

¿QUÉ RASGOS CARACTERIZAN UNA BUENA TRADUCCIÓN LITERARIA?

REFLEXIONES BASADAS EN TRADUCCIONES DE VARGAS LLOSA AL INGLÉS, AL FRANCÉS Y AL SUECO

Inger Enkvist

Cuando dos personas hablan sobre una novela latinoamericana, uno que ha estudiado la obra original, y el otro que sólo ha leído una versión traducida, ¿se están refiriendo o no al mismo libro? Después de haber estudiado la traducción al inglés, francés y sueco de algunas obras de Vargas Llosa, mi respuesta es: "A veces sí, a veces no". Al lector de la versión original de una novela de Vargas Llosa puede, por ejemplo, haberle impresionado la precisión del lenguaje y de la construcción narrativa; sin embargo, la transmisión de estas mismas propiedades dependerá en gran medida del talento del traductor, y la versión traducida puede crear un efecto muy distinto del que presenta el texto original.

Para acercarme a esta problemática he realizado un trabajo sobre las traducciones hechas de obras de Mario Vargas Llosa; más concretamente, se basan mis observaciones en las novelas *La guerra del fin del mundo*, de 1981, e *Historia de Mayta*, de 1984, vertidas al inglés, al francés y al sueco. Además de llevar a cabo un estudio sistemático de la traducción, palabra por palabra, he procurado averiguar cómo reaccionan los lectores nativos frente al texto traducido. A los informantes les pedí que leyeran las obras como leerían cualquier libro, aunque marcando con un lápiz lo que les pareciera curioso, incomprensible o chocante desde un punto de vista estilístico. Después de cumplida la tarea, les entrevisté a fin de que me dieran sus impresiones con respecto al contenido y estilo de los textos leídos. Finalmente, he hecho un inventario de los lugares marcados por los informantes para ver qué les ha parecido extraño. Todos los lectores son hablantes nativos: sobre los textos traducidos al inglés se han pronunciado americanos o británicos, las versiones francesas han sido comentadas por franceses y suizos, y las suecas por informantes suecos. Los lectores tienen todos una formación universitaria.

Además de esto, he examinado todas las traducciones hechas al sueco de obras de Vargas Llosa. Como hay tres traductores diferentes, ha sido posible estudiar la influencia que en el resultado final han ejercido, por un lado, los conocimientos de cada traductor sobre los temas tratados y, por el otro, las estrategias que siguen para traducir.

A continuación voy a presentar algunos ejemplos concretos de malas y buenas traducciones, con la esperanza de que así quede patente la importancia que tiene la labor del traductor para la recepción de la obra.

El traductólogo francocanadiense Jean Darbelnet menciona tres distintos tipos de error en la traducción: el contrasentido, el sinsentido y el falso sentido. Con el primer término se entiende que el texto traducido dice algo contradictorio o inconsistente en el contexto. El sinsentido corresponde a un texto cuya significación es vacía o demasiado imprecisa; ese tipo de error suele aparecer cuando el traductor no ha entendido bien el texto original. La tercera categoría, el falso sentido, se caracteriza por el hecho de que la traducción transmite un mensaje tan comprensible como aceptable en el contexto, pero que no corresponde al emitido por el autor.

En mi material he visto que los falsos sentidos, por motivos obvios, no los descubre casi nunca el lector informante. Tampoco sorprende que los sinsentidos no se señalen más que unas pocas veces, aunque se debe suponer que un lector entrenado en detectar ese tipo de error fácilmente podría hallar más. Más asombroso resulta el hecho de que ni siquiera los casos de contrasentido hayan llamado especialmente la atención de los lectores. Se puede citar como ejemplo la versión en sueco de *Pantaleón y las visitadoras*, un texto plagado de todos los errores de traducción posibles, entre los que abundan ocurrencias de contrasentido. En realidad, esta traducción diverge tanto del original que más bien se podría hablar de una versión libre. Sin embargo, el informante con quien trabajé no había notado nada extraño en el texto, le había gustado el libro e incluso se había reído mucho. ¿Cómo es posible?

Quizá la técnica narrativa de Vargas Llosa contribuya a que los errores de traducción sean menos evidentes. Ya que ésta se basa en frecuentes saltos entre personajes y episodios diferentes, el lector aprende a renunciar a una comprensión inmediata del texto y a aplazar su juicio para más adelante. Un efecto de esto es que el lector de la versión traducida llegue a aceptar inconsistencias nunca soñadas por el autor, puesto que aquél, por motivos obvios, no podrá distinguir los casos de incoherencia ya existentes en el original de otros añadidos por el traductor. En efecto, la lectura paralela de ambos textos revela que la traducción ha perdido parte de la estricta cohesión lógica tan característica de toda obra de Vargas Llosa.

