarse surja de su contenido de sentido. Los conjuntos de circunstancias proyectados por ellas constituyen los medios principales para representar los objetos y vicisitudes que realmente nos ocupan en cierta obra. En otras palabras, debemos aprehender virtualmente todo lo que es esencial para un drama específico por medio de las palabras que los personajes pronuncian (*La obra de arte literaria*, 249).

En lo que relativo al tercer y cuarto estratos, se puede considerar que lo expuesto en el capítulo anterior es razonablemente completo, por lo que el traductor puede basarse en él para su traducción. Sin embargo, creemos conveniente insistir en el aspecto de los valores estéticos contenidos en el texto principal; el traductor debe intentar preservarlos hasta donde le sea posible, sin olvidar que como dice Sáez, “los textos artísticos están

determinados por la función expresiva y la poética [en donde se encuentran sus valores estéticos], son altamente culturales y específicamente subjetivos, son marcadamente simbólicos y tienen un gran poder de evocación y de connotación [...], tienden más a emocionar que a comunicar” (51). Naturalmente, es tarea importante del traductor conservar los valores estéticos del original, aun cuando, como hace notar el mencionado Sáez, debe adecuarlos a la cultura y “subjetividad” de los lectores de su traducción. Pero, ¿cómo debe proceder? Sobre este importante asunto existen, naturalmente, varias teorías. Quizá una de las más interesantes es la propuesta por J. Levi en su ensayo titulado “Las dos normas de la traducción artística”, en el que afirma que en el “arte” de la traducción, “hay dos normas válidas: la norma de la ‘reproducción’ (requiere fidelidad, una correcta comprensión) y la norma de lo ‘artístico’ (requiere belleza). [A este último método lo llama] ‘traducción libre’ (o, mejor dicho, ‘adaptado’) y es el que se preocupa por la belleza, es decir, por la proximidad estética e ideológica hacia el lector, de manera que se logre a través de la traducción una obra de arte original” (*Textos clásicos de teoría de la traducción*, 348). Más adelante, en el mismo ensayo, el autor parece contradecirse un tanto al afirmar que “la traducción tiene que ser, evidentemente, una reproducción lo más precisa posible de la obra original, pero, sobre todo, debe ser una obra literaria de gran calidad, puesto que, si no, cualquier literalidad sería inútil” (349).

Visto lo incluido en los primeros capítulos de este trabajo, esta teoría de Levi parece presentar varias ideas que pueden considerarse o erróneas o, en el mejor de los casos, imprácticas. En primer lugar considera que la traducción es un “arte”, pero cuando se estudió este punto en el primer capítulo, se llegó a la conclusión de que, aun cuando la tarea de traducir presenta algunas características de arte, la traducción, como un todo, no lo es. Adicionalmente, tal vez la idea más discutible de Levi, sea su afirmación que la traducción

de una obra de arte literaria deba ser “una obra de arte *original*”. El mismo Levi parece dudar de tal aseveración, ya que denomina al método que propone “método artístico o, mejor dicho, *adaptado*”. Obviamente, para lograr que una traducción califique como obra de arte literaria, el traductor tendría que ser un artista de la talla de un Octavio Paz o un Borges que, ya se hizo constar, lograron que sus traducciones fueran auténticas obras de arte literarias. Pero, de hecho, pocos artistas se dedican a la traducción, sin duda una gran mayoría de los traductores no pueden considerarse como verdaderos artistas literarios. Naturalmente sería ideal que sólo artistas como los nombrados, se dedicaran a traducir las obras de arte literarias; tendríamos excelentes traducciones, pero muy pocas en número. Es decir, esta idea puede considerarse como totalmente impráctica. Además el mismo Levi llama a este método de traducción que propone, “método adaptado”, y no podemos sino preguntarnos: ¿sería fidedigna una traducción “adaptada” de (tal vez sería mejor decir “basada” en) la obra literaria de un autor extranjero? La respuesta sería posiblemente negativa.⁹³ En mi opinión esta idea de Levi no es de aceptarse.

En lo que sin duda dicho autor tiene razón, es en su aseveración de que “la traducción debe de ser una reproducción lo más precisa posible de la obra original y ser una obra literaria de gran calidad”. Lo que se puede interpretar como que debe conservar los valores estéticos y artísticos de la obra original. Pero, nuevamente, ¿cómo pedir a un traductor –que debe poseer, desde luego, algunas habilidades artísticas, pero que no puede considerarse un artista completo –que conserve en su traducción dichos valores? Es posible que las ideas de Ingarden le ayuden en esta difícil tarea. En efecto, como se hizo notar en el capítulo precedente, para que la obra traducida conserve sus valores estéticos el autor polaco

⁹³ Es difícil creer que Borges, por ejemplo, hubiese aceptado que su traducción de *Orlando* de Virginia Woolf, era una “adaptación” de dicha obra.

sostiene que “the key stratum [...] is the stratum of represented objects” (136)⁹⁴ Es decir, que, conjuntamente con el segundo como se hizo notar arriba, la persona que traduce le debe prestar atención especial, y tratar de ajustarse en lo posible a los objetos representados en la obra original. Este punto nos conduce a cuestionar un tanto la traducción (A) ya que, por ejemplo, cambia el nombre del personaje de Wilde, el *Rev. Canon Chasuble D. D.*, que hace clara referencia a la religión, y lo sustituye por el “reverendo canónigo Ascot”, que parece alterar en alguna medida la intencionalidad de Wilde considerando que, sigue diciendo el autor polaco, “the artist equips represented objects [...] with properties that may be interesting or absorbing to the reader [and] also ‘seize’ and ‘move’ his soul , evoking in him positive or negative (friendly or hostile) emotional responses” (On Translations, 136 – 137).⁹⁵ . Y es que, cuando Wilde denomina a su personaje “Canon Casulla” (*Canon Chasuble*) y lo asocia a “Doctor en Teología” (*D. D.: Divinity Doctor*), sin duda pretende evocar en los espectadores de su obra alguna reacción emocional. Evocación que se pierde cuando el traductor de (A) utiliza, por ninguna razón aparente, un nombre “neutral” como es “Ascot”. El traductor de (E) tampoco se ajusta mucho a la posible intencionalidad del escritor, al llamar a dicho personaje “Rev. Canon *Chausuble* D. D.”, ya que se requieren algunos conocimientos del inglés para comprender la alusión de Wilde. Únicamente (B) parece haber logrado una “mejor” traducción, ya que lo denomina como “Reverendo Canónigo Casulla”.

También en este tercer estrato encontramos otras diferencias entre la obra de arte del texto dramático y el correspondiente en las obras puramente literarias. En las segundas, nos

⁹⁴ “el estrato fundamental es el estrato de los objetos representados”

⁹⁵ “el artista equipa los objetos representados [...] con propiedades que puedan ser interesantes o absorbentes para el lector [...], también “atrapar” o “mover” su alma, evocando en él ciertas respuestas emocionales positivas o negativas (amigables u hostiles)”.

dice Ingarden, los objetos representados se presentan por medios únicamente lingüísticos, mientras que en el texto dramático dichos objetos representados “tienen relaciones diferentes con los objetos mostrados en el escenario [...], y obtienen de este modo un carácter de realidad más sugestivo, en comparación al de los objetos representados en obras puramente lingüísticas” (*La obra de arte literaria*, 440). Además de ello, también en el texto dramático los objetos representados tienen una cierta “temporalidad” de que carecen en las obras puramente literarias, ya que puede suceder que en los primeros aparezcan “objetos que son ‘pasados’ en relación con los objetos mostrados como ‘presentes’ (por ejemplo: eventos y procesos pasados, así como cosas y personas que ‘alguna vez existieron’)” (*La obra de arte ...*, 440 -441), y que ese “pasado” se funda con los destinos “actuales” de los personajes y empiece a dominar los eventos que ocurren “ahora”. Así pasa, por ejemplo, en *The Importance of Being Earnest*, donde la ficticia existencia tanto de “Ernest” como de “Bunbury”, influye decisivamente en los personajes John Worthing y Algernon Moncrieff.

Y una última diferencia que se presenta en este tercer estrato es que, en la obra de arte del texto literario, aparecen tres clases de objetos representados, cosa que no sucede en la obra puramente literaria. En efecto, en el texto dramático, se encuentran las siguiente clases: 1) objetos que son presentados físicamente (detallados en las acotaciones); 2) Objetos que llegan al espectador por doble camino, en primer lugar apareciendo físicamente en el escenario y, segundo, cuando, durante la representación, los personajes hablan de ellos; y 3) los objetos que son presentados únicamente por medios lingüísticos y que, además, pueden poseer alguna “temporalidad”. Por ende, “la función de la representación lingüística en la constitución del mundo representado [en el texto dramático] es muy distinta” (*La obra de arte ...*, 443). Por ello, sigue diciendo Ingarden, es

recomendable que el lector (traductor, en nuestro caso), investigue “cada obra y autor para determinar exactamente el tipo de arte representacional más empleado” (*La obra de arte* ..., 443). Y así, podríamos agregar, poder traducir la obra de manera más fidedigna.

El mismo autor saca a la luz otra dificultad para la traducción de las obras literarias. En algunos idiomas, nos dice, “so called ‘long sentences’ are used frequently [for example] in German literature [...] and in many cases they do not constitute stylistic ‘errors’ not are they marked in German by ‘heaviness’ that the non-Germans who read or translate them complain about” (On Translations, 158)⁹⁶ Sin embargo, estas “frases largas” no son compatibles con los hábitos lingüísticos de otros idiomas, como el español o el inglés por ejemplo. Si el traductor las conserva, el texto traducido se vuelve “pesado” y de difícil lectura, como ocurre con alguna frecuencia en las traducciones de obras literarias científicas o de información. De hecho, los textos de Ingarden, generalmente escritos originalmente en alemán, son un buen ejemplo de la aseveración anterior. La lectura de sus traducciones al inglés o al español, es “pesada” y no fácil de entender, principalmente por contener “frases largas” que, en ocasiones, abarcan más de una página de la obra. No obstante, en este tipo de obras, la conservación de tales frases es posiblemente aceptable, lo que no sucede con la obra de arte literaria, en la que conservarlas conduciría a una posible disminución de sus cualidades estéticas. La alternativa para el traductor sería sustituir dichas “frases largas” por otras varias más simples; pero, sigue diciendo Ingarden,

substituting them with a number of simple sentences (a practice admissible and often used in translations) [...], leads to an entirely different dynamics of the emerging text [...], change[s] the artistic shape of the work: they deprive it of

⁹⁶ “las llamadas ‘frases largas’ son frecuentemente usadas [por ejemplo] en la literatura alemana [---] y en muchos casos no constituyen ‘errores’ estilísticos ni, en alemán, están marcadas por la ‘pesadez’ de que los no alemanes se quejan”.

certain individual characteristics and connected with them artistic efficiency, while instead, they introduce a number of new features resulting in the fact that, artistically, we deal with an entirely different entity, sometimes worse, but often better than the original (On Translations, 158 – 159).⁹⁷

Es decir, el texto dramático presenta dificultades especiales para la traducción de estas frases “largas”. Cuando el traductor se encuentra con ellas tiene un dilema: si conserva la sintaxis original, su traducción será “pesada”, lo que conducirá a una disminución, que puede ser significativa, de los valores estéticos de la obra: pero, por otro lado, si sustituye dichas frases por otras más simples, corre el riesgo de que su traducción sea una “entidad totalmente diferente” en relación con la obra original. Ingarden no da ninguna recomendación de cómo solucionar este dilema, lo deja a la discreción de la persona que traduce, quien debe de juzgar qué es lo más conveniente tanto para el escritor de la obra como para él.

Otra dificultad que encuentra el traductor de textos dramáticos, es en los casos en que trabaja con textos escritos relativamente mucho tiempo atrás, tal vez cien años o más. Estas obras normalmente reflejan una historia y una cultura ajena a la persona que traduce. Además, están escritos en un lenguaje que muy posiblemente presenta cambios en el significado de algunas palabras en relación con el que hoy tienen, o, aun, el uso de palabras o frases cuyo sentido ha desaparecido para nosotros, lo que puede obligar al traductor a utilizar nuevos términos o nuevas expresiones, lo que puede conducir a una disminución de la fidelidad de su traducción. Este importante aspecto se trata con mayor profundidad en la

⁹⁷ “sustituirlas por un número de frases simples (una práctica admisible y frecuentemente usada en las traducciones), [...] conduce a una totalmente diferente dinámica del texto emergente [...], cambia la forma artística de la obra, le quita ciertas características individuales y relacionadas con ellas, eficiencia artística, mientras que, en su lugar, introduce un número de rasgos nuevos que resultan en el hecho de que, artísticamente, nos encontramos con una entidad totalmente distinta, algunas veces peor, pero con frecuencia aun mejor que el original”

parte final de este apartado. Por ahora consideraremos que uno de los objetivos fundamentales de una “buena” traducción, es el de preservar en lo posible la intencionalidad de la obra original, tal vez las adiciones o sustituciones que el traductor se crea precisado a hacer, sean no sólo aceptables sino necesarias dentro de los límites que imponga el conservar la fidelidad hacia el original. Daremos un ejemplo tomado de la obra de Wilde, escrita hace ya más de cien años, en que el significado de ciertas expresiones ha perdido su significado en la actualidad: en el primer acto, cuando Jack se ve obligado a aclarar a Algernon quién es Cecily, en vez de confesar que es su joven pupila, miente diciendo que es su tía, afirmación a la que Algernon, incrédulo, replica “¿Tu tía?”. Jack, con desenfado, contesta, “Yes. Charming old lady she is, too. Lives at Tunbridge Wells” (299). Dirección totalmente carente de significado en la actualidad. El editor de la edición inglesa, se ve precisado a añadir una nota que explica que, en aquel tiempo, Tunbridge Wells, un poblado de Kent, era un lugar preferido por la clase media para su retiro (ver pag. 422). Es decir, que con esa frase Wilde quería significar que la “tía” era una persona anciana, de clase media y retirada, lo que para la audiencia de entonces quedaba claro. Veamos como transcriben esa parte las traducciones que estamos estudiando: (A): “Sí ... Y una señora encantadora ... Vive en Tunbridge Wells” (89); (B): “Sí. Y además, una señora vieja, encantadora. Vive en Tunbridge Wells” (12); (E): “Sí. Es una vieja encantadora. Vive en Tunbridge Wells” (28). Una vez más se puede considerar la traducción de (A) como poco fidedigna, no refleja la intencionalidad de Wilde de que se considerara a la “tía” como anciana y de pocos recursos. Las otras dos versiones se aproximan un poco más a la obra original, al mencionar que el personaje de que se trata es anciano aun cuando no dicen que sea de clase media. Por otro lado, quizá la mención de “Tunbridge Wells” podría haberse

suprimido sin afectar en nada la “fidelidad” de las traducciones, ya que casi con seguridad el nombre de esa población no dice nada a la audiencia de habla hispana.

Puede, entonces, pensarse que el único “límite” que debe considerar el traductor es el de conservar el “mismo” pensamiento, la “misma” intencionalidad, del autor dramático.⁹⁸ “Límite” que también puede aplicarse para la traducción de las ambigüedades contenidas en toda obra de arte literaria, en nuestro caso el texto principal del texto dramático. Sobre este punto Ingarden considera que “the translator has to *preserve* these ambiguities of the original which are clearly intended by the author” (On Translations, 170).⁹⁹ Pero conservar dichas ambigüedades en la traducción no es tarea fácil, ya que para ello se debe usar una expresión

which contains the *same number* of the *same meanings* as the original expression.

However, ambiguity [...] is closely related to a given word’s usage in a given language. Therefore rarely is it possible to find in another language a correct word with the *same* range of ambiguity (On Translations, 171).¹⁰⁰

Entonces, posiblemente, el traductor deba recurrir a una nota explicativa que aclare la intencionalidad más probable del autor. Así, por ejemplo, en el primer acto de *The Importance of Being Earnest*, cuando Algernon comunica a Lady Bracknell, su tía, que no podrá ir a cenar con ella esa noche, ésta replica “[frowning]: I hope not, Algernon. It would put my table completely out” (304). Expresión que, para nosotros, resulta totalmente ambigua, ¿qué quiere decir con que su mesa estará “completamente fuera”? El editor de la

⁹⁸ Es tal vez conveniente aclarar que la “intencionalidad” y la “intención” de un autor son conceptos diferentes. “Intencionalidad” es hacia dónde quiere “dirigir” al lector, mientras que su “intención” se relaciona con el tipo de obra literaria que desea crear.

⁹⁹ El traductor tiene que *conservar* aquellas ambigüedades que son claramente intencionadas por el autor.

