

**La traducción, vista desde
el estructuralismo**

Horst Hina

la producción, vista desde
el estructuralismo

Horst Hina

Los textos, sí; las ideologías, no. El estructuralismo como ideología de los textos.

Al comienzo fueron los textos. Los textos, las escrituras literarias en su infinita variedad, no tanto las obras acabadas, estos monumentos sagrados de la tradicional crítica de la literatura, que no se prestan a otra cosa que a la estéril admiración de cómo son. Concebir la literatura no como una colección de monumentos fijos, sino como un arsenal de textos, inacabados, abiertos al «plural» de las interpretaciones, repetibles y utilizables para el lector: así podríamos formular brevemente el Evangelio de la escuela estructuralista (y sobre todo de su crítico principal que es a nuestra opinión Roland Barthes).

La crítica literaria sería desde luego el arte de leer textos. O mejor dicho: el arte de leer textos en su calidad de textos. Que esto no es cosa fácil nos lo enseña la tradicional crítica literaria que frecuentemente ha intentado captar el ser de la literatura en entidades extraliterarias como son los «contenidos» ideológico, sociológico, psicológico, religioso y moral de las obras. Bajo tales perspectivas, declara Roland Barthes, se pierde lo que es auténticamente literario en las obras, se pierde de vista su carácter artístico, su vitalidad; las obras suelen transformarse en aquellos cadáveres que llenan la Historia de la Literatura. *«Faire comme si un discours innocent pouvait être tenu contre l'idéologie revient à continuer de croire que le*

* Esta, y las siguientes citas, provienen del prólogo de *Sade, Fourier y Loyola* (París, 1971).

langage peut n'être que l'instrument neutre d'un contenu triomphant». Es incontestable que el primer paso de la crítica literaria debe ser el intento de definir el texto en su dimensión literaria, y no como instrumento de expresión de un mensaje que de igual modo podría decirse de forma más directa y sencilla.

En su libro de interpretaciones de Loyola, Sade y Fourier, Roland Barthes ha hecho una demostración práctica de lo que significa valorar un texto en su calidad de texto. El crítico francés no se interesa por las ideologías tan conocidas e incluso importantes de dichos prosistas (ideologías religiosas, políticas y morales), que según él presentan para el lector de hoy más bien un obstáculo en su acercamiento, sino en lo que tienen de fascinante como escritura literaria. Pero escuchemos al mismo Barthes hablando de sus intenciones. «*Lisant des textes et non des oeuvres, exerçant sur eux une voyance qui ne va pas chercher leur secret, leur "contenu", leur philosophie, mais seulement leur bonheur d'écriture, je puis espérer arracher Sade, Fourier et Loyola à leurs cautions (la religion, l'utopie, le sadisme); je tente de disperser ou d'é luder le discours moral qu'on a tenu sur chacun d'eux; ne travaillant, comme eux-mêmes l'on fait, que sur des langages, je décolle le texte de sa motion de garantie: le socialisme, la foi, le mal*». La idea decisiva del profesor de París parece sencilla: al discurso moral, preocupación exclusiva de la gran mayoría de los exégetas de Loyola, Sade y Fourier, Barthes opone como tema de la nueva crítica la felicidad de la escritura, *le bonheur d'écriture*, o *la volupté d'écriture*, como dice en otro lugar. En su apasionante estudio de Ignacio de Loyola, Barthes reconstruye a través de la escritura el mundo religioso del gran vasco (un mundo que al fin y al cabo se articula por la escritura, que *se hace* en ella). Dejar al lado la disciplina jesuítica estudiando al autor de los *Ejercicios*, es como leer a Marx sin dejarse influir por la «ideología» del marxismo. ¿Pero quizás la disciplina jesuítica ha sido hasta el momento uno de los obstáculos para una verdadera «lectura» de los *Ejercicios*?

«*Le plaisir d'une lecture garantit sa vérité*». Con esta «boutade» tan típicamente francesa podríamos resumir la postura crítica de nuestro autor. Una enseñanza de la literatura que no fuera represiva, que nos hiciera gozar de la belleza de la palabra, estimar el éxito de las expresiones, los logros poéticos, sin desalentarnos con la pesadez de los «contenidos» extraliterarios: ésta es la meta que Barthes, y con él otros representantes de la nueva crítica, se han propuesto, y que han intentado realizar en algunas interpretaciones modelo. Por lo tanto, aspiran a un retorno a la literatura, parecido a aquel retorno a la naturaleza que reclamaba Rousseau en su época desnaturalizada.

La brillantez metafórica de un escritor tan excelente como es el propio Barthes tiende a seducirnos, pero ¿nos convence realmente? Si no hay «contenidos» que importan, sino solamente «escrituras», ¿qué significa entonces el texto literario? ¿Es únicamente un juego de palabras, un sistema de «significantes» cuyos «significados» no nos interesan más? Muchas veces, y por supuesto desde el campo de la crítica ideológica (marxista o «burguesa»), se ha reprochado a los estructuralistas que fueran «tecnólogos» de la literatura, y que hayan perdido por completo la visión de lo humano que expresa cada obra literaria. Sin embargo, mirando más de cerca, vemos inmediatamente que tales reproches sólo demuestran la ignorancia de lo que es la crítica estructuralista. Citemos de nuevo a Barthes: «*Face au texte, j'essaye donc d'effacer la fausse efflorescence, sociologique, historique, ou subjective des déterminations, visions, projections; j'écoute