En una reseña de la traducción al sueco de *Pantaleón*, el crítico hizo el interesante comentario de que antes, al leer el original en castellano en el momento en que salió, el libro le había gustado más. Ahora que lo volvía a leer, el humor le parecía un poco mecánico. Esto es precisamente lo que revela la lec-

tura paralela: ha desaparecido gran parte del humorismo y colorido del texto original.

En resumen: hasta en una traducción con múltiples errores de sentido el lector sigue pudiendo captar el contenido; por otra parte, es difícil que reflexione sobre los posibles cambios introducidos en ella. Una novela es una estructura tan vasta y tan compleja que incluso con la deformación sufrida por la intervención de un mal traductor, resulta sorprendentemente intacta. Hay que conocer bien el texto original para poder apreciar si la versión traducida es menos densa o rica en matices, en fin menos admirable, que aquél. Esto puede explicar en parte por qué los lectores de nuestro estudio tan rara vez han marcado que “aquí debe haber pasado algo”.

Aunque sean tolerantes al tratarse de un contenido incoherente, los lectores reaccionan con vehemencia contra un vocabulario mal elegido en su propio idioma. Con respecto a *Historia de Mayta*, traducido al inglés por Alfred Mac Adam, autor de varias otras traducciones de Vargas Llosa, ambos informantes - uno americano y otro inglés comparten la opinión de que el estilo es muy “desigual”, y que el lenguaje no permite ver que se trata de un autor de calidad. Los dos dicen también que si no hubieran prometido leer la novela hasta el final, no lo habrían hecho. El lector inglés además ha insistido también en que la lectura de la traducción, por culpa de la mediocridad del lenguaje, no sólo es menos agradable sino también, con toda probabilidad, más difícil. ¿Por qué? Trataremos de dar algunas respuestas:

- a. Algunas palabras son muy infrecuentes y exigen un nivel de cultura general que no tiene el lector medio. A veces se requieren conocimientos de francés, como cuando se utilizan los términos *Jacobin* (pág. 28), *malaise* (pág. 120) y *petit-bourgeois* (pág. 273). Otras veces se vislumbra una palabra castellana en el empleo de un vocablo poco usual en inglés. Así, por ejemplo, encontramos *aplomb* (pág. 137) por *aplomo*, *tranquil* (pág. 147) por *tranquilo*, etc.
- b. Las palabras altisonantes del tipo citado vienen mezcladas con otras argóticas como *a skinny guy* (pág. 12), *tons of Indians* (pág. 7), *sure does show it* (pág. 8). Para dar una idea más concreta de la mezcla de registros, se puede remitir a la página 157 en la que aparecen juntos *ignoramus*, *naïveté*, *coup de grâce* y *asshole*.
- c. No es infrecuente el tipo de desajuste que se produce cuando aparecen palabras que en apariencia son normales pero que no reproducen lo expresado por el autor. El lector cree comprender, pero en realidad se ve

obligado a “traducir lo traducido”. Como equivalente de *habla que te habla*, el traductor utiliza *yakking* (pág. 11) en vez de *chattering*, *babbling*. Para *sintiendo cosquillas* pone *tickling* (pág. 11) en vez de *tin-gling*. Confunde al lector empleando *Central Bank* (pág. 281) como traducción de *oficina central*. *Secuestro* no es *forced detention* (pág. 282), sino más bien *kidnapping*. *New towns* (pág. 188) no corresponde a *pueblos jóvenes*, etc.

- d. Hay errores de traducción capaces de producir un efecto de extrañeza. En los casos siguientes, por ejemplo, el traductor debe haber creído que la expresión *por gusto* significa “por placer” y no, como ha de interpretarse, “en vano”: *with the feeling that he was doing it for fun* (pág. 268) y *but it was a joke, because he died right away* (pág. 264).
- e. Ha heredado el texto traducido bastantes palabras castellanas cuyo sentido no es transparente en inglés, por ejemplo *floripondio* (pág. 78), *cholitito* (pág. 105) y *quipucamayocs* (pág. 129).
- f. Otra fuente de confusión es el uso de locuciones propias del inglés americano que no existen en inglés británico. A modo de ejemplo, el sentido de expresiones como *that old coot* (pág. 201), *four-square religious* (pág. 201) o *severance pay* (pág. 203), para un lector británico no resulta de ningún modo evidente.
- g. Figuran palabras poco usuales que, al parecer, pertenecen al propio idiolecto del traductor, como *joeboy* (pág. 260), expresión con la que se refiere a un chico que estudia en el Colegio San José. Otro ejemplo es *bos-sism* (pág. 162).
- h. Las propias técnicas discursivas del autor a veces crean problemas. Vargas Llosa utiliza formas como *rió* o *sonrió* como *verba dicendi*, empleo que el traductor transplanta sin modificación alguna a casos en que el uso normal en inglés consistiría en construcciones como *said smiling*, etc.