¹⁰⁰ Que contenga el *mismo número* de los *mismos significados* que la expresión original. Sin embargo, la ambigüedad [...] está estrechamente relacionada con el uso de determinada palabra en un determinado lenguaje. Por tanto, raramente es posible encontrar en otro lenguaje una palabra correcta con el *mismo* rango de ambigüedad.

versión en inglés, aclara en una nota que, en aquellos tiempos, era mal visto que se sentaran a la mesa un número impar de comensales, debía haber un número igual de hombres y de mujeres. (Lo que también explica que, a continuación, Lady Bracknell añada que “su marido tendrá que cenar solo”). Veamos cómo tratan esta ambigüedad los traductores al español que estamos estudiando: (A): “(*frunciendo el ceño*). Espero que no, Archibaldo. Me estropearías la cena” (95); (B): “(*Frunciendo el ceño*). Espero que no, Algernon. Me desbarataría la mesa por completo” (17); (E): “(*Frunciendo el ceño*). Espero que eso no ocurra. Estropearías por completo mi mesa” (36 – 37). Como se ve, ninguna de las tres traducciones refleja realmente la intencionalidad de Wilde y, además, conservan una ambigüedad que es difícil interpretar para un espectador de habla hispana. En este caso, posiblemente lo mejor hubiera sido añadir una nota, como lo hizo el editor de la versión inglesa, que aclarara la frase del autor.

Para finalizar este tema de las ambigüedades, quizá convenga añadir una advertencia para los traductores: habrán de cuidarse de no introducir *nuevas* ambigüedades al texto traducido al elegir palabras que, en el contexto de la frase en que se hallen, puedan prestarse a interpretaciones que difieran del texto original. Igualmente, es conveniente que la persona que traduce evite, en lo posible, el uso de palabras que suenen igual pero que tengan significados diferentes. Naturalmente que cuidar de estos detalles es importante en la traducción de cualquier tipo de obra literaria, pero en las que son para ser leídas, el lector tiene siempre el recurso de releer lo escrito y, tal vez, aprehender el significado del texto basándose en su contexto, lo que no sucede en la representación teatral, texto “hablado”, por lo que estos detalles adquieren una mucho mayor importancia y necesitan ser bien cuidados por la persona que traduzca textos dramáticos.

Para terminar con este apartado, quisiéramos volver a la posible dificultad que los traductores deben resolver cuando se trata de la traducción de textos dramáticos de épocas muy anteriores y en los que autor emplea un lenguaje que, para nosotros, resulta anticuado. En esos casos, ¿se debe utilizar el lenguaje de hoy o tratar de usar uno, si no precisamente de la misma época, sí cercano a ella? Por ejemplo, si se traduce un texto de Shakespeare, ¿se debe usar el español en que está escrito el *Quijote*, que coincide con el tiempo en que el autor inglés escribió sus obras? Para dar una respuesta a esta pregunta, en “On Translations”, Ingarden nos dice que “there have been frequent attempts [...] to ‘archaicize’ the language and to use expressions and phrases, if not common to the epoch of the work, then at least close to it” (187).¹⁰¹ El autor polaco rechaza esta práctica ya que, en su concepto, “the linguistic features of style of a given time period [are] insignificant to their cognitive effectiveness (but rather to the contrary: to the modern reader [en nuestro caso el espectador] the archaic style may appear somewhat alien and obstructive to understanding” (187 – 188).¹⁰² Por tanto, concluye Ingarden, la obra debe ser traducida en lenguaje moderno, pero preservando la fidelidad de la traducción, es decir, “preserving those meanings of the foreign language that given words *have once had*” (On Translations, 188).¹⁰³ Mas advierte que la tendencia a utilizar el mejor lenguaje moderno no debe ser exagerada. Puede suceder, nos dice, que surja un conflicto entre la fidelidad de la traducción y la belleza de su estilo. En este caso, el conflicto debe resolverse “in favor of fidelity and preciseness with partial sacrifice, if necessary, of the linguistic ‘beauty’ of the

¹⁰¹ “ha habido frecuentes intentos [...] de ‘arcaicificar’ el lenguaje y usar expresiones y frases, si no comunes en la época de la obra, sí al menos cercanas a ella”.

¹⁰² “las características lingüísticas del estilo de un período de tiempo [son] insignificantes respecto a su efectividad cognoscitiva (al contrario: para el lector moderno el estilo arcaico le puede parecer algo extraño y que obstruye su entendimiento)”.

¹⁰³ “preservando aquellos *significados* del lenguaje ajeno que ciertas palabras *una vez tuvieron*”.

translation's language" (188).¹⁰⁴ Igualmente, el autor polaco hace notar que algunas palabras del idioma extranjero deben conservarse en la traducción cuando "the sense of their strangeness has already vanished and where there are no genuinely accepted [...] terms that faithfully render their meaning" (On Translations, 189).¹⁰⁵ Por ejemplo podríamos citar la palabra *mouse* utilizada para un accesorio de las computadoras, que realmente puede considerarse ya como parte de la lengua española, o el término *techne* que se ha utilizado en este trabajo, ya que no existe un "término genuinamente aceptado" que tenga el mismo significado de la palabra griega como fue definida por Aristóteles. Pero fuera de esas excepciones, repetimos, la traducción, recomienda Ingarden, debe ser hecha en un lenguaje moderno que conserve siempre el significado de las palabras, o de las unidades de sentido, del lenguaje original.

Pasaremos, ahora, a tratar de las características de las acotaciones.

3.2- Características peculiares de la obra literaria de información que, como acotaciones, forma parte del texto dramático.

Como ya se ha establecido, las acotaciones del texto dramático son una obra literaria de información, en la que el autor detalla los escenarios, el tipo de actores (al menos en forma general), la vestimenta que deben portar y la ambientación que desea para la representación de su obra. Puede decirse que dichas acotaciones detallan las "herramientas" cognoscitivas que sus lectores "naturales" –productores, directores y actores teatrales– deben utilizar para, en forma simbiótica, completar la función fundamentalmente artística de la obra teatral.

¹⁰⁴ "a favor de la fidelidad y la precisión, con un sacrificio parcial, si es necesario, de la 'belleza' del lenguaje de la traducción".

¹⁰⁵ "el sentido de su extranjerismo se ha desvanecido ya cuando no hay términos genuinamente aceptados que transmitan fielmente su significado".

Ahora bien, el proceso de traducción de la obra literaria de información difiere en forma significativa, del de la obra de arte literaria. En efecto, el traductor de estas últimas, procura conservar todos los valores literarios de ellas, su traducción solamente puede considerarse “fidedigna” “when the new linguistic sounds [...] do not disturb the polyphonic harmony of aesthetically relevant qualities, with simultaneous preservation, if possible, of the semantic stratum of the work” (On Translations, 145).¹⁰⁶ No sucede así en el proceso de traducción de las obras de información, ya que en éste, la alteración de dichos valores es aceptable “unless it affects the work’s *cognitive* dimensions, it does not bear on the fidelity of the translation. Translation (with these assumptions) presents the reader with the same objects that the original work does and it allows him to cognize them in the same manner” (On Translations, 144).¹⁰⁷ Es así, entonces, que el valor principal de las acotaciones depende de la eficacia con que ellas, “especially its semantic stratum, directs the reader’s thoughts toward the objects cognized by the autor” (On Translations, 134).¹⁰⁸

Es por esta razón que, posiblemente, este estrato semántico es el más importante en las acotaciones del texto dramático. En efecto, nos dice Ingarden,

Thanks to selection of specific semantic features of particular words [...], thanks to the structural properties of the sense of the sentences [...], and, finally, thanks to specific characteristics of correlations between sentences [...], the semantic stratum

¹⁰⁶ “cuando los nuevos sonidos lingüísticos [...] no alteran la armonía polifónica de cualidades estéticamente relevantes, con la preservación simultánea, de ser posible, del estrato semántico de la obra”.

¹⁰⁷ “a menos que afecte las dimensiones *cognoscitivas* de la obra, no altera la fidelidad de la traducción. La traducción (con estos supuestos) presenta al lector los mismos objetos de la obra original y le permite reconocerlos de la misma manera”.

¹⁰⁸ “especialmente su estrato semántico, dirige los pensamientos del lector hacia los objetos reconocidos por el autor”.

of the work is supposed to determine the stratum of objects represented in it in such a manner as to enhance its cognitive function. (On Translations, 134).¹⁰⁹

Lo que significa que la traducción de este primer estrato debe de ser lo suficientemente clara para que sus lectores, fundamentalmente productores y directores de teatro, puedan lograr una aprehensión visual de la obra que les permita la concretización en escena de los objetos representados en las acotaciones, es decir, en un mundo independiente del texto, en el mundo “real”. Es importante que esta concretización que logren los lectores de la traducción, se ajuste a la intencionalidad del autor de la obra original, ya que, contrariamente a lo que sucede en una obra de arte literaria pura en la que los objetos representados lo son por medios únicamente lingüísticos, los objetos que aparecen en el escenario complementan, y son parte esencial, de la obra de arte que es el texto “principal” de la obra dramática. Es decir, que dichos objetos “juegan un papel” importante al proporcionar a los espectadores de la representación teatral, información “sobre ciertos asuntos que en el texto principal se mencionan solo indirectamente o que ni siquiera se mencionan” (Ingarden, *La obra de arte literaria*, 249). En una palabra, las acotaciones no desempeñan exclusivamente una función cognoscitiva, sino que también tienen una parte, tal vez importante, en la creación de los valores estéticos del texto dramático en su totalidad. Por ello, el estrato semántico de una “buena” traducción de las acotaciones, para que cumplan con la intencionalidad del escritor, aunque mayormente utilice un lenguaje “intelectual”, con palabras con significados claros que ayuden a sus lectores a lograr una concretización apropiada, debe también contener una cierta dosis de lenguaje “emocional”

¹⁰⁹ Gracias a la selección de propiedades semánticas específicas de palabras particulares [...], gracias a las propiedades estructurales del sentido de las oraciones [...], y, finalmente, gracias a específicas características de la correlación entre las frases [...], el estrato semántico de la obra se supone que determina al estrato de objetos representados de manera que aumente su función cognoscitiva.

con el fin de tratar de influir en dichos lectores para que, asimismo, aprehendan sus posibles valores estéticos, tal vez con el empleo de algunos términos “manifestantes”, como se mencionó en el capítulo anterior. Este punto reviste un interés especial para el traductor de la obra literaria de información que son las acotaciones; en efecto, nos dice Ingarden en *The Cognition of the Literary Work of Art*, para aprehender debidamente una obra literaria, es preciso que el lector la concretice y “since the concretization necessarily goes beyond the work itself, we can only choose the most probable completions suggested by the work” (XXIX).¹¹⁰ Estas “sugerencias” se encuentran sobre todo en el estrato de los aspectos esquematizados, ya que el autor polaco advierte que “the concretization of the objects portrayed in the [work] goes hand in hand with the actualization and concretization of at least a goodly number of schematized aspects” (*The Cognition ...*, 55).¹¹¹ Lo que, para el traductor, implica que debe prestar atención a los aspectos esquematizados, explícitos o implícitos, de los objetos representados en las acotaciones, y utilizar en su traducción términos que permitan a sus lectores concretizar dichos objetos en forma “at least quasi-perceptible, not in a purely literary way” (*The Cognition ...*, 56).¹¹² Esto, para Ingarden, significa que el lector debe poder concretizarlos como objetos “reales” autónomos a la obra literaria, pero ligados a ella en buena medida.

La anterior característica constituye una de las principales diferencias entre la obra de arte literaria y la de información. Y es que al leer una obra de arte, el lector busca la concretización y representación de los objetos representados como entidades dentro del mundo de la obra y está conciente de ello, aun cuando, en ocasiones, los proyecte hacia el

¹¹⁰ “ya que la concretización necesariamente va más allá que la obra en sí, únicamente podemos escoger los más probables suplementos sugeridos por la obra”.

¹¹¹ “la concretización de los objetos representados en la [obra] va de la mano con la actualización y concretización de al menos un buen número de aspectos esquematizados”.

¹¹² “al menos cuasi-perceptible, no en forma puramente literaria”.

mundo externo asociándolos a alguna experiencia o memoria particular. Por el contrario, cuando leemos una obra literaria de información, la consideramos como

a multiplicity or a connected group of judgments which assert something about certain objects independent of the work. That is, we realize the meaning content of these objects from the outset in such a way that we turn, in the intention we have from the work, directly to the ontically independent objects and seek to apprehend them in the light of this intention, in both their qualitative determination and the mode of being which is ascribed to them by the assertive function. In this attitude, the purely intentional, merely portrayed objectivities are [...] ‘transparent’ for the reader (*The Cognition ...*, 149).¹¹³

Pero el traductor no puede tomar esa “típica” actitud del lector de que nos habla Ingarden, para él los objetos representados no pueden ser “transparentes”, sino que, como afirma Sixel, “the translator tries to conserve, in his translation, the sense of which he thinks [...] is the sense the original author has intended” (344). Para ello, sigue diciendo el mismo Sixel, es preciso que comprenda cómo el autor del texto original ha utilizado

certain words and phrases on different occasions [...]. How else would the translator get at the meaning the author had intended? The translator has to know what a phrase, an imaginary, a word, or an allegory meant at the time of writing for an author (345).¹¹⁴

¹¹³ una multiplicidad o un grupo conexo de juicios que afirman algo acerca de ciertos objetos independientes de la obra. Es decir, desde un principio captamos el sentido de estos juicios de tal manera que vamos, basados en la intención que tenemos de la obra, directamente a los objetos ónticamente independientes y buscamos aprehenderlos a la luz de esta intención, tanto en su determinación cualitativa como en el modo de ser que les adscrito por la función asertiva. En esta actitud las puramente intencionales objetividades representadas son [...] ‘transparentes’ para el lector.

¹¹⁴ ciertas palabras o frases en ocasiones diferentes [...]. ¿De qué otra manera podría el traductor arribar al significado intencionado por el autor? El traductor tiene que saber lo que una frase, un supuesto, una palabra, o una alegoría significaba para el autor en el tiempo en que escribió.

Y tal vez este apartado podría resumirse diciendo que la traducción de las acotaciones debería sobre todo tratar de conservar la eficacia cognoscitiva del texto original.

Igualmente, recomienda Ingarden, “as long as the original text allows it, [...] should be written in everyday, simple language” (On Translations, 190).¹¹⁵ Naturalmente que este lenguaje “simple”, en el caso particular de las acotaciones teatrales, debe ser el empleado por la gente del teatro, es decir, que el traductor precisa utilizar la “jerga” propia de ella, para lo cual, como es natural, precisa conocer el teatro y su lenguaje; es decir, que no cualquier persona debería intentar la traducción de textos dramáticos, sino sólo especialistas en ello.

3.3- Características peculiares del texto dramático. Sugerencias para su traducción.

Tal vez la consideración más importante para la traducción del texto dramático, sea la de que, como ya se ha dicho, se traducirán dos textos literarios diferentes; uno del tipo de obra de arte literaria y otro de texto literario de información, ya que las funciones del lenguaje en ambos es diferente. En la obra de información, lo más importante es incluir en las informaciones lingüísticas precisamente los datos que el escritor desea comunicar a sus lectores, razón por la cual se tiende a utilizar la mayor precisión posible en el significado de los términos empleados, tratando de evitar ambigüedades que dificulten, en el caso de las acotaciones del texto dramático, la materialización del escenario intencionado por el autor para la representación de su obra. Podría decirse que el escritor tiende a utilizar un lenguaje casi “científico”, univocal en gran medida, aun cuando en ocasiones puede dejar algunos detalles a discreción de los productores y directores teatrales como, por ejemplo, lo hace Wilde en las acotaciones del segundo acto de su obra *The Importance of Being Earnest*, cuando pide un jardín: “an old fashioned one, full of roses” (317). Indicación que puede

¹¹⁵ “tanto como lo permita el texto original, [...] debe ser escrita en el lenguaje simple de todos los días”.

prestarse a interpretaciones diversas y podemos preguntarnos por qué lo hace así el autor. Una respuesta posible sería la siguiente: queda claro que Wilde desea situar este acto, en el jardín de una casa de campo perteneciente a la nobleza inglesa, pero pudo haber supuesto que su obra sería representada, al menos, en diferentes regiones de habla inglesa, en las que el concepto de “antiguo estilo” bien podría ser diferente, por lo que deja en libertad a productores y directores teatrales, de adaptar dicho jardín a la región de que se trate. En todo caso, se puede considerar que las ambigüedades que tienden a encontrarse en las acotaciones, son pocas en número y de relativa poca importancia.

Por el contrario, en la obra de arte literaria, el texto “principal” en nuestro caso, el lenguaje tiene una clara tendencia a la plurivocalidad, las ambigüedades son más abundantes y, en la mayoría de las ocasiones, intencionadas. Ya se hizo notar que en las “lagunas de indeterminación” de la obra de arte, residen la mayor parte de los valores estéticos y artísticos de ella. Pero, además, como hemos visto, el texto principal de la obra dramática, es un texto “hablado”, en cuya traducción deben considerarse las peculiaridades de la comunicación oral, como, por ejemplo, el significado “no natural” y las “implicaciones conversacionales” de que nos habla Grice. Para la traducción de estas peculiaridades, tal vez convendría seguir el método mencionado en el capítulo anterior cuando se trató de la traducción de las metáforas: poner la traducción literal, agregando, ya sea en una nota a pie de página o en el mismo texto, la explicación que el traductor juzgue necesaria. Por ejemplo, cuando uno de los personajes de Wilde dice: “This is not the moment for German scepticism” (345), frase que no dice nada al espectador de habla hispana, quizá su traducción debiera ser, digamos, “Este no es el momento para un escepticismo estilo alemán que cuestione los milagros”, o algo semejante. Se puede juzgar

que esta versión del texto de Wilde, se ajustaría más a su posible intencionalidad que las utilizadas en las traducciones que estudiamos y que fueron consignadas más atrás.

Anteriormente, en la primera parte de este capítulo, se mencionó el problema que presenta la traducción de las “frases largas” que caracterizan algunos idiomas, como el alemán por ejemplo, en el caso de la obra de arte en general. Aquí se tratará de otras dificultades que se encuentran para el manejo de dichas frases cuando se traduce un texto dramático. Estos problemas derivan principalmente de que la función del lenguaje hablado no es exactamente la misma que la de una obra de arte literaria sólo para ser leída. En este último, la función del lenguaje es la de informar a sus lectores, sobre todo, del entorno en que se mueven los personajes así como de sus pensamientos y sentimientos. En el texto dramático, un texto “hablado”, además de lo anterior, las palabras dichas por los actores sirven para comunicar a la audiencia un determinado curso de acción relativo a otros personajes involucrados en el mismo evento de que se trate. Y en ese caso, nos dice Ingarden, “change of syntax sometimes plays a crucial role in [the work’s] impact, and effect may change as well” (On Translation, 159).¹¹⁶ Nuevamente encontramos el dilema para el traductor: ¿conservar la sintaxis con riesgo de que la audiencia no aprecie debidamente la obra, o eliminar las “frases largas” con la posible alteración tanto del efecto como del impacto de la obra original? Sería interesante estudiar cómo han resuelto este problema los traductores de textos dramáticos en alemán, por ejemplo de Mann o Brecht, pero mis pocos conocimientos de ese idioma me impiden hacerlo. Tal vez algún otro investigador con los conocimientos necesarios lo haga. En todo caso, Ingarden insiste en que la traducción fidedigna de una obra literaria debe ser “the closest *reconstruction of the*

¹¹⁶ “un cambio de sintaxis en ocasiones juega un papel crucial en el impacto [de la obra], y su efecto puede también cambiar”.

thought content".¹¹⁷ Lo que significa que la traducción debe de expresar "el mismo pensamiento" del original aun cuando emplea diferentes palabras. Pero, se pregunta Ingarden,

What does it mean 'the same thought', 'the same' meaning of the sentences? [...]
To state that two sentences (in two different languages) contain the 'same' thought, that they denote the same 'objective' state of affairs [...], still does not exclude the possibility of finding two sentences which denote the same 'objective' state of things but which clearly differ in sense even in the same language (On Translations, 164).¹¹⁸

Para ilustrar la idea anterior, el autor polaco menciona que no es exactamente lo mismo decir "A es más pequeño que B", que decir "B es más grande que A". Por tanto, continúa Ingarden,

a translator has to realize that merely to establish the sense of the translated text [...] requires not only a thorough knowledge of the very *language* of the original, but also a fair knowledge of the *subject matter*. [...] To know the language of the original is not enough [...]. It is also necessary to know, let us call it, 'the individual' or individualized language of a given work and, more broadly, of a given author (On Translations, 164 – 165).¹¹⁹

¹¹⁷ "la más cercana *reconstrucción del contenido del pensamiento*". (On Translations, 163).

¹¹⁸ ¿Qué significa el 'mismo pensamiento', el 'mismo' sentido de las frases? [...] Aseverar que dos frases (en dos lenguajes diferentes) contienen el 'mismo' pensamiento, que denotan el mismo conjunto de circunstancias 'objetivo' [...] no excluye la posibilidad de encontrar dos frases que denoten el mismo conjunto de cosas, pero que difieren en su sentido aun en el mismo lenguaje.

¹¹⁹ Un traductor debe de darse cuenta que meramente para establecer el sentido del texto traducido [...] requiere no sólo de un completo conocimiento del *lenguaje* del original, sino también de un buen conocimiento de la *materia de que trate* [...]. Conocer el lenguaje del original, no es suficiente [...]. Es también necesario conocer, llamémoslo así, el lenguaje 'individual' o individualizado de una cierta obra, o, más ampliamente, el de un determinado autor.

De lo que es posible deducir que el traductor de un texto dramático, para lograr una traducción fidedigna, además de conocer la lengua del original, debe de tener un conocimiento aceptable del teatro, de la historia y cultura de la época en que fue escrito y, de ser posible, de las condiciones en que el autor la escribió.

Otro punto que conviene tener en mente, es el siguiente: en ocasiones, cuando traduce el texto dramático, sobre todo el principal (la obra de arte literaria), la persona que lo hace puede verse casi precisada a cambiar alguno o algunos de los objetos representados que aparecen en el texto original, ya que la cultura del idioma a que traduce no contempla dicho(s) objeto(s). En tal caso puede considerarse que el conjunto de circunstancias del original o, más concretamente, el *pensamiento* contenido en una frase o un párrafo de éste, puede ser expresado con mayor claridad en el nuevo idioma mediante la sustitución de dicho(s) objeto(s), por otros que sean familiares a los nuevos lectores. Tal curso de acción implica, desde luego, una cierta libertad que toma el traductor. ¿Hasta qué punto dichos cambios pueden considerarse permisibles? Sobre este tema, Ingarden comenta que “there will be undoubtedly cases when [...] changes, specially logical ones, will alter the original in a *negative* way ([...] for the changes will deprive the original of certain intrinsic characteristics) (On Translations, 167).¹²⁰ Obviamente el autor polaco piensa que, en algunos casos, dichos cambios son de aceptarse si, con ellos, la traducción se ajusta a la intencionalidad del original, a lo que su autor quiso implicar al utilizar el nombre de determinado objeto en su obra.

¹²⁰ Sin duda habrá casos en que los cambios, sobre todo los lógicos, alterarán el original en forma *negativa* ([...] ya que los cambios privarán al original de ciertas características intrínsecas).

Sin embargo, después de aceptar dichas libertades del traductor, Ingarden se cree obligado a agregar el siguiente párrafo que bien puede tomarse como una premisa básica para que exista una traducción realmente fidedigna:

It may well be that the liberties which here I consider admissible in translation, will be regarded as grave departures from the postulate of translation's fidelity. [But] I shall state that [...], by no means should the author be falsified by the translator.

This means that the reader of translation cannot be misled as to the original text; wherever change of sentence structure is introduced, or words are added to aid the understanding [...] the reader should be *informed* about it (On Translations, 169).

121

Es decir, que el lector pueda, si así lo desea, consultar la obra para determinar su forma original; la traducción debe, entonces, facilitar dicha consulta indicando los cambios que se hicieron.

Para ilustrar lo que Ingarden dice, tomaremos un ejemplo de la obra de Wilde que se estudia: casi al final del primer acto, Algernon pide a su mayordomo que le prepare la maleta, y añade: “You can put up my dress clothes, my smoking jacket and all the Bunbury suits” (316). Ahora bien, el *smoking jacket* en países de habla inglesa, es una prenda casual utilizada en reuniones informales por los hombres cuando no están en su hogar, sino en el de amigos cercanos. Por tanto, cuando el autor hace que su personaje pida que en su equipaje se incluya dicha prenda, está indicando a su audiencia que las intenciones de tal personaje son las de pasar algunos días en casa de una persona conocida, presumiblemente

¹²¹ Puede bien ser que las libertades que aquí considero admisibles, puedan ser vistas como graves desviaciones del postulado de la fidelidad de la traducción. [Pero] declararé que [...] por ningún motivo el autor puede ser falsificado por el traductor. Esto significa que el lector de la traducción no puede ser engañado sobre el texto original; siempre que se introduzca un cambio en la estructura de una frase, o se añadan palabras para facilitar la comprensión [...], el lector debe ser *informado* de ello.

en la residencia de Jack cuya dirección ha averiguado en forma un tanto casual. Puede juzgarse que una audiencia que sepa lo que es un *smoking jacket*, entenderá su implicación sin dificultad. Pero, hasta donde ha sido posible averiguar, no existe en nuestros países una prenda equivalente, por lo que el traductor se ve forzado a cambiarla en su trabajo. Veamos cómo resolvieron este problema los autores de las tres traducciones que estudiamos: (A): “Prepara el maletín de siempre, mete el *smoking*, un traje de *sport* ... En fin, lo de costumbre” (107); (B): “Puede usted prepararme el frac, el ‘smoking’ y el vestuario completo de Bunbury ... “ (29 – 30); (E): “Puede prepararme mi ropa, mi *smoking* y todos los trajes de Bunbury” (56). Tal vez este punto revista relativa poca importancia, pero es posible juzgar que las tres traducciones son defectuosas, ninguna capta el sentido del original. En efecto, “Algernon” no pide ropa formal, como el frac o el “smoking” (como lo interpretamos comúnmente: un traje de ceremonia). Es más, la traducción de (B) puede considerarse casi absurda, ¿para estar un par de días en el campo, se precisa de un frac y un smoking? Quizá una traducción más correcta hubiese sido: “Ponga mi ropa de vestir, un saco de ‘casa’, y todos los trajes de Bunbury ...”, con una nota como, por ejemplo, “saco de ‘casa’, en el original *smoking jacket*”. En todo caso, podemos advertir que las tres traducciones parecen no ser “fidedignas”, ya que se alejan en alguna medida de la intencionalidad de Wilde. Los traductores no siguieron el consejo de Ingarden arriba anotado y “falsificaron” al autor de la obra que traducían al cambiar la intencionalidad de la frase, lo que según el autor polaco es imperdonable.

Para intentar dilucidar esta cuestión, en el próximo capítulo estudiaremos con mayor profundidad el primer acto de la obra de Wilde como aparece en las tres traducciones a que nos hemos estado refiriendo.

Capítulo IV

Análisis comparativo de la fidelidad de tres traducciones al español del primer acto de la obra teatral *The Importance of Being Earnest* de Oscar Wilde.

4.1- Generalidades

En este capítulo se tratará de establecer si las traducciones que se estudian de la obra del dramaturgo Oscar Wilde, pueden considerarse como fidedignas o son tan sólo, como nos dice Toury, “supuestas traducciones, texto[s] que se presentan al consumidor y estudioso como traducción” (Toury, *Los estudios descriptivos ...*, 25).. Porque, como indica el mismo autor, el resultado del trabajo de un traductor puede ser “una traducción genuina, una directa o indirecta, una pseudo-traducción (texto nativo disfrazado de traducción), [...], etc.” (Toury, *Los estudios descriptivos ...*, 25). Vale la pena aclarar que lo que Toury llama “texto nativo”, es lo que en este trabajo denominamos como “texto original”, así como “traducción directa” es equivalente a “traducción literal”, y traducción “indirecta” aquella que “traduce” conceptos o ideas sin ajustarse mucho a lo escrito por el autor de la obra original, o “texto nativo”, como Toury lo llama. Para efectos de nuestro estudio, consideraremos que una traducción “genuina” sería la ajustada a las propuestas detalladas en los capítulos primeros de este trabajo, sobre todo, ya que tratamos de un texto dramático, al capítulo inmediatamente anterior a éste. Para efectos del análisis de las traducciones, vale la pena apuntar que el título completo de la obra que estudiamos es: *The Importance of Being Earnest. A trivial comedy for serious people*

Hechas estas observaciones, que consideramos pertinentes, abordaremos el tema principiando por citar nuevamente los textos que se toman como base del estudio.

a)- *Texto original*: Se eligió como tal la edición de Penguin Classics titulada *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. England: Penguin Books, 2000. Esta

elección debida a las siguientes consideraciones: Wilde presentó su obra, originalmente en cuatro actos, al productor y actor George Alexander a finales del año de 1894, quien comenzó de inmediato a preparar su representación. Fue representada por primera vez el 14 de febrero de 1895 con gran éxito. Es interesante que, durante los ensayos, tanto Wilde como Alexander estuvieran de acuerdo en reducirla a sólo tres actos, que es como ha permanecido hasta la fecha. Sin embargo, por esas fechas y en medio de un gran escándalo, Wilde fue llevado a juicio y condenado a prisión, lo que originó que el público dejara de asistir a las representaciones de sus obras. Alexander intentó conservar su producción en escena suprimiendo el nombre de su autor tanto en las marquesinas de su teatro como en sus afiches, no obstante, se vio precisado a retirarla después de únicamente 83 representaciones. No fue sino hasta febrero de 1910, diez años después de la muerte de Wilde, cuando el mismo Alexander volvió a representarla. En el siglo XX *The Importance of Being Earnest* se convirtió en una obra “clásica” teatral, con múltiples representaciones en varios países e idiomas, habiendo sido también llevada a la pantalla al menos en un par de ocasiones.

El texto dramático fue impreso por primera vez en 1989 por Leonard Smithers, quien se basó en el libreto, ya de tres actos solamente y propiedad de Alexander, utilizado para las primeras representaciones de la obra. Antes de su impresión, éste fue sometido a Wilde quien “added many after-thoughts or re-pointed certain lines to heighten the satiric edge” (*The Importance ...*, 420).¹²² Existen otras versiones del texto, principalmente una de Robert Ross publicada en 1909 como parte de una edición de trabajos de Wilde. Ross aseguró que su versión “contained many of Wilde’s thoughts on certain lines” (*The*

¹²² “añadió varios pensamientos posteriores y re-apuntó varias líneas para aumentar su filo satírico”.

Importance ..., 420).¹²³ La edición de Penguin está basada sobre todo en la versión de Smithers, “with collations drawn from Ross’s”. (*The Importance ...*, 420).¹²⁴ Además, como se mencionó en capítulos precedentes, el texto que se está tomando como “original” contiene 72 notas a pie de página (32 en el primer acto, 23 en el segundo y 17 en el tercero), conteniendo explicaciones de ciertas partes que pueden ser no comprensibles para el lector de hoy en día; es decir, que actualizan el texto dramático de Wilde. Es por todo ello que se eligió la edición de Penguin como texto “original”.

b) *Traducciones que se analizan*: Se eligieron las siguientes, fundamentalmente porque fueron las encontradas en el mercado:

1- *El abanico de Lady Windermere y La importancia de llamarse Ernesto*. (3° edición). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943. Este volumen es parte de la Colección Austral y la traducción fue hecha por Ricardo Baeza. No incluye prólogo ni ninguna nota aclaratoria del texto. Tal como se ha hecho a lo largo de este trabajo, denominaremos este volumen “(A)”.

2- *La importancia de llamarse Ernesto. Un marido ideal*. (4° edición). Chile: Editorial Andrés Bello, 1997. El volumen se inicia con una breve biografía de Wilde, contiene seis notas a pie de página que aclaran algunos pasajes del texto dramático que estudiamos, y termina con “Sugerencias para el comentario de las obras *La importancia de llamarse Ernesto* y *Un marido ideal*, en las que también se ofrecen algunas explicaciones adicionales de los textos. No menciona el nombre de la persona que haya hecho la traducción.

Denominaremos este volumen como “(B)”.

3- *La importancia de llamarse Ernesto. El abanico de Lady Windermere*. España: Editorial EDAF, 1999. Traducción de Alfonso Sastre y José Sastre. La edición inicia con un “Retrato

¹²³ “contenía muchos de los pensamientos de Wilde sobre ciertas líneas”.