La combinación de todos estos factores hace que sea una tarea más ardua y menos gratificante leer la traducción que el texto original. Claro que eso nada tiene que ver con la lengua inglesa misma sino con el uso que de ella hace el traductor. Las críticas propuestas arriba no son aplicables, por ejemplo, a la traducción inglesa de *La guerra del fin del mundo*.

Para resumir, la crítica más importante a la traducción al inglés de *Historia de Mayta* concierne la desigualdad del estilo y la falta de exactitud en la tra-

ducción de palabras aisladas. Y esas taras, ¿tienen importancia o no para el lector? Sí, -dicen los entrevistados- porque un lector normal interrumpirá seguramente la lectura apenas haya recorrido unas páginas, y, además, la experiencia le dejará con la impresión de que el autor no sabe escribir. Esto es: una mala traducción no sólo perjudica a la recepción de la obra sino también a la reputación de su autor.

Con la misma vehemencia reaccionan los lectores francófonos contra las traducciones que se caracterizan por haber conservado la estructura gramatical del castellano:

- a. En la versión francesa de *Historia de Mayta*, cuyo traductor se llama Albert Bensoussan, el sistema de los tiempos verbales propio del castellano ha sido trasladado fielmente al francés; así, cada pretérito indefinido del texto español va reproducido por un *passé simple*. Como es sabido, este tiempo francés pertenece al ámbito de la lengua escrita, y su uso en cualquier pasaje dialogado resulta poco natural. La ruptura de estilo que resulta de su empleo quita viveza a las escenas y confiere al relato un carácter libresco y anticuado. Veamos un ejemplo:

“Pourquoi restèrent-ils si longtemps à Quero, se demande-t-il, ses pouces glissés sous son gilet et observant le ciel comme si la réponse se trouvait dans les nuages. Parce qu’il ne leur fut pas facile de trouver les bêtes de somme /.../ils convinquirent finalement Doña Teofrasia Soto, veuve d’Almaraz. A propos, qu’est devenue Doña Teofrasia? /.../ Et pourquoi la milice passa-t-elle par les armes le fils de Doña Teofrasia? (pág. 258).

- b. En este pasaje se nota, además, que el orden de las palabras resulta poco natural. Chocan las inversiones; mientras que en varios contextos el verbo español se antepone normalmente al sujeto, ese mismo orden en francés puede producir una impresión pedantesca.
- c. En castellano, el imperfecto de subjuntivo es de uso corriente también en el lenguaje hablado, pero no es así en francés. Se produce, por ejemplo, un efecto ridículo cuando un joven teniente, atacado por el enemigo, se dice a sí mismo: *Il conviendrait maintenant qu’il plût* (pág. 269).
- d. La acumulación de gerundios convertidos en *gérondifs* da a veces un tono altisonante poco apropiado a un párrafo.
- e. Entre los rasgos léxicos más criticados por los lectores se pueden señalar la frecuente incorporación de palabras castellanas sin explicar, los

vocablos franceses infrecuentes o arcaicos como *déréchef*, los diminutivos poco usuales y los errores en el uso de las preposiciones. Todas esas observaciones producen la impresión de que el traductor bien podría ser un hispanohablante que hubiera aprendido el francés únicamente a través de la lectura.

En resumen, las principales críticas imputables a la traducción francesa de *Historia de Maya* caben bajo el epígrafe “calco”. No sorprende, pues, que la reacción de los informantes franceses sea la misma que la descrita arriba a propósito de los lectores anglófonos: sin haberse comprometido previamente a estudiar el libro, pocos habrían hecho el esfuerzo de leerlo hasta el fin. Sin lugar a dudas, se llevarían la impresión de que se trata de un autor estilísticamente inseguro.