¹²⁴ “con añadidos tomados de la versión de Ross”.

biográfico” de Wilde escrito por Alfonso Sastre. Como en el caso de (A), no contiene ninguna nota aclaratoria del texto, y denominaremos el volumen como “(E)”.

c)- *Metodología*: En su libro *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*, Toury concluye que no es posible el comparar los textos completos de las obras que se estudien, sino que, de dichos textos, se deben establecer lo que él llama “conceptos básicos en los estudios”, idea a la que nos adherimos. Por ello, y siguiendo al autor citado, en este trabajo utilizaremos los “conceptos” que se mencionan a continuación:

a) Regularidades:

El análisis de la información que contiene un inventario o catálogo [en nuestro caso la bibliografía arriba anotada], llevará a constatar una serie de comportamientos o fenómenos empíricos recurrentes [que sirven para] aislar una serie de regularidades que, una vez explicadas, se formularán como normas de comportamiento traductor para ese período, producción o tipo concreto. (Toury, *Los estudios descriptivos ...*, 24).

b) Pares de textos: “De los estudios textuales, tras un proceso previo de comparación, llegamos a establecer cadenas textuales (texto original, texto meta 1, texto meta 2, etc.) y, posteriormente, pares de textos [...] que se someten a análisis descriptivos-comparativos” (Toury, *Los estudios descriptivos ...*, 24).

c) Comparación: “Cuando esta comparación se efectúa sobre pares de textos, se orienta por los criterios de selección concretos que se hayan establecido” (Toury, *Los estudios descriptivos ...*, 24). En nuestro caso los criterios de selección se basarán en los estratos establecidos por Ingarden para las obras literarias, prestando especial atención a tres de ellos: el de unidades de sentido, el de objetos representados y el de aspectos esquematizados, dependiendo, como se explica más adelante, del tipo de texto que se esté

comparando. El primer estrato, el de sonidos de las palabras, sólo será considerado cuando exista alguna cacofonía u otro elemento sonoro de importancia en los textos traducidos.

Para lograr tales objetivos se hará una cuidadosa lectura del texto original identificando los estratos de la obra literaria. Durante dicha lectura nos ajustaremos a los postulados que, en las Conclusiones del capítulo 2, proponemos como posibles bases de la traducción hermenéutica de las obras literarias. En el caso particular del texto dramático de Wilde que estudiamos, la aplicación de tales postulados se detalla a continuación:

- 1) Determinación del tipo de texto a traducir: el texto principal es obra de arte literaria, las acotaciones caen dentro del tipo de obra literaria de información.
- 2) Se han hecho al menos seis lecturas del texto original.
- 3) Al estudiar los textos traducidos, se prestará atención a la puntuación de ellos, ya que, como hace notar Hammer, la puntuación de lo traducido debe de permitir el logro de un ritmo similar al del original.
- 4) Se tomará en cuenta si los traductores se ajustaron a los dos “principios” de Ortega y Gasset: a) Todo escrito dice menos de lo que quiere decir, y b) Todo escrito da a entender más de lo que se propone.
- 5) Los estratos de la obra original deben de ser respetados en la traducción, particularmente el de los objetos representados, ya que, como se explicó en el capítulo 1 al tratar este tema, éstos tienen como principal función el provocar en el lector una experiencia que le permita, mediante su concretización, interactuar con los valores estéticos en ellos contenidos, al tiempo que también considere que dichos objetos son “reales” y verosímiles, punto muy importante en el caso de las acotaciones, puesto que dichos objetos deben ser “materializados” en el escenario. Sin embargo, el traductor debe considerar si el objeto representado es familiar para

el lector de su traducción, porque en otra forma la concretización de dicho lector no sería posible. Por ello, si no lo es, debiera añadir una nota que aclare el objeto para los lectores de la traducción.

- 6) Relacionado con el punto cuatro, se prestará atención a las palabras que Ingarden llama “manifestantes”, las cuales deben de traducirse con palabras de características similares.
- 7) Las unidades de sentido deben de ser traducidas con base en los significados que tengan y no en las palabras que el autor dramático haya empleado. Para identificar este sentido intencionado, siempre se debe de tomar en cuenta la cultura y la época en que el texto fue escrito. En esa forma la traducción reflejará la intencionalidad del autor del original.
- 8) Las metáforas y las palabras que “no pueden decirse en otra lengua”, deben de ser “traducidas” siguiendo las recomendaciones de Alfonso Reyes y de Ortega y Gasset, mencionadas en el capítulo 2, que incluyen la advertencia de que “ciertos sustantivos, por difíciles que sean, deben conservarse estrictamente”, en casos especiales con aclaraciones a pie de página.
- 9) Por último, en todos los casos se tendrá en cuenta la advertencia de Sáez: “No confundir el carácter no verbal del sentido con la tendencia que tendrá el intérprete para decir las cosas de cualquier manera”.

En el caso de la obra de arte literaria del texto dramático, o texto principal, se prestará fundamentalmente atención al segundo estrato, el de unidades de sentido, ya que, como quedó establecido con anterioridad, este estrato tiene especial importancia para la traducción de este tipo de obras literarias. Con ese objeto, se tratará de identificar aquellas unidades de sentido que, en la obra original, contengan metáforas, ambigüedades

significativas, o que carezcan de un equivalente en nuestro idioma.¹²⁵ En todos los casos en que se note una posible dificultad para la traducción del texto original, se harán “pares de textos” con las respectivas traducciones y se compararán tomando en cuenta los anteriores “postulados”, para terminar juzgando si el significado de las unidades de sentido de dichas traducciones, producen como correlato el *mismo* conjunto de circunstancias en el *mismo* objeto representado que en el original. Si se juzga que tanto el conjunto de circunstancias producido como el objeto representado en la traducción, son razonablemente idénticos a los del original, se asignará a la traducción una calificación de 10. Si, ya sea el conjunto de circunstancias producido o el objeto representado, difieren en forma no muy significativa de los del original, la traducción se calificará con 8 ó 7, dependiendo de la magnitud de la desviación observada. Por último, si cualquiera de dichos elementos difiere profundamente de sus similares en el original, la calificación del texto traducido será de 5.

En el caso de las acotaciones del texto dramático, obra literaria de información, atención especial será prestada a los estratos de los objetos representados y a los aspectos esquematizados del original. Como en el caso anterior, si en la traducción el objeto representado y sus aspectos esquematizados son sustancialmente iguales a los del original, la traducción será calificada con 10. Si difieren en medida no muy significativa, la traducción se calificará con 8 ó 7. Y, naturalmente, si la diferencia es grande, su calificación será de 5.

Desde luego que, en todos los casos, se incluirá una explicación que justifique la calificación que aparezca. Obviamente la traducción que, al final, tenga la suma de calificaciones mayor será considerada la “mejor”. Sin duda que el sistema propuesto resulta subjetivo, algún otro estudioso podrá no estar de acuerdo con las calificaciones asignadas

¹²⁵ Como, por ejemplo, el término *smoking-jacket* mencionado en el capítulo anterior.

en este trabajo. No obstante, proporcionará una base menos subjetiva que simplemente calificar a las traducciones como “excelentes”, “buenas”, “malas” o “inaceptables”, y, sobre todo, permitirá apreciar las bases en que se asiente el juicio sobre alguna obra traducida, lo que indudablemente presentará algunas ventajas sobre un juicio totalmente subjetivo.

c)- *Sinopsis del texto dramático*: Ya que como se estableció arriba el análisis de las traducciones se hará mediante la utilización de “pares de textos”, es tal vez conveniente presentar un breve resumen del argumento de la obra que nos ocupa, lo que tenderá a facilitar la captación del contexto de los diversos pares que aparecerán en dicho análisis.

Dicho resumen aparece a continuación:

Uno de los principales personajes de esta obra, es Jack Worthing, miembro de la alta sociedad inglesa que disfruta de una vida tranquila y respetable en el campo, donde, por circunstancias especiales, es tutor de la bella y rica Cecily Cardew. Pero, para poder divertirse sin abandonar su aire de respetabilidad, Jack gusta ir a Londres con cierta frecuencia, poniendo como excusa para dichos viajes un inexistente hermano menor, “Ernesto”, que está constantemente en dificultades que requieren su presencia y ayuda económica para resolverlas. Por otro lado, para proteger su verdadera identidad, en Londres adopta el nombre precisamente de Ernesto. Bajo este seudónimo se hace amigo de Algernon Moncrieff, que pertenece a la nobleza, y conoce a Gwendolyn, prima del mencionado Algernon, de quien se enamora. Por su parte este último, para huir de ciertas funciones sociales que le desagradan, ha inventado un anciano y enfermo amigo, “Bunbury”, que vive en el campo y al que debe visitar cada vez que la salud del anciano “empeora”. La obra dramática empieza precisamente cuando “Ernesto” Worthing visita a Algernon en su departamento de soltero en Londres, y le comunica su intención de pedir a Gwendolyn que se una en matrimonio con él. A esto replica Algernon que no dará su

necesario consentimiento ya que, casualmente, se ha enterado de que “Ernesto” tiene alguna relación con una joven llamada Cecily. Ante ese hecho, Jack se ve precisado a confesar su verdadero nombre y a explicar que es el tutor de dicha persona. Algernon acepta la explicación y, es más, revela a Jack que, así como éste tiene un “hermano” en Londres, él tiene un amigo inexistente en el campo, y facilita que el primero vea a Gwendolyn a solas. La joven acepta la declaración de Jack, aunque diciéndole que lo hace principalmente porque se llama Ernesto, puesto que si tuviera otro nombre, sobre todo el “vulgar” de Jack, jamás lo aceptaría. Mientras tanto Algernon, sabiendo que Jack permanecerá en Londres un par de días, decide “bunburizar” e ir a la casa de su amigo en el campo, haciéndose pasar por “Ernesto Worthing” para conocer a Cecily. Y así termina el primer acto de la obra.

El segundo se desarrolla en el jardín de la casa de campo de Jack, donde se encuentra Cecily, acompañada por su institutriz Miss Prim, cuando Algernon se presenta como “Ernesto” y, de inmediato, se prenda de la pupila de su amigo. Por su parte, ésta confiesa a “Ernesto” que sin conocerlo se había enamorado de él por todo lo que su “hermano mayor” le había platicado y, principalmente, porque siempre creyó que su destino estaba ligado a ese nombre. En ese momento inesperadamente se presenta Jack, vestido de luto ya que quería anunciar la “muerte” de “Ernesto”. Al ver a Algernon pretende correrlo de su casa, a lo que se opone Cecily. Ambos jóvenes, sin ponerse de acuerdo y por separado, se marchan al curato de la iglesia para iniciar los trámites necesarios para que los bauticen con el nombre de Ernesto. Durante su ausencia llega Gwendolyn. En plática con Cecily, ambas descubren que las dos están comprometidas con “Ernest Worthing”, lo que les provoca una desavenencia. Al regreso de Jack y Algernon se aclara la confusión, pero queda en claro

que ninguno de los dos tiene por nombre el de Ernesto, lo que hace que ambas damas se sientan ofendidas y abandonen el jardín, y termina así el segundo acto.

El tercer acto tiene como escenario un salón de la casa de Jack. Gwendolyn y Cecily perdonan a sus respectivos prometidos. Posteriormente llega Lady Bracknell, madre de Gwendolyn y tía de Algernon, la que, después de enterarse que Cecily es muy rica, da su consentimiento para que su sobrino se case con ella; sin embargo, niega dicho consentimiento a Gwendolyn, ya que Jack, como bebé, fue recogido y adoptado por el señor Worthing, quien lo encontró en una bolsa de cuero en la estación de trenes de Victoria. La aparición de Miss Prim, a la que Lady Bracknell reconoce como la nana del hermano mayor de Algernon cuando ambos desaparecieron, permite aclarar que Jack es en realidad ese hermano de Algernon. Naturalmente que, entonces, Lady Bracknell accede a dar su consentimiento para la boda de Gwendolyn. Termina así la obra.

d) *Análisis comparativo del acto primero de las traducciones.*

1- Título:

- Original: *The Importance of Being Earnest. A trivial comedy for serious people.*

(A): *La importancia de llamarse Ernesto. Comedia frívola para gente seria.* Como se hizo notar con anterioridad, la traducción más apropiada sería “La importancia de ser Ernesto”, que se ajustaría más a la intencionalidad de Wilde. En efecto, ningún personaje de su obra tiene por nombre Ernesto, aun cuando trata de las confusiones que origina el hecho de que falsamente utilicen dicho nombre, es decir, no son honestos (*earnest*). Se puede observar, entonces, que el conjunto de circunstancias del título de la obra original no coincide plenamente con el de las traducciones: no es igual “ser” Ernesto, que llevar ese nombre. No obstante, el título que aparece en estas traducciones se ha popularizado en nuestro idioma, por lo que presentarla actualmente bajo otro nombre podría prestarse a confusiones, por

esta razón consideraremos este título como aceptable. En vista de ello la traducción de (A) puede aceptarse. Sin embargo esta edición no menciona el juego de palabras que hace Wilde en el título de su obra, juego de palabras que, como se hizo notar arriba, puede juzgarse como importante para el lector de habla hispana, ya que le ayudaría a percibir mejor la intencionalidad de la obra. Por esa razón, la traducción del título en el caso de (A) se califica con 8.

(B) *La importancia de llamarse Ernesto*. Este volumen contiene la siguiente nota: “Wilde jugó, al elegir el título, con el equívoco producido por las palabras inglesas *earnest* (serio, formal) y [el nombre] *Ernest* (Ernesto), de diferente ortografía, pero que se pronuncian lo mismo en esa lengua” (7), lo que constituye un punto a su favor. Sin embargo, no traduce la parte final del nombre de la obra, por lo que se califica con 8.

(E): *La importancia de llamarse Ernesto*. Esta versión tampoco menciona la parte final del título original, ni aclara el juego de palabras empleado por el autor original, por lo que se califica con 7.

2- Primer Acto:

- Acotaciones: Como se estableció, en este tipo de obras literarias, de información, el traductor debe de prestar particular atención a los objetos representados, ya que éstos deberán ser “concretizados” en escena.

Original: “Morning-room in Algernon’s flat in Half-Moon Street” (295). La edición en inglés incluye las dos notas siguientes: 1) “*Morning-room*: Large, usually quite airy room for informal and relaxed family use, to which outsiders were not customarily admitted” (428), y 2) “*Half-Moon Street*: A most fashionable Mayfair address” (421). Estas notas pueden conducirnos razonablemente a la conclusión de que los “morning-rooms” no se estilan ahora en Inglaterra, y que tal vez “Half-Moon Street”, no es ya una dirección

elegante. Es decir, que el editor actualiza lo escrito por Wilde para que el objeto representado sea más fácilmente captado por el lector de hoy en día, factor que, sin duda, debiera ser también considerado por los traductores.

Veamos ahora las traducciones que se estudian:

-(A): “Un saloncito en casa de Archibaldo” (85).¹²⁶ El objeto representado difiere del original; el salón “amplio y airado” de Wilde, se convierte en un “saloncito”, sin ninguna indicación de que el lugar en que se encuentra es en un barrio elegante de Londres. Se puede considerar que esta versión es apenas aceptable. Calificación: 7.

-(B): “Saloncito íntimo de mañana, en el piso de soltero de Algernon, en Half-Moon Street” (7). Esta versión se ajusta un poco más al objeto representado por el escritor irlandés, aunque no a sus aspectos esquematizados. Tal vez hubiese sido preferible usar la palabra “salón” en vez de “saloncito”. La traducción tampoco da ninguna indicación del lugar en que se encuentra la calle ni de su significado. Calificación: 8.

-(E): “Una habitación del piso de Algernon en Half-Moon Street en Londres. *Tiempo*: el actual” (21). Como en el caso anterior, no aclara el significado del nombre de la calle, aunque nos dice que está en Londres. Llama la atención que los traductores hallan añadido el tiempo en que, supuestamente, la obra se desarrolla, aunque sin duda este tiempo está implícito en el original. No obstante, se puede dudar si realmente esta obra se puede representar como si ocurriera en esta época de automóviles, teléfonos celulares, etc., es decir, el traductor ha alterado el conjunto de circunstancias del original. En todo caso, puede suponerse que hubiese sido más apropiado, si va a especificarse un *tiempo*, el de “principios del Siglo XX”, por ejemplo. Calificación: 8.

¹²⁶ Ya se hizo notar que, por ninguna razón aparente, el traductor cambia el nombre de varios personajes de la obra.

- Texto principal.

Como se dijo, en este tipo de textos, obra de arte literaria, el estrato al que el traductor debe de prestar mayor atención, es al de las unidades de sentido, lo que se hará en nuestra crítica de las traducciones que se estudian.

1) Causa sorpresa encontrar algunos “errores” en las traducciones que únicamente pueden ser atribuidos a falta de interés de los traductores, ya que no son errores tipográficos o de edición. Por ejemplo el siguiente caso:

Por razones que luego aparecen en el transcurso del texto dramático, Algernon duda que su amigo “Ernesto” viva en la región de Shropshire como afirma, y, casi al principio de la obra, se encuentra el siguiente diálogo:

“ALGERNON – By the way, Shropshire is your county, is it not?

JACK –Eh? Shropshire? Yes, of course” (296 – 297).

No se aprecia ninguna dificultad en poder traducir esa parte, Algernon simplemente desea que “Ernesto” confirme su lugar de residencia. Sin embargo, veamos cómo aparece el diálogo en las traducciones:

(A)- ARCHIBALDO – A propósito: ¿tu finca está en Shropshire, verdad?

GRESFORD – ¿Cómo en Shropshire? ¡Ah, sí, sí! (87).

Esta versión puede ser calificada con 10, ya que el significado de la unidad de sentido intencionado por Wilde, puede considerarse razonablemente idéntico al de la traducción.

(B)- *Algernon* –A propósito, el Shropshire es tu patria chica, ¿verdad?

Jack –¿Eh? ¿El Shropshire? Sí, claro es. (9)

El traductor emplea el concepto de “patria chica” que, al menos en México, no significa el lugar de residencia, sino más bien el lugar de nacimiento, lo cual altera el sentido de lo escrito por Wilde, ya que el sitio en que pueda haber nacido Jack, no tiene

ninguna relación con la trama de la obra y, por otro lado, no aclara dónde vive este personaje, lo que sí tiene importancia.¹²⁷ Calificación: 7.

-(E): ALGERNON –A propósito, tú naciste en Shropshire, ¿verdad?

JACK –¿Eh? ¿ Shropshire? Sí, desde luego. (24)

Esta versión es inaceptable, ya que se aparta totalmente del sentido del texto de Wilde, en el que nunca se inquiera por el lugar de nacimiento de Jack. No puede uno menos de preguntarse el por qué este parlamento fue “traducido” en esa forma. Calificación 5.

2) Otro ejemplo de errores de “traducción” aparentemente inexplicables, es el siguiente: en el original, Algernon dice a Jack: “My dear fellow, the way you flirt with Gwendolin is perfectly disgraceful” (297). En apariencia, esta unidad de sentido no presenta mayor dificultad para ser traducida con una equivalente en nuestro idioma; sin embargo (A) da la versión que sigue: “Hijo, tu manera de hacer el amor a Susana es calamitosa” (87). Se observa una considerable distorsión del sentido intencionado por Wilde. En efecto, “hacer el amor” (otra vez, al menos en México), normalmente se interpreta como el tener relaciones sexuales con alguien, mientras que el original declara con claridad que se trata de un flirteo, además, el adjetivo “calamitosa”, significa que puede traer “calamidades”, lo que no es el caso. Por ello, calificamos esta versión con 5.

Por el contrario, las otras dos traducciones siguen el sentido del original. Así, en (B) aparece: “Chico, tu manera de flirtear con Gwendoline, es perfectamente vergonzosa” (9), y en (E): “Querido amigo, la forma que tienes de flirtear con Gwendolin es vergonzosa” (24). En ambos casos las traducciones pueden calificarse con 10.

¹²⁷ Cabe la aclaración de que el volumen a que nos referimos, está impreso en Chile, por lo que puede suponerse que el traductor tiene esa nacionalidad. Es, desde luego, posible que en ese país, “patria chica” signifique el lugar de residencia. En ese caso, la traducción sería aceptable.

3) Como se ha dicho, también pueden existir errores al “traducir” objetos representados. Lo que sucede en el siguiente caso: Cuando Algernon pide a Jack (Ernest), explicaciones sobre el por qué una persona llamada Cecily le obsequió una pitillera, éste le dice que Cecily (el objeto representado) es su tía, lo que Algernon cuestiona, por lo que el mencionado Jack, agrega: “Yes. Charming old lady she is, too. Lives at Tunbridge Wells” (299). Podemos presumir que esta dirección no dice nada al lector de hoy en día, ya que la edición inglesa contiene la nota siguiente: “*Tunbridge Wells*: Genteel and consequently expensive town in Kent [...], which was a popular place of retirement for the middle classes” (422).¹²⁸ Es decir, que cuando Jack declara que su “tía” vivía en ese lugar, quedaba claro para la audiencia de entonces, que era una persona anciana, retirada, y de clase media. El aspecto esquematizado presentado por Wilde, define a su objeto representado y permite su concretización, tanto por parte del lector como del espectador de la obra.

Veamos cómo aparece esta parte en las traducciones que estudiamos:

(A): “Sí ... Y una señora encantadora ... Vive en Tunbridge Wells” (89). Esta versión parece impedir que el lector pueda concretizar a “una señora encantadora” que vive en un lugar muy posiblemente desconocido para él. O sea, que el objeto representado en el texto original es casi completamente alterado. Calificación: 5.

(B): “Sí. Y además, una señora vieja, encantadora. Vive en Tunbridge Wells” (12). Esta versión puede considerarse como aceptable, puesto que presenta un aspecto esquematizado muy parecido al del original. Calificación 10.

(E): “Sí, Es una vieja encantadora. Vive en Tunbridge Wells” (28). Por las mismas razones que en el ejemplo anterior, esta versión se puede calificar también con 10.

¹²⁸ “*Tunbridge Wells*: Elegante y, consecuentemente, costosa ciudad en Kent [...], que era un popular lugar de retiro para las clases medias”.

4) Continuando con el tema anterior Algernon pide a Jack una explicación completa de su relación con Cecily, y concluye sarcásticamente: “Now produce your explanation and pray make it improbable” (300). Traducir esta frase se antoja una tarea sencilla; pero veamos la versión de (A); “Ahora, venga la explicación; y procura que no sea inverosímil” (91).

Como se ve, el traductor modifica totalmente el significado de la unidad de sentido escrita por Wilde. No encontramos ninguna razón que explique este hecho. Calificación: 5.

Las dos otras traducciones sí se ajuntan al sentido del original: (B): “Ahora formula la explicación y te ruego que la inventes inverosímil” (13), y (E): “Ahora dame la explicación, procura que sea lo bastante inverosímil” (30). Ambas pueden calificarse con 10.

5) Más adelante el texto dramático hace una referencia a la “literatura moderna” (“*modern literature*”) y a la crítica literaria, refiriéndose a la cual Algernon dice a Jack: “Literary criticism is not your forte, my dear fellow. Don’t try it. You should leave that to people who haven’t been at a University” (301). El sentido de esta última frase es irónico, Wilde se burla de los críticos llamándolos ignorantes.¹²⁹

Veamos las versiones de los traductores: (A): “La crítica literaria no es tu fuerte, querido. No te dediques a ella. Hay que dejarla a los analfabetos” (91 – 92). Esta versión distorsiona el sentido de esta unidad, llevándolo a un extremo absurdo, ya que es obvio que un analfabeto no puede ser crítico literario. Desde luego que cabe la posibilidad de que el traductor también haya pretendido ser irónico, pero su ironía, si la pretendió, no resulta visible para el lector de la traducción. Calificación 5.

¹²⁹ Esta opinión de Wilde causa extrañeza, ya que sus obras, hasta antes de su condena, siempre gozaron de excelentes críticas, al extremo de que G. B. Shaw se quejó de que la representación de sus obras tenían un éxito relativo, mientras que las de Wilde, en un teatro vecino, siempre contaban con teatro lleno, lo que atribuyó a las críticas favorables, llegando a afirmar que “tiene [Wilde] la propiedad de entontecer a los críticos” (*La importancia de llamarse Ernesto. El abanico de Lady Windermere*, 16).

Las otras dos traducciones pueden considerarse como aceptables: (B): “La crítica literaria no es tu fuerte, no intentes hacerla. Debes dejarla a los que no han estado en una Universidad” (14), y (E): “La crítica literaria no es tu fuerte, querido amigo; no intentes hacerla. Debes dejarla para la gente que no ha estado en la universidad” (31). En ambos casos estas versiones pueden calificarse con 10.

6) Se encuentran, también, casos en los que los objetos representados en el texto original son suprimidos cuando, como se hizo notar con anterioridad, dichos objetos no son conocidos por los futuros lectores de la traducción, por ejemplo el siguiente pasaje: para escapar de una invitación de su tía, Lady Bracknell, Algernon pretende que su amigo Jack lo invite a cenar, y ocurre el diálogo siguiente:

ALGERNON: If it wasn't for Bunbury's extraordinary bad health, for instance, I wouldn't be able to dine with you at Willis's tonight [...].

JACK: I haven't asked you to dine with me anywhere tonight. (301)

Una nota que aparece en el texto en inglés, aclara que Willis's era el más famoso restaurante de Londres y uno de los preferidos por Wilde. (Ver pág. 422).

Veamos las traducciones:

(A): ARCHIBALDO: Si no fuese por los continuos achaques de Bunbury, no me sería posible, por ejemplo, cenar contigo esta noche [...].

GRESFORD: Sí; pero yo no te he invitado a cenar esta noche, que yo sepa (92).

(B): *Algernon*: Sin la mala salud extraordinaria de Bunbury, no me sería posible, por ejemplo, cenar contigo esta noche en Willis [...].

Jack: Yo no te he invitado a cenar conmigo en ninguna parte esta noche (14).

(E): ALGERNON: Si no fuera por la extraordinaria mala salud de Bunbury, yo no podría, por ejemplo, ir a cenar contigo esta noche a Willis [...].

JACK: Yo no te he invitado a cenar conmigo esta noche a ningún sitio (32).

Como se observa, (A) elimina el objeto representado (Willis's), no obstante lo cual es posible considerar su versión como la mejor y calificarla con 10, ya que el nombre del establecimiento citado por Wilde, no dice nada a los lectores de la traducción. (B) y (E), conservan dicho nombre; sin embargo sus lectores pueden, lógicamente, suponer que se trata de un restaurante. La ambigüedad creada por la conservación de un nombre que no significa nada para los lectores, puede, entonces, considerarse como no muy significativa, por lo que calificaríamos ambas traducciones con 8.

7) Lady Bracnell platica con su sobrino, Algernon, acerca de una dama recientemente enviudada, y comenta: “[She] seems to me living entirely for pleasure now”; Algernon replica: “I hear her hair has turned quite gold from grief”, y su tía dictamina: “It certainly has changed its colour. From what cause I, of course, cannot say” (304). La versión de (A) dice: “... me parece no pensar ya más que en pasarlo lo mejor posible”, a lo que Algernon (Archibaldo en esta edición), comenta: “Me han dicho que se le ha puesto el pelo completamente rubio de dolor” (95). La respuesta de Lady Bracknell a este comentario, fue suprimida por el traductor. En estas condiciones, la versión de (A) puede considerarse como inaceptable fundamentalmente por dos razones: 1) “Pasarlo lo mejor posible”, tiene un significado muy diferente al de “vivir dedicada enteramente al placer”, que es lo que Wilde dice; efectivamente, “pasarlo lo mejor posible” podría equipararse a “poner al mal tiempo buena cara”, se trata de “pasarlo lo mejor posible” en situaciones difíciles, y 2) No hay ninguna razón aparente que justifique suprimir una frase del original. Por ello, calificamos esta versión con 5.

(B) traduce el pasaje como sigue: “... me parece vivir ahora dedicada en absoluto al placer”. *Algernon*: “He oído decir que se le había vuelto el pelo completamente rubio, de

pena”. *Lady Bracknell*: “El color ha cambiado realmente. Lo que no sabría decir, naturalmente, es la causa de ese cambio” (17).

La versión de (E): “... me parece que vive enteramente para el placer”. ALGERNON: “He oído que su pelo se ha vuelto completamente rubio de dolor”. LADY BRACKNELL: “Desde luego ha cambiado su color, pero el motivo no puedo decirlo” (36). Estas dos últimas versiones conservan el mismo sentido y el mismo conjunto de circunstancias del original, por lo cual pueden ser calificadas con 10.

8) Algernon utiliza como excusa a su “amigo Bunbury” al comunicar a su tía, Lady Bracknell, que “desgraciadamente” no podrá asistir esa noche a la cena en su casa; ella se molesta y le dice: “It would put my table completely out” (304).¹³⁰ Las traducciones de este pasaje: (A): “Me estropearías la cena” (95); (B): “Me desbarataría la cena por completo” (17); (E): “Estropearías por completo mi mesa” (37). Las expresiones usadas por los traductores, pueden ser consideradas por los futuros espectadores de ellas, como meras fórmulas de cortesía, lo que no es el caso. Para Wilde la respuesta que pone en boca de Lady Bracknell, es un aspecto esquematizado del personaje que pretende mostrar un absurdo apego a las normas de su sociedad. En realidad no le importa si Algernon asiste o no a su cena, lo que le preocupa es que una de sus invitadas quedará sin compañía. En nuestra opinión, este hecho debería haber sido expuesto para ajustarse a la intencionalidad del autor dramático, por ello las tres versiones se califican con 8.

9) Cuando Gwendolen confiesa a Jack que la principal razón de que esté enamorada de él, es que se llama “Ernesto”, éste, nervioso, le pregunta si lo amaría aunque tuviera otro nombre, “por ejemplo Jack”. Y la respuesta de la dama es desconsoladora: “Jack? ... No,

¹³⁰ Como se dijo anteriormente, en esa época se consideraba de mal gusto que en una mesa no hubiese el mismo número de hombres y de mujeres, lo que explica el enojo de Lady Bracknell por la posible ausencia de su sobrino.

there is very little music in the name Jack, if any at all, indeed. It does not thrill. It produces absolutely no vibration ... I have known several Jacks, and they all, without exception, were more than usual plain. Besides, Jack is a notorious domesticity for John” (306–307).

Posiblemente el concepto que mayor dificultad presenta para su traducción, es el significado de *plain*, que según el diccionario puede querer decir “plano”, “sin complicaciones”, “poco atractivo”, “predecible”. Como se dijo antes, Ingarden recomienda que en esos casos, para interpretar debidamente un término se considere el sentido del párrafo en que aparece. Al hacerlo, se observa que Gwendolen declara que el nombre no le “emociona”, que no le produce ninguna “vibración” Es decir, podemos considerar que para ella los hombres llamados Jack, son “sosos”, “aburridos”, “predecibles”. Casi sin duda, ése es el sentido intencionado por Wilde. Veamos, ahora, las traducciones:

(A): “¿Juan? ... ¡Oh, no! No tiene la menor música. He conocido varios Juanes, y todos, sin excepción, eran vulgarísimos” (97-98). Esta versión se antoja inaceptable ya que suprime sin razón aspectos esquematizados del original que pueden considerarse importantes (*It does not thrill. It produces absolutely no vibration*). Además, Gwendolen, en el original, no afirma que los “Juanes” sean “vulgarísimos”, sino que son *plain*, (no *vulgar* que sería el término equivalente). Adicionalmente, suprime el comentario sobre el apodo “Jack”. En conclusión, el sentido de las frases de Wilde, es significativamente afectado por el traductor. Calificación: 5.

(B): “¿Jack? ... No; tiene poquísima música ese nombre, si es que realmente tiene alguna. No conmueve. No produce absolutamente ninguna vibración ... He conocido varios Jacks, y todos ellos, sin excepción, eran de una fealdad extraordinaria. Además, Jack es el nombre corriente de los infinitos Johns, criados” (20). Sin duda esta versión se aproxima más al sentido del original, pero traduce la frase *more than usually plain*, como “fealdad

extraordinaria”, lo que altera el sentido del autor, ya que si hubiese querido decir “fealdad”, hubiese usado el término *ugliness*. Por ello la calificamos con 7.

(E): “¿Jack? ... No; Jack es un nombre con poca música, si es que tiene alguna. No conmueve. No produce absolutamente ninguna vibración ... He conocido a varios Jacks, y todos, sin excepción, eran más feos de lo usual. Además, Jack es el nombre familiar de John, y es corriente entre los criados” (40). Se pueden aplicar a esta versión, los mismos argumentos que a la anterior, aunque explica mejor la idea del personaje de que la mayoría de los criados se llaman Jack, por lo que se la califica con 8.

10) Gwendolen revela a su madre que se ha comprometido con Jack: “I am engaged to Mr Worthing, mamma” (308). Hecho que los traductores expresan en las siguientes formas:

(A): “Mamá, mister Gesford y yo tenemos relaciones” (99). Esta expresión altera tanto el sentido como el conjunto de circunstancias del original, ya que puede hacer pensar que los jóvenes son amantes, por lo que se califica con 7. (B): “Soy la prometida de Mr Worthing, mamá” (21). (E): “Me he prometido con Mr Worthing, mamá” (42). Las versiones de (B) y de (E), pueden calificarse con 10.