Sólo a los lectores familiarizados con la obra de un escritor de alta categoría les puede defraudar un texto mal traducido, ya que sienten que la novela dista de ser la obra maestra que esperaban leer. Los demás, por falta de conocimientos del autor y en ausencia de expectativas precisas, tienen tendencia a aceptar el texto tal como se les presenta. Esa tendencia a conformarse con el texto traducido es capaz de perjudicar a todos los escritores, pero afecta sobre todo a escritores de países y culturas menos conocidos. Dicho de manera más brutal: los prejuicios fundamentados en la ignorancia hacen que el lector no espere encontrar ninguna obra maestra en lo que lee, visión que se corrobora por el hecho de tratarse de una traducción mediocre, en la que se ha echado a perder la riqueza lingüística propia de una gran obra.

Mirando el asunto desde el ángulo opuesto, ¿cuáles son los rasgos que caracterizan a las buenas traducciones? Ateniéndonos a las versiones suecas, es evidente que Jens Nordenhök, traductor de cuatro de las obras estudiadas, es quien más éxito ha tenido en su labor. Los informantes han expresado su admiración por el autor, lo que implica que la traducción ha sido “transparente”, y ha facilitado la recepción de la obra. Como promedio sólo han sido marcados entre dos y tres lugares por lector, cifra que se debe comparar con los 706 lugares marcados por el lector francés de *La guerra del fin del mundo*.

De los traductores estudiados, Jens Nordenhök es el que mayor libertad parece sentir frente al texto, y quien más actúa como “creador adjunto”. En sus comentarios, los lectores han elogiado la viveza y autenticidad de la prosa, y no distinguen entre lo que proviene del autor y lo aportado por el traductor. El texto, que parece haber nacido de una simbiosis, delata una habilidad, flexibilidad y precisión compartidas por autor y traductor.

En el trabajo de Nordenhök se nota una preocupación por integrar al lector en la obra. Este recibe las informaciones que necesita, se introducen paso a paso las palabras foráneas que le son imprescindibles para la comprensión del texto, y a veces se adapta el texto a la realidad y la lengua suecas. He aquí algunos ejemplos tomados de la traducción al sueco de *La tía Julia y el escribidor*:

a. El traductor introduce términos supuestamente desconocidos por un lector sueco mediante la añadidura de un radical que indica de qué clase de objeto se trata, por ejemplo *ichu-gräs* (*yerba ichu* en vez de sólo *ichu*.)

b. Esta estrategia, que se basa en la facilidad con que se forman palabras compuestas en sueco, sirve a veces para dar mayor concreción al texto, para que el lector tenga una impresión visual de lo que en él se describe. Allí donde el texto original reza *los cristales del estudio*, el traductor concretiza: *inspelningsstudions glastruta* (“los cristales del estudio de grabación”).

c. El lector va guiado en un universo del que no siempre tiene suficientes conocimientos culturales para acceder. En la frase *una película que para colmo era mexicana y se llamaba Madre y amante*, es probable que un lector ingenuo sueco no entienda por qué motivo se dice *para colmo*. El traductor le ayuda con la indicación que la película es un *tvåmelodram* (“melodrama de almíbar”).

d. Se parafrasean expresiones típicamente latinoamericanas. Para traducir *coliseos* se recurre, por ejemplo, a la expresión *de enklare musikestraderna* (“las tribunas musicales menores”).

e. Se desconfía de los vocablos de origen latín o griego. Existen por ejemplo, vocablos como “*eufórico*” y “*acróstico*”, que serían fáciles de traducir mediante las formas homólogas suecas, pero que el traductor prefiere parafrasear. Podría objetarse a este procedimiento que da lugar a un texto más llano que el original. No obstante, tenemos que ver con un tipo de simplificación que compensa al efecto de “dificultad” producido por un texto y un contenido tan alejados de la realidad nórdica.

Es como si el traductor tuviera al mismo tiempo una capacidad de ver a través del texto y de transmitir al lector las imágenes así captadas. La reacción de los informantes del estudio muestra, sin lugar a dudas, que las estrategias citadas constituyen una ayuda muy eficaz para el lector que quiera acercarse a una obra literaria salida de una cultura remota y distinta.

En resumen, un buen traductor es consciente de las dificultades del lector, sobre todo en lo referente a la cultura, y está siempre a su servicio, ayudando

de esta manera al escritor a hacer llegar la obra artística a su receptor. Como repetidamente se ha dicho con respecto a la traducción literaria, hay que traicionar un poco en los detalles para ser fiel en lo esencial.