11) Para determinar si concede su aprobación al compromiso de su hija, Lady Bracknell hace una serie de preguntas a Jack, una de ellas sobre el grado de su educación. Cuando éste responde que dicho grado no es muy alto, la dama se muestra complacida y declara: “The whole theory of modern education is radically unsound. Fortunately in England, at any rate. education produces no effect whatsoever. If it did, it would prove a serious danger to the upper classes, and probably lead to acts of violence in Grosvenor Square” (309). Es

decir, la dama expresa su opinión de que si se educa al pueblo, la aristocracia podría perder sus privilegios.¹³¹ A continuación analizamos las traducciones:

(A): “Esas teorías modernas sobre la educación son de lo más perniciosas. Claro que la educación no hace muchos estragos, que digamos, en Inglaterra. Felizmente para las clases altas” (100). Como se puede ver, esta versión debilita mucho la intencionalidad del original al suprimir la mención de los “actos violentos”, por ejemplo. Nuevamente el traductor suprime algunas frases (unidades de sentido), del original, lo que, como se vio en capítulos anteriores, es inaceptable. Calificación: 5.

(B): “ La teoría de la educación moderna es íntegra y radicalmente falsa. Afortunadamente, en Inglaterra al menos, la educación no produce el menor efecto. Si lo produjese, representaría un serio peligro para las clases altas, y daría lugar, probablemente, a actos de violencia en Grosvenor Square” (22).

(E): “Toda la teoría de la educación moderna es completamente falsa. Afortunadamente, al menos en Inglaterra, la educación no produce efecto alguno. De lo contrario, sería un serio peligro para las clases altas y probablemente daría lugar a actos de violencia en Grosvenor Square” (44).

Estas dos últimas versiones, se ajustan razonablemente bien al sentido y a la intencionalidad de Wilde, por lo que pueden ser calificadas con 10.

12) Durante el interrogatorio arriba mencionado, Jack informa a Lady Bracknell: “I have a country house with some land, of course, attached to it, about fifteen hundred acres, I believe; but I don’t depend on that for my real income. In fact, as far as I can make out, the

¹³¹ Esta idea de Wilde, que expresa como un aspecto esquematizado de su personaje, revela su sentimiento negativo hacia la nobleza de Inglaterra y hacia algunos de sus privilegios que considera, tal vez con razón, injustos. Es, por ello, parte importante de su intencionalidad al escribir esta obra.

poachers are the only people who make anything out of it” (309).¹³² Veamos ahora la versión de los traductores para este pasaje:

(A): “Tengo una casa de campo, con unas tierras anejas a ella; unas novecientas fanegas, creo; pero mi verdadera renta no depende para nada de ellas” (100). El traductor sustituye “acres” por “fanegas”, las que, originalmente, eran la superficie necesaria para producir cierta cantidad de granos, por lo que son una medida de superficie que depende de la región, es decir, indefinida. En Castilla, una fanega equivale aproximadamente, a 6,600 m². Tal vez hubiese sido preferible que usara “hectáreas”, que son una medida más conocida. Pero podemos reflexionar sobre la recomendación de Alfonso Reyes en el sentido de que, cuando se traducen obras literarias extranjeras, “las verstas deben de seguir siendo verstas, y los rublos deben de seguir siendo rublos”, quizás, en la traducción, hubiera sido más conveniente conservar los “acres” del original. Otro punto, más importante en nuestra opinión, es que, nuevamente y sin ninguna razón aparente, el traductor suprime la última frase del parlamento, lo que, en alguna medida, altera el sentido intencionado de Wilde, que recalca la inutilidad de esa posesión de Jack. Por ambas razones, calificamos esta versión con 5.

(B): “Tengo una casa de campo con unas tierras, anexas a ella, claro es, unas novecientas cuarenta y tantas fanegas, creo yo; pero no procede de eso mi verdadera renta. En realidad, por lo que he podido comprobar, los cazadores furtivos son los únicos que sacan algo de ella” (22 – 23). También en esta edición, hecha en Chile, se mencionan las “fanegas”, que,

¹³² Wilde sigue atacando a las clases pudientes: mil quinientos acres son, aproximadamente, quinientas hectáreas, es decir, una considerable extensión de tierra que no es aprovechada. Podemos suponer que el hecho es común en aquellos tiempos, o sea, que existían grandes extensiones de tierra que podrían ser utilizadas para proporcionar trabajo a las clases inferiores, lo que aparentemente tenía sin cuidado a la aristocracia

al menos en México, no significan nada para el común de la población; por ello calificamos la versión con 8, aún cuando en otros países, es posible que pudiera merecer diez.

(E): “Tengo una casa de campo con algún terreno unido a ella, desde luego; unos mil quinientos acres, según creo. Pero mi renta verdadera no depende de eso. En realidad, que yo sepa, los cazadores furtivos son los únicos que obtienen algo de ella” (45). Esta versión puede calificarse con 10.

13) Continuando su interrogatorio, Lady Bracknell pregunta a Jack sobre su filiación política, y éste responde: “Well, I am afraid I really have none. I am a Liberal Unionist” (310). Encontramos aquí una expresión “intraducible”: *Liberal Unionist*. La edición en inglés, contiene una nota en la que aclara que era una muy pequeña minoría del partido Liberal, por lo que, al hacer que su personaje dijera pertenecer a ella, “Wilde is implying that Jack has no political interests whatever” (424).¹³³ Veamos cómo resuelven esta dificultad los traductores que estudiamos:

(A): “La verdad, no lo sé a punto fijo. Pero supongamos que liberal demócrata” (101). La expresión “intraducible”, es convertida en “liberal demócrata”, cuyo significado ambiguo puede considerarse razonablemente parecido al del original. No obstante, siguiendo las recomendación hecha con anterioridad, preferiblemente debiera llevar una nota mencionando la expresión del texto original. Pero esta versión altera el sentido de las otras dos unidades de sentido escritas por el autor dramático; en efecto, Jack no expresa ninguna incertidumbre sobre su filiación, sino que afirma “realmente no tengo ninguna” (*I really have none*), y no “supone” pertenecer a una facción, sino que declara ser un liberal unionista (*I am a Liberal Unionist*). Por estas razones, calificamos la versión con 7.

¹³³ “Wilde está dando a entender que Jack no tiene intereses políticos de ninguna clase”.

(B): “Pues bien, temo realmente no ser nada. Soy tan solo liberal unionista” (23). Y aparece la siguiente nota: “Los partidarios de la unión inglesa a ultranza” (23). Aun cuando esta versión no hace notar que dichos partidarios constituían una muy pequeña minoría; puede juzgarse que merece una calificación de 10, ya que se ajusta en forma razonable al sentido del original.

(E): “Bueno, temo no ser nada realmente. En todo caso, soy un liberal unionista” (46).

Aunque la versión no aclara el sentido de esta última expresión, también se ajusta en gran medida al original, por lo que puede calificarse con 8.

14) Lady Bracknell termina su interrogatorio a Jack, preguntándole si sus padres eran comerciantes o aristócratas. Jack responde que, en realidad, no sabe quiénes fueron sus padres, ya que fue encontrado, como bebé, en una bolsa de viaje abandonada en la estación de trenes de Victoria en Londres, y continúa: “The late Mr Thomas Cardew [...], found me, and gave me the name of Worthing, because he happened to have a first-class ticket for Worthing in his pocket at the time. Worthing is a place in Sussex . It is a seaside resort” (310). Este párrafo no parece presentar dificultad para su traducción, pero veamos las

versiones que aparecen en las ediciones que estudiamos:

(A): “El difunto mister Thomas Morris [...], me encontró y me dio el nombre de Gresford, simplemente porque en aquel momento tenía en el bolsillo un billete de primera clase para Gresford” (101 -102).¹³⁴ Nuevamente encontramos que el traductor cambia, aparentemente en forma arbitraria, los nombres no sólo de los personajes, sino aún el de los lugares citados por Wilde, alterando así el conjunto de circunstancias intencionado por el autor. Además, suprime las frases finales del personaje, por ello, esta versión se califica con 5.

¹³⁴ Gresford es el nombre de una pintoresca ciudad situada en el norte de Gales.

(B): “El difunto mister Thomas Cardew [...], me encontró y me dio el nombre de Worthing, porque la casualidad hizo que tuviera en aquel momento en su bolsillo un billete de primera clase para Worthing. Worthing es un pueblo del condado de Sussex. Es una playa concurrida” (24). Esta versión conserva el mismo conjunto de circunstancias del original, por lo que puede calificarse con 10.

(E): “El difunto mister Thomas Cardew [...], me encontró y me dio el nombre de Worthing, porque en ese momento tenía en el bolsillo un billete de primera clase para Worthing. Worthing es un pueblo de Sussex. Es una playa muy concurrida” (47). Esta versión también puede calificarse con 10.

15) Jack sigue explicando cómo fue hallado en una bolsa de mano (*hand-bag*): “Yes, Lady Bracknell. I was in a hand-bag –a somewhat large, black leather hand-bag with handles to it– an ordinary hand bag in fact” (310). El objeto representado, “a black leather hand-bag”, muestra un interesante aspecto esquematizado. El hecho de que Jack fuese hallado en una bolsa de cuero negro, y no en una más barata, como de lona por ejemplo, indica que provenía de una familia pudiente, lo cual es un aspecto importante para la trama de la obra. Las traducciones de este pasaje:

(A): “Sí, Lady Bracknell. En una maleta de cuero negro, bastante grande, con asas ... En fin, una maleta corriente” (102). Pero una maleta, por definición, es una “especie de cofre”, es decir, un receptáculo con tapa, no apropiado para transportar un bebé. El traductor altera el objeto representado en el original, por lo que su versión puede calificarse con 5.

(B): “Sí, Lady Bracknell. Estaba yo en un saco de mano (un saco de mano un tanto grande, de cuero negro, con asas); en fin: un saco de mano corriente” (24). La versión se ajusta tanto al objeto representado como a los aspectos esquematizados del original, y puede calificarse con 10.

(E): “Sí, Lady Bracknell. Fue en un saco de mano, un saco de mano relativamente grande, de cuero negro y con asas. En resumen, un saco de mano corriente” (47). Por las mismas razones que la anterior, también esta versión puede calificarse con 10.

16) A la anterior declaración de Jack, Lady Bracknell reacciona ofendida, y exclama: “... To be born, or at any rate bred, in a hand-bag, whether it had handles or not, seems to me to display a contempt for the ordinary decencies of family life that reminds one of the worst excesses of the French Revolution. And I presume you know what that unfortunate movement led to? As for the particular locality in which the hand-bag was found, a cloak-room at a railway station, might serve to conceal a social indiscretion [...], but could hardly be regarded as an assured basis for a recognized position in good society” (311). Este pasaje es un importante aspecto esquematizado del personaje de Wilde (objeto representado), que, una vez más, presenta con ironía la opinión que el escritor tenía de la aristocracia, a la que considera capaz de equiparar “los peores excesos de la Revolución Francesa”, con el “escándalo” de que un bebé sea encontrado en una maleta de viaje y, sobre todo, en una estación de trenes. El pasaje es traducido como sigue:

(A): “... Nacer, o por lo menos, ser criado en una maleta, con asas o sin ellas, me parece demostrar un tal desprecio de todas las conveniencias de la vida de familia, que hace pensar en los peores excesos de la Revolución francesa. En cuanto al sitio donde fue encontrada la maleta, es muy posible que el guardarropa de una estación ferroviaria sirva para ocultar una ... indiscreción social [...], pero en modo alguno podría considerarse como una base estable para vivir en la buena sociedad” (102). Podemos observar que el traductor elimina una de las unidades de sentido del original (*And I presume you know ...*). Altera, asimismo, el sentido de otras frases, por ejemplo, el texto de Wilde hace referencia a la “decencia”, el “decoro”, de la vida familiar, que se sustituye en la traducción por las “conveniencias de la

vida de familia”. Igualmente, esta versión, habla de “una base estable para vivir en la buena sociedad”, mientras que el original se refiere a “una base que asegure una posición reconocida en la buena sociedad”. En ambos casos las ideas expuestas en la traducción son parecidas a las del original, pero, pensamos, diferentes en grado significativo de estas últimas. Por ello, se puede juzgar que esta versión no es una traducción “fidedigna”, no se ajusta lo suficiente a la intencionalidad del escritor, por lo que se califica con 5.

(B): “... Nacer, o por lo menos haber sido criado, en un saco de mano, ya sea con asas o sin ellas, me parece una manifestación de desprecio hacia el decoro de la vida de familia, que recuerda los peores excesos de la Revolución Francesa. ¿Y supongo que sabrá usted a dónde condujo aquel desdichado movimiento? En cuanto al sitio exacto en el cual fue encontrado el saco de mano, el guardarropa de una estación de ferrocarril podría servir para ocultar una indiscreción social [...], pero no podría, en modo alguno, considerarse como una base segura para cimentar una posición reconocida en la buena sociedad” (24 – 25). Esta versión se ajusta a los aspectos esquematizados del original y, por tanto, puede considerarse como traducción fidedigna y calificarse con 10.

(E): “...Nacer, o al menos ser criado en un saco de mano, tenga asas o no, me parece un desprecio a la decencia de la vida familiar, que recuerda uno de los peores excesos de la revolución francesa. Y supongo que sabrá usted cuál fue el resultado de aquel infortunado movimiento. En cuanto al lugar donde fue encontrado el saco de mano, el guardarropa de una estación de ferrocarril, podría servir para ocultar una indiscreción social [...], pero no puede considerarse como una base segura para sostener una posición reconocida en la buena sociedad” (48). Esta versión es en apariencia bastante ajustada al sentido del original, no obstante contiene un error que altera el sentido de una de sus frases. En efecto, el texto original dice que el haber nacido, o al menos criado, en un saco de mano, “reminds

one of the worst excesses, etc.”; es decir, “recuerda *a* uno los peores excesos”. La traducción cambia esta frase a “recuerda uno *de* los peores excesos”. Concretamente, Lady Bracknell no afirma que el nacer en una bolsa de mano sea uno de los peores excesos de la revolución (que sería una afirmación absurda), sino que el hecho hace recordar a uno, los peores excesos de dicho acontecimiento. Por esta razón, creemos que esta versión merece ser calificada con tan solo 8.

17) Como era de esperarse, Lady Bracknell no se muestra dispuesta a dejar que su hija se case con Jack. Cuando éste le dice: “*I really think that should satisfy you*” (Realmente pienso que eso debe satisfacerla), la dama responde ofendida: “Me, sir! What has it to do with me? You can hardly imagine that I and lord Bracknell would dream of allowing our only daughter –a girl brought up with the upmost care– to marry into a cloak-room, and form an alliance with a parcel. Good morning, Mr. Worthing!” (311). Las versiones de este pasaje que aparecen en las ediciones en español que se analizan, son:

(A): “¿Darme por satisfecha? ¿Qué está usted diciendo? ¡Supongo que no tendrá usted la pretensión de que vayamos a consentir en que nuestra hija única, criada con el mayor esmero, contraiga matrimonio con un equipaje! ¡Usted la pase bien míster Gresford!” (103).

(B): “¡Yo, caballero! ¿Qué tengo yo que ver con eso? ¡No se imaginará usted que yo y lord Bracknell vamos a cometer la locura de casar a nuestra única hija, una muchacha educada con el mayor cuidado, en un guardarropa, ni a contraer parentesco con un bulto de viaje! ¡Buenos días, míster Worthing!” (25).

(E): “¡A mí, señor! ¿Qué tengo yo que ver con eso? Ni se imagine que yo y lord Bracknell podemos ni soñar en permitir que nuestra hija única, una muchacha educada con el mayor cuidado, se case en un guardarropa y tome parentesco con un bulto de viaje. ¡Buenos días, míster Worthing!” (48).

Como puede observarse en el análisis de este par de textos (y de algunos anteriores), (A) parece mostrar una tendencia a alterar en cierta medida, el sentido de algunos parlamentos de los personajes y, aún, a suprimir frases de ellos. En este caso, por ejemplo, cambia las primeras unidades de sentido del original; “*Me, sir! What has it to do with me?*”, sustituyéndolas por “*¿Darme por satisfecha?*”, que en todo caso sería la traducción de, digamos, “*Me, satisfied?*”. Esta aparente tendencia que, como se verá en varios de los análisis que siguen, se acentúa en la última parte de este primer acto del texto dramático, no deja de causar extrañeza ya que, sin duda, altera la intencionalidad de Wilde. Igualmente, en este caso, se observa que la última frase del pasaje se presenta incompleta en (A). Por ello juzgamos que la versión de (A) sólo puede calificarse con 5, mientras que las otras dos, merecen una calificación de 10.

18) Naturalmente que, después del anterior parlamento, Jack queda molesto, por lo que Algernon le pregunta: “*Didn’t it go off all right, old boy? You don’t mean to say Gwendolen refused you? I know it is a way she has. She is always refusing people. I think it is most ill natured of her*” (312). Siguen las versiones que se analizan:

(A): “*Qué, ¿no salió todo a gusto tuyo, eh? ¿Te dijo que no Susana? ¡Me lo figuraba!*”

(103). Continúa la tendencia, arriba apuntada, de este traductor a suprimir frases enteras del original, en este caso más de la mitad del parlamento del personaje. La traducción puede juzgarse como inaceptable, y calificarla con 5.

(B): “*¿Salió todo bien? ¿No irás a decirme que te dio calabazas Gwendoline? Sé que es una costumbre suya. Está siempre rechazando pretendientes. Lo encuentro muy mal de ella*”

(25). Aun cuando el sentido de esta versión se aproxima bastante al del original, emplea una metáfora (“te dio calabazas”), que no aparece en el texto de Wilde y que no es necesaria, por ello se califica con 8.

(E): “¿Salió todo bien, chico? ¿No me dirás que Gwendolen te ha rechazado? Sé que ella tiene esa manía. Siempre rechaza a la gente. Creo que es su mayor defecto” (49). Aunque esta versión altera ligeramente el sentido de la última frase ya que Wilde no habla de un “defecto”, sino de una “mala disposición del carácter”, la traducción puede juzgarse como aceptable, por lo que se califica con 10.

19) Wilde utiliza una metáfora cuando hace decir a Jack en respuesta al pasaje anterior: “Oh, Gwendolen is as right as a rivet. As far as she is concerned, we are engaged. Her mother is perfectly unbearable. Never met such a Gorgon” (312).¹³⁵ Veamos las traducciones:

(A): “ ¡Oh, con Susana todo va como una seda! Su madre es la que es absolutamente insoportable. En mi vida he encontrado una Gorgona semejante” (103). Como se ve, el traductor utiliza una metáfora “equivalente” a la del texto, lo que es perfectamente aceptable. Lo no aceptable es que suprima la segunda frase del parlamento, aunque su sentido esté implícito en cierta medida en la expresión “como una seda”. Es por ello que se puede juzgar que la versión merece sólo un 7.

(B): “¡Oh! Con Gwendoline la cosa marcha como sobre ruedas. Por lo que a ella respecta, somos novios. Su madre es completamente inaguantable. No he tropezado nunca con una Gorgona semejante” (25). También esta versión utiliza una metáfora “equivalente”, y la versión es aceptable ya que, en su totalidad, conserva un sentido razonablemente cercano al del original. Calificación: 10.

(E): “¡Oh! Con respecto a Gwendolen todo marcha bien. Por lo que a ella respecta, estamos comprometidos. Su madre es completamente intolerable. Nunca vi. a una Gorgona como

¹³⁵ Según el diccionario, un *rivet* es un perno de metal que se coloca con martillo, es decir, una especie de clavo grande. El ser mitológico Gorgona es más conocido en nuestro idioma como Medusa, aun cuando ambos nombres son aceptables

ella ...” (49). El traductor cambia la metáfora del original por una “no metáfora”, lo cual sería aceptable si en español no hubiese metáforas semejantes, lo cual no es el caso. Sin embargo conserva razonablemente bien el sentido original, por lo que creemos que puede calificarse con 8.

20) Jack continúa hablando mal de Lady Bracknell hasta que recuerda que es tía de Algernon, entonces exclama: “I beg your pardon, Algy, I suppose I shouldn't talk about your own aunt in that way before you” (312). Párrafo que es traducido como sigue:

(A): “¡Dispensa, chico, no recordaba que era tu tía!” (103). Esta versión altera el sentido del original aunque implique el “mismo”. Efectivamente, da a entender que Jack no debía hablar mal de la tía de Gresford en su presencia; pero podemos preguntarnos el por qué el traductor se aparta tanto de las palabras (primer estrato) del texto de Wilde sin ninguna necesidad de hacerlo, considerar la versión como apenas aceptable y calificarla con 7.

(B); “Perdóname, Algy. Me parece que no debía hablar así de tu tía delante de ti” (25-26).

La versión tiene un sentido que puede considerarse como equivalente al del original, por lo que se califica con 10.

(E): “Perdóname, Algy, creo que no debía hablar de esta manera de tu tía en tu presencia” (49). También esta versión puede calificarse con 10.

21) Algernon responde al comentario anterior, diciendo que le gusta oír hablar mal de sus parientes y Jack declara que eso es una tontería. Viene a continuación el siguiente diálogo:

JACK: “Well, I won't argue about the matter. You always want to argue about things”.

ALGERNON: “That is exactly what things were originally made for”. JACK: “Upon my word, if I thought that, I'd shoot myself ...” (312). Las traducciones de este pasaje son:

(A): GRESFORD: “Bueno, no vale la pena discutirlo” (103). Es difícil de creer, pero esa frase es toda la “traducción” del diálogo anterior. Es esas condiciones estimamos que la

versión que presenta esta edición es totalmente inaceptable, por lo que no puede calificarse más que con un 0.

(B): JACK: “Bueno, no quiero discutirlo. Tú siempre necesitas discutirlo todo”.

ALGERNON: “Precisamente para eso están hechas las cosas desde sus orígenes”. JACK: “Te doy mi palabra de que si yo pensase eso me mataría” (26). Esta versión se ajusta a la intencionalidad de Wilde tanto en lo que respecta al sentido de las frases, como al aspecto esquematizado que nos muestra la personalidad burlona y superficial de Algernon, y se puede calificar con 10.

(E): JACK: “Bueno, no quiero discutir sobre ese asunto. Tú siempre quieres discutirlo todo”. ALGERNON: “Para eso exactamente están hechas las cosas en realidad”. JACK: “Te doy mi palabra de que si yo pensara así me mataría ...” (49 -50). Versión que es prácticamente idéntica a la anterior, por lo que también se califica con 10.

22) En un momento determinado Algernon hace la siguiente afirmación: “All women become like their mothers. That is their tragedy. No man does. That’s his” (312). En apariencia este pasaje no presenta mayores dificultades para su traducción. Sin embargo, veamos la versión de (A): “Todas las mujeres llegan a parecerse a sus madres. Ésa es su tragedia” (103). Nuevamente el traductor elimina al menos la mitad del sentido intencionado por el escritor del original, por lo que se califica con 5.¹³⁶ Juzgamos que transcribir las versiones de (B) (p 26) y (E) (p 50), que se ajustan razonablemente al sentido del original, no vale la pena. Ambas pueden calificarse con 10.

23) Jack y Algernon discuten sobre qué hacer después de cenar: ALGERNON: “What shall we do after dinner? ¿Go to a theatre?”. JACK: “Oh, no! I loathe listening”. ALGERNON:

¹³⁶ Este traductor da la impresión de que, más que limitarse a traducir el original, intenta re-escribirlo eliminando las partes que, para él, se apartan del tema principal. Causa extrañeza que los editores hayan aceptado esta “traducción”.

“Well, let us go to the Club?”. JACK: “Oh, no! I hate talking”. ALGERNON: “Well, we might trot round to the Empire at ten?”.¹³⁷ JACK: “Oh, no! I can’t bear looking at things. It is so silly!”. ALGERNON: “Well, what shall we do?”. JACK: “Nothing!” (314).

Nuevamente, este pasaje –que nos muestra un interesante aspecto esquematizado del carácter de Jack, tal vez aburrido y poco entusiasta– no parece presentar dificultades para ser traducido. De hecho, las versiones de (B) (28) y (E) (53), pueden ser calificadas con 10. Sin embargo, veamos la versión de (A):

ARCHIBALDO: “¿Qué te parece que hagamos después de cenar? ¿Ir al teatro?”.

GRESFORD: “¡Oh, no! ¡No estoy de humor para oír nada!”. ARCHIBALDO: “Al club entonces”. GRESFORD: “Tampoco; no estoy de humor de hablar”. ARCHIBALDO:

“¡Pues tú dirás qué hacemos!”. GRESFORD: “¡Nada!” (105). Como puede observarse, esta versión altera el sentido de las frases del original, en el que simplemente se asienta que Jack “detesta escuchar”, “odia hablar”. El traductor califica estas observaciones añadiendo “no estoy de humor [en este momento]”. Sin duda porque juzgó que el mencionado Jack, disgustado por el rechazo de Lady Bracknell a sus aspiraciones, no estaba de “humor” para las actividades sugeridas por su amigo. Pero ese juicio, como se vio en capítulos anteriores, es uno de los pecados capitales de un traductor, que debe de asentar lo que el autor escribió, y no lo que, en su opinión, “debía” haber escrito. Adicionalmente, su traducción omite la referencia del texto original al teatro de variedades. En estas condiciones, se puede juzgar que esta versión, para usar los términos de Toury, es sólo una “supuesta traducción”, y se puede calificar únicamente con 0.

¹³⁷ El texto en inglés contiene una nota en la que aclara que el *Empire Theatre of Varieties*, situado en Leicester Square, era famoso por los cuerpos de baile que presentaba. (ver pag. 424).

24) Como se anotó en el capítulo anterior, Algernon, que se ha enterado de la dirección en el campo de Jack y de que éste planea permanecer un par de días más en Londres, decide ir a la casa de campo de su amigo para conocer a Cecily, haciéndose pasar por “su tío” Ernest. Con tal fin, pide a su mayordomo que le prepare la maleta: “You can put up my dress clothes, my smoking jacket and all the Bunbury suits ...” ((316). Como ya se sabe, un *smoking jacket* es un saco informal que se usa (o se usaba), cuando se estaba “en confianza”. Veamos ahora las versiones de este pasaje:

(A): “Prepara el maletín de siempre, mete el *smoking*, un traje de *sport* ... En fin, lo de costumbre” (107). Esta versión se aparta considerablemente del sentido intencionado por Wilde. Lo de “maletín de siempre”, tal vez sea aceptable, pues, aunque la frase no aparece en el original, puede considerarse que la idea está implícita en él. Pero el traductor omite “ropa de vestir” (*dress clothes*), traduce *smoking jacket*, como *smoking*, que sabemos es un traje formal perfectamente inapropiado para una corta estancia en el campo, y omite la referencia a la “ropa de Bunbury”. Es decir, que se puede juzgar que, nuevamente, nos encontramos ante otro ejemplo de una “supuesta traducción”, un texto del traductor disfrazado de traducción, como lo define Toury. Por ello, se califica la versión con 0.

(B): “Puede usted prepararme el frac, el “smoking” y el vestuario completo de Bunbury” (30). La versión traduce “ropa de vestir” por “frac” y “smoking jacket” por “smoking”, lo que altera significativamente el sentido intencionado del escritor. En efecto, podemos preguntarnos la razón por la cual, para una estancia de dos días en el campo, Algernon requiere de frac y de smoking. El sentido del parlamento se vuelve absurdo, por lo que creemos merece tan solo una calificación de 5.

(E): “Puede prepararme mi ropa, mi *smoking* y todos los trajes de Bunbury ...” (56). Con la excepción del error de traducir “saco de casa” por “smoking”, esta versión se ajusta más que las anteriores al sentido del original, por lo que se califica con 7.

25) El primer acto termina con el siguiente diálogo: JACK: “If you don’t take care, your friend Bunbury will get you into a serious scrape some day”. ALGERNON: “I love scrapes. They are the only things that are never serious” (316). El diccionario nos dice que “scrape” significa “arañazo”, “rasguño”. Es obvio que el término está siendo usado metafóricamente. Por ello, la traducción de la frase, de acuerdo con lo visto con anterioridad, debiera utilizar una metáfora “equivalente”, digamos, “salir raspado”. Es así que una posible traducción aceptable de dicho parlamento, podría ser, por ejemplo: JACK: “Si no te cuidas, un día de éstos tu amigo Bunbury va a hacer que salgas de algo seriamente raspado”. ALGERNON: “Me gustan los raspones. Son las únicas cosas que no son nunca serias”. Veamos las versiones que nos dan los libros que estudiamos:

(A): GRESFORD: “Si no tienes cuidado, ya verás cómo el tal Bunbury acaba por meterte en un mal paso”. ARCHIBALDO: “Me encantan los malos pasos. Son los únicos de que se sale bien” (107). Frase ingeniosa, sin duda, pero que es totalmente del traductor y que se aparta totalmente del sentido intencionado por Wilde que se analizó en el párrafo anterior.

Otra vez topamos con una “supuesta traducción”, que se califica con 0.¹³⁸

(B): JACK: “Si no tienes cuidado, tu amigo Bunbury te meterá en un lío serio algún día”. ALGERNON: “Me gustan los líos. Son las únicas cosas que no han sido nunca serias” (30). El traductor sustituye la metáfora en el original, por una “no metáfora”, lo cual, como se hizo notar con anterioridad, puede aceptarse. Sin embargo, en este caso dicha sustitución

¹³⁸ Causa extrañeza que el señor Ricardo Baeza, traductor de (A), después de ajustarse razonablemente bien al sentido del texto original durante la mayor parte de este acto, lo termine con varias “traducciones supuestas”, y que los editores no hayan reparado en este hecho.

elimina el humorismo intencionado por Wilde cuando cambia el sentido metafórico de *scrape*, por el real: “rasguño”. No obstante, la versión puede considerarse aceptable y calificarse con 8.

(E): JACK: “Si no tienes cuidado, tu amigo Bunbury te dará un serio disgusto algún día”.

ALGERNON: “Me gustan los disgustos. Son las únicas cosas que nunca han sido serias”

(57). A esta versión se le pueden aplicar los mismos comentarios que a la anterior, y calificarla también con 8.

e) Conclusiones del análisis del primer acto de The Importance of Being Earnest de Oscar Wilde.

Resumiendo el apartado anterior podemos llegar a las siguientes conclusiones sobre la “calidad” de las versiones al español del texto dramático estudiado:

1- Título: Las traducciones de (A) y de (B), fueron calificadas con 8; la de (E) con 7. Para efectos prácticos, se puede considerar que todas esas versiones son razonablemente fidedignas.

2- Primer acto:

-Acotaciones: La traducción de (A) se calificó con 7; las de (B) y (E), con 8. Como en el caso anterior, puede considerarse que las versiones, aun cuando podrían ser mejores, también son razonablemente fidedignas.

-Texto principal: Se identificaron 25 pasajes que podrían presentar dificultades especiales para su traducción. Al analizar cada uno de estos pasajes y calificarlos siguiendo el método basado en las ideas de Roman Ingarden que se propone en este trabajo, la suma total de calificaciones para cada una de las ediciones en español estudiadas, (tomando en cuenta que el total teórico en este caso es de 250 puntos para una traducción totalmente fidedigna) son las siguientes:

(A): Colección Austral. Espasa-Calpe Argentina, 1943. Traductor Ricardo Baeza: 126 puntos.

(B): Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1997. No aparece el nombre del traductor: 214 puntos.

(E): Biblioteca Edaf, Madrid, 1999. Traductores Alfonso Sastre y José Sastre: 229 puntos. Podemos, entonces, concluir que, al menos en lo que concierne al primer acto del texto dramático estudiado, el volumen de la Colección Austral es una muy mala traducción, casi podría juzgarse como inaceptable. Por el contrario, de acuerdo al análisis hecho, los otros dos volúmenes estudiados pueden considerarse como buenas traducciones, aunque no excelentes.

Y nuestra conclusión final es que la propuesta para traducir y juzgar los resultados hecha en este trabajo, parece ser mejor y más sencilla de aplicar que las demás teorías expuestas.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.

Aun cuando la traducción ha sido importante para las sociedades humanas desde tiempos inmemoriales, su importancia aumentó en forma considerable a finales del siglo pasado, debido fundamentalmente al gran avance de la tecnología de la comunicación que produjo el fenómeno llamado globalización. Fenómeno que encoge el mundo y aproxima a todas las culturas en forma ni siquiera imaginada hasta entonces siempre y cuando puedan comunicarse entre sí, lo que no es sencillo por la enorme cantidad de idiomas que existen. De ahí, la gran importancia que la traducción toma en el mundo actual. Por ello, sobre todo en la década de 1990, aparecen múltiples estudios que intentan definir lo que se debe entender por “buena” traducción y proponer métodos para lograrla. Sin embargo, ninguna de las teorías expuestas, al menos por los autores estudiados en este trabajo, satisface los requisitos necesarios para poder asegurar en forma razonable, que el texto traducido y su versión en otra lengua, sean “la misma obra literaria”, es decir, que la traducción pueda considerarse como excelente. Al extremo que, como se hizo notar en el cuerpo de este trabajo, una conocida teórica de la traducción, Rosa Rabadán, llega a preguntarse si es posible lograr tal excelente traducción considerando que todos los factores que intervienen en dicho proceso “son, por definición, distintos” (31).