Hasta un buen traductor, como el que acabamos de estudiar, puede tropezar con problemas de solución difícil. No siempre es suficiente tener un lenguaje fluido, variado y concreto. Para traducir bien, hay que analizar también los medios utilizados por el autor; a partir de entonces la traducción se vuelve reto y sutileza. Veamos un ejemplo particularmente espinoso:

La casa verde se abre con una escena marcada por una crueldad poco común. Estamos en la zona selvática del Perú, y un grupo de guardias y monjas tratan de llevarse por la fuerza a dos niñas indias para educarlas en un establecimiento religioso. Antes de saber lo que va a pasar, la simpatía del lector está con “los nuestros”, los guardias y las monjas, más o menos blancos, hispanohablantes y cristianos. Los indios nos parecen extraños, posiblemente peligrosos. Al comienzo de la escena, la palabra “cristiano” se emplea en el sentido de “persona respetable”, pero la presencia de las monjas y el simple hecho de que una de ellas rece el Ave María, nos recuerda también el sentido literal de la palabra. Al terminar la escena, sin embargo, estamos convencidos de que la conducta de los “cristianos” no tiene nada que ver con lo que prescribe la religión. El problema que al traductor se le plantea es que en sueco la palabra “cristiano” no se puede utilizar en el sentido de “persona”. El traductor trata de variar su vocabulario alternando diferentes conceptos como “gente común” o “los blancos”. Ciertamente, el resultado es un lenguaje fluido, pero en ausencia de un equivalente igual de ambiguo le será imposible al lector captar la profunda ironía del autor.

Algo similar pasa con los vocablos usados en esta escena para designar a los indios. Se alternan las denominaciones *aguaruna*, *pagano*, *chuncho*, *calato* y *selvático*. El léxico sueco contiene las palabras *indian* (indio) e *infödd* (indígena), además de las cuales el traductor utiliza *aguarunaindian* (indio aguaruna) y el pronombre *han* (él). Otra vez, el traductor logra a la vez crear un lenguaje fluido y visualizar el contenido de una forma que permite al lector presenciar la escena con todos sus aspectos horrorosos. Sin embargo, hay un detalle que al traductor se le ha escapado. A saber, el hecho de que el autor determina la dirección de nuestras simpatías no sólo mediante el contenido presentado sino también a través de las palabras. Al mismo tiempo que la palabra *cristiano* va adquiriendo matices irónicos, el autor empieza a referirse a los indios denominándolos *la vieja* y *la niña*, vocablos que destacan la edad que tienen y no en su origen étnico. Por el mismo mecanismo, cuando hacia el final de la escena utiliza una sola vez la simple expresión *el hombre* para designar a

uno de los hombres indios, esto debe considerarse una elección premeditada para dar énfasis a la dignidad humana de éste. Mediante el cambio en la denominación se consigue un fuerte contraste con la obvia "animalidad" de los guardias. El traductor no ha sabido captar toda la significación contextual de la palabra, puesto que utiliza el pronombre *han* (él), elección con la que se elimina el citado efecto.

El lector sueco de la traducción de *La casa verde* comentó durante nuestra entrevista que le había gustado el libro, pero que sentía una inseguridad con respecto a la actitud del autor frente al mundo narrado. *La casa verde* no es una obra fácil de captar, y es natural que su interpretación resulte más difícil cuantas más pistas desaparezcan en la traducción de las que dispone el lector del original.

En resumen, traducir bien no sólo requiere un conocimiento profundo tanto de la lengua de destino como de la de origen, además de un talento especial para crear un lenguaje que facilite, y no estorbe, la recepción de la obra. También se necesita saber llevar a cabo una interpretación literaria a fin de tener una idea clara de los rasgos lingüísticos a los que dar énfasis.

¿Para qué sirve estudiar traducciones? Esta pregunta tiene varias respuestas, entre las cuales quisiera destacar la siguiente: el análisis de las traducciones permite entender más profundamente la riqueza encerrada en una obra y la sutileza de los medios utilizados por el autor. Los éxitos y los fracasos de los traductores nos enseñan a ver nuevas dimensiones del texto literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DARBELNET, J., 1977, "Niveau de la traduction", *Babel*, 1.
- ENKVIST, I., 1987, *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis.
- ENKVIST, I., 1991, *Om litterär översättning från spanska. Exemplet Vargas Llosa*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International.
- ENKVIST, I., 1993, *On Literary Translation from Spanish: The Exemple of the Novels of Mario Vargas Llosa, as Translated into English, French and Swedish*, Melbourne, La Trobe University.
- VARGAS LLOSA, M., 1975, *Pantaleón och soldatbordellen*, Stockholm, Bonniers. (Traducción de Jan Sjögren).
- VARGAS LLOSA, M., 1979, *Det gröna huset*, Stockholm, Norstedts. (Traducción de Jens Nordenhök).
- VARGAS LLOSA, M., 1983, *La guerre de la fin du monde*, Paris, Gallimard. (Traducción de Albert Bensoussan).