Tomando como base algunas ideas de Roman Ingarden, en el presente trabajo se cuestionó si en realidad los elementos que intervienen en dicho proceso de la traducción, son en verdad diferentes, y se consideró como hipótesis inicial de que no lo son, sino que tales elementos son equivalentes tanto en la obra original que se traduce como en el texto traducido.

Para tratar de confirmar nuestra hipótesis, inicialmente se consideró la afirmación de Ingarden de que toda obra escrita es una “obra literaria”, que se diferencia de otras

únicamente por la función que desempeña para el lector. Función que Ingarden definió, como quedó anotado en el cuerpo de este trabajo, como “la variedad de propósitos para los cuales las obras fueron diseñadas para cumplir mediante su estructura y cualidades”. Así, el autor polaco considera que, entre otros tipos, existe la obra de arte literaria, que busca despertar en el lector sentimientos estéticos; la obra literaria de información, que comunica al lector hechos desconocidos para él; la obra literaria política, con discursos parlamentarios, artículos polémicos, etc. Esta distinción de los tipos de obra literaria que pueden existir, es de importancia para los traductores, ya que tanto el significado de las palabras como el de las oraciones, puede variar en forma significativa dependiendo del tipo de obra de que se trate. Por ende, la primera acción que un traductor debiera considerar antes de iniciar su trabajo, es la identificación del tipo de la obra que desea traducir.

Otra importante idea de Ingarden de utilidad para los traductores, es su consideración de que *toda* obra literaria, consta al menos de cuatro estratos que son los mismos en todos los casos. Estos estratos son: 1) el de los sonidos de las palabras; 2) el de las unidades de sentido; 3) el de objetos representados en el texto; y 4) el de aspectos esquematizados que ayudan a la concretización en la mente del lector de dichos objetos representados. Podría pensarse que en los textos traducidos, estos cuatro estratos debieran ser iguales a los del original para que la traducción fuese aceptable. No obstante, esto no es posible, ya que el primer estrato, el de los sonidos de las palabras, cambia totalmente, puesto que todos los sonidos del original son sustituidos por nuevos sonidos. Pero lo que sí es posible, y debe considerarse como requisito indispensable para juzgar como buena una traducción, es que los restantes tres estratos sean, si no idénticos, sí al menos equivalentes a los del original.

Durante nuestros estudios iniciales para la realización de este trabajo, se notó que ninguna de las teorías para la traducción que se consideraron, parecía tomar en cuenta que,

antes de que una persona empiece su labor de traducir un texto, debe *interpretarlo*, es decir, utilizar procedimientos hermenéuticos para aclarar lo que el escritor quiso decir. Podría decirse que una teoría de traducción que no incluya el proceso de interpretación del texto, es una teoría incompleta. Por tal razón, en este trabajo se incluyeron las ideas que, sobre la interpretación, ofrecen diversos autores como, entre otros, Alfonso Reyes, Gadamer, Herder, Steiner, y, principalmente, Ricoeur. Estas ideas, unidas a las de Ingarden, nos permitieron proponer una serie de postulados que, con el título de “Manual para la interpretación y traducción hermenéutica de las obras literarias”, aparecen en el capítulo dos.

Con base en dicho “manual”, se hizo un estudio más a fondo sobre el proceso de traducción del texto dramático, ya que éste presenta características especiales. En efecto, dicho texto, contrariamente a la mayoría de ellos, contiene dos tipos: el *principal*, que es el que los actores dirán en escena, y que es una obra de arte literaria, y las *acotaciones*, que son una obra literaria de información dirigida principalmente al director teatral, que especifica los objetos que el escritor desea aparezcan físicamente sobre el escenario. Por ello, su traducción exige que la persona que lo traduce utilice dos distintos métodos para hacerlo. Adicionalmente, el texto principal es lo que hemos llamado “texto hablado”, un texto que será comunicado a los espectadores únicamente mediante las palabras de los actores, y que por eso requiere también un tratamiento diferente del usado para las obras hechas para ser leídas. El estudio así hecho en el capítulo 3, permitió la elaboración de una serie de sugerencias para la debida traducción de estos textos.

Por último, para tratar de comprobar la vialidad de las anteriores sugerencias, en el capítulo 4, se hizo un estudio comparativo de tres traducciones del primer acto de *The Importance of Being Earnest*, siguiendo básicamente las ideas de Toury, añadiendo un

sistema original de calificaciones numéricas para los “pares de textos” sugeridos por el autor mencionado. El resultado de este estudio comparativo, permitió un juicio razonablemente preciso de la “calidad” de dichas traducciones. Asimismo, pareció indicar que, si un traductor empleara las sugerencias anteriores para juzgar su traducción, podría mejorar sustancialmente su trabajo.

Y, la conclusión final de la presente obra es que nuestra hipótesis inicial, de que mediante la aplicación de las ideas de Ingarden sobre las obras literarias se podrían lograr traducciones mejor ajustadas, no sólo al significado del texto sino también a la intencionalidad del escritor original, es válida; por lo que podemos juzgar que nuestras propuestas serían de utilidad para mejorar el trabajo de los traductores de todo tipo de obras literarias.

Bibliografía

- Adame, Domingo. *El director teatral, intérprete-creador*. Puebla: Universidad de las Américas, 1994.
- Apter, Ronnie. *Digging for the Treasure: Translation after Pound*. New York: Peter Lang, 1984.
- Ball, Stephan. “The Art of Translation” en *Contemporary Review*, Vol. 267, September 1995
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London: Methuen, 1980.
- Bassnett, Susan and André Lefevere (eds). *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990.
- Bellit, Benjamin. *Adam’s Dream: A Casebook on Translation*. New York: Grove Press, 1978.
- Belloc, Hilaire. *On Translation*. Oxford: Clarendon Press, 1931.
- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán, 2001. (77 – 88)
- Biguenet, John, y Rainer Schulte, editores. *The Craft of Translation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Bly, Robert. “The Eight Stages of Translation” en *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*. Newark: University of Delaware Press, 1984.
- Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960
- Broeck, Raymond Van den. “The Concept of Equivalence in Translation Theory” en *Literature and Translation*. Leuven, Bélgica: Acco, 1978.
- Brower, R. A. *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

- , compilador. *On Translation*. New York: Oxford University Press, 1966.
- Catford, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*. Britain: Oxford University Press, 1974.
- Código de ética; Colegio de traductores públicos de la Ciudad de Buenos Aires*. En www.traductores.org.ar . Accesado en 12/08/2004.
- Collier's Encyclopaedia*. U. S. A.: Crowell-Collier Publishing Co.,1958
- Cuaderno de traducciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Cunchillos, Jesús-Luis. *Hermenéutica; Artículos y Conferencias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.
- Dodds, J. M. *The Theory and Practice of Text Analysis and Translation Criticism*. Udine: Campanoto, 1985.
- El traductor público: una figura clave*, en www.traductores.org.ar Accesado en 12/08/2004.
- Ferraris, Maurizio. *La hermenéutica*. México: Alfaguara, 2000.
- Forster, Michael N. "Herder's philosophy of language, interpretation and translation: three fundamental principles". *The Review of Metaphysics*, Vol 56, 2002. <http://www.questia.com> Accesado 27/11/2004
- Frost, Elsa Cecilia, compiladora. *El arte de la traición o los problemas de la traducción*. México: Universidad Autónoma de México, 1992.
- Gadamer, Hans Georg. *Literature and Philosophy in Dialogue*. Robert H. Paslich (translator). New York: State University of New York Press, 1994.
- . *Philosophical Hermeneutics*. David E. Lunge (translator). Berkely: University of California Press, 1976.
- García, G. L. "Psicoanálisis y traducción" en *Cuadernos de interpretación y traducción*. EUTI, Barcelona; EUTI, 1982.

- García Palacios, Joaquín, y Ma. Teresa Fuentes Morán, editores. *Texto, terminología y traducción*. Salamanca: Ambos Mundos, 2002.
- García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción*. México: Ediciones del Ermitaño, 1986.
- Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge, 1993.
- Grice, Herbert Paul. *Dictionary of Philosophy of Mind*. En <http://www.artsci.wustl.edu/~philos/MindDict/grice.html> Accesado junio 21, 2005.
- Guglielmi Marina. “La traducción literaria”, en *Introducción a la literatura comparada*. Al cuidado de Armando Gnisci. Barcelona: A&M Grafic, 2002.
- Hamner Everett. *Gadamer as Literary Critic: “Authentic Interpretation” of a Rilke Sonnet*. Questia on line: <http://www.questia.com/PM.qst?action=print&docId> Accesado mayo 9, 2005.
- Hernández Valdés, Emilio. “Desarrollo tecnológico, traductología y edición de traducciones literarias” en *ACIMED*, mayo – agosto, 1997. pp 43 – 53.
- Ingarden, Roman. *Comprensión de la obra de arte literaria (La)*. Trad. Gerald Nyenhuis H. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- *Obra de arte literaria (La)*. Trad. Gerald Nyenhuis H. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1998.
- *Ontology of the Work of Art*. Trad. Raymond Meyer y John T Goldthwait. Athens: Ohio University Press, 1989.
- . “On Translations”. *O Sztuce Tlumaczenia*. Jolanta W. Wawrzycka, traductora. *Analecta Husserliana*, Vol. XXXIII. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1991. (131-192).
- . *The Cognition of the Literary Work of Art*. Trad. by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson. Evanston: North Western University Press, 1973.

- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore:John Hopkins University Press, 1991.
- Kingwell, Mark. “What Does It All Mean?”. *The Wilson Quarterly*. Vol. 2, Issue 2. Spring 2001.
- Ladmiral J. R. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris : Didier, 1994.
- Lopez García D. *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 1996.
- Lotman, Yuri M. “The Text within the Text” en PLMA 109 (May 1994)
- Melo Amélio. *A traducao sintáctica da metafísica*. Universidade de Porto: http://ler.letras.up.pt/revistas/documentos/revista_37/artigo3381.pdf Accesado mayo 9, 2005.
- Mendelsohn, Daniel. “For the Birds”. *The New York Review of Books*. December 2, 2004. (51 – 54)
- Mounin, Georges. *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid: GREDOS, 1971.
- Moya, Virgilio. *La selva de la traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Newmark, P. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice-Hall, 1988.
- Nida, Eugene A. *God’s Word in Man’s Language*. New York: Harper & Brothers, 1952.
- . *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.
- Nida, Eugene A. and Charles R. Taber. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill, 1974.
- Ortega y Gasset, José. “Comentario al *Banquete* de Platón”. *Obras Completas*. Tomo IX. Madrid: Ediciones Castilla, 1962. (751 – 784).
- Papegaaij, B. and K. Schubert. *Text Coherence in Translation*. Providence: Foris, 1988.

Pastormerlo, Sergio. "Borges y la traducción". *BORGES STUDIES ON LINE*.

<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.htm> Accesado 16/03/2005.

Paz Octavio. "Teoría y práctica de la traducción" en *El signo y el garabato*. México:

Joaquín Mortiz, 1975. pp 55 – 109.

---. *Versiones y Diversiones*. México: Joaquín Mortiz, 1984.

Platón. "Ion" en *Great Books of the Western World*. Vol. 7. U. S. A.: Encyclopaedia

Britannica, 1952. pp 142 – 148.

Popovic, Antón. *Dictionary for the Análisis of Literary Translation*. Edmonton: University

of Alberta, sin fecha.

Quine, Willard V. O. "Meaning and Translation" en Reuben A. Brower (ed) *On*

Translation. Cambridge: Harvard University Press, 1959

Rabadán, Rosa. *Equivalencia y traducción*. Zamora: Heraldo de Zamora, 1991.

Reyes, Alfonso. "De la traducción". *Obras completas de Alfonso Reyes*. Tomo XIV (142 –

156). México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción: Ensayos de Hermenéutica II*. Argentina: Fondo de

Cultura Económica, 2000.

---. *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI editores, 2003.

---. *The Rule of Metaphor*. Canada: University of Toronto Press, 1984.

Robinson, Douglas. *The Translator's Turn*. Baltimore: Hopkins University Press, 1991.

Rodríguez Mansilla, Darío. *Gestión organizacional*. México: Plaza y Valdés, 1996.

Santoyo, J. C. *El delito de traducir*. España: Universidad de León, 1985.

---. *Historia de la traducción*. España: Universidad de León, 1999.

Savory, T. *The Art of Translation*. London: Jonathan Cape, 1968.

- Sáez Hermosilla, Teodoro. *El sentido de la traducción*. Salamanca: Universidad de León, 1994.
- Schulte, Rainer. "Translation Theory: A Challenge for the Future" en *Translation Review* 23: 1 – 2.
- , y John Biguenet, editores. *Theories of Translation*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Schramm, Wilbur y Donald F. Roberts. *The Process and Effects of Mass Communication*. Chicago: University of Illinois Press, 1977.
- Sixel, Friedrich W. "WHAT IS A GOOD TRANSLATION?" *Meta*, XXXIX, 2, 1994. <http://dois.mimas.ac.uk/Dol.S/data/Articles/> Accesado 22/04/2005.
- Smith, Jadiviga. "A Theory of Drama and Theatre" en *INGARDENIANA III: Roman Ingarden's aesthetics in a new key and the independent approaches of others*. Anna Teresa Tymieniecka, (ed), Dordrecht: Kluwer Academic, c. 1990.
- Steiner, George. *Errata: El examen de una vida*. Madrid: Ediciones Siruela, 1998.
- *After Babel. Aspects of Language and Translation*. New York: Oxford University Press, 1972
- The Urban Dictionary*. www.urbandictionary.com (Accesado Agosto 2, 2006).
- Toury, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
- *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- Tymieniecka, Anna Teresa. *INGARDENIANA: a spectrum of specialized studies establishing the field of research*. Editorial Dordrecht, c 1976.
- Vázquez Ayora, G. *Introducción a la traductología*. Washington: Georgetown University Press, 1977.

- Vega, Miguel Ángel, editor. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- Venicti L. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London-New York: Routledge, 1998.
- Webster's Dictionary*. United States of America: World Publishing Co., 1961.
- Wilde Oscar. *El abanico de Lady Windermere y La importancia de llamarse Ernesto*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.
- . *La importancia de llamarse Ernesto. El abanico de Lady Windermere*. Alfonso y José Sastre (trad). México: Edaf y Morales, 1999.
- . *La importancia de llamarse Ernesto. Un marido ideal*. Chile: Editorial Andrés Bello, 1997.
- . *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. London: Penguin Books, 2000.
- Wilss W. *The Science of Translation: Problems and Methods*. Tübingen: Gunter Narr, 1982.
- . *Translation Theory and its Implementation in the Teaching of Translating and Interpreting*. Tübingen: Gunter Narr, 1984.
- Zuber, O. (ed) *The Languages of the Theatre: Problems in the Translation and Transposition in Drama*. Oxford: Pergamon, 1980.

INDICE

	Página
Introducción	1
Capítulo 1: La traducción. Ideas y teorías sobre ella.	
<i>Antecedentes históricos</i>	11
<i>Definiciones de traducción y algunas teorías sobre ella</i>	14
Capítulo 2: Las ideas de Roman Ingarden sobre las características de las obras literarias y sus diferentes tipos.	
<i>Generalidades</i>	53
<i>Características de las obras literarias</i>	54
<i>Características de la obra de arte literaria y sus diferencias con los demás tipos de obras literarias</i>	62
<i>Conclusiones de este capítulo</i>	93
Capítulo 3: La correcta interpretación del texto dramático como base fundamental de su traducción.	
<i>Características particulares de la obra de arte literaria en el texto dramático</i>	101
<i>Características particulares de la obra de información que, como acotaciones, forma parte del texto dramático</i>	116
<i>Características particulares del texto dramático. Sugerencias para su traducción</i>	121
Capítulo 4: Análisis comparativo de la fidelidad de tres traducciones al español del primer acto de la obra teatral <i>The Importance of Being Earnest</i> de Oscar Wilde.	

<i>Generalidades</i>	128
<i>Texto original</i>	128
<i>Traducciones que se analizan</i>	130
<i>Sinopsis del texto dramático</i>	135
<i>Análisis comparativo del acto primero de las traducciones</i>	137
<i>Conclusiones del análisis</i>	164
Conclusiones y recomendaciones	166
Bibliografía	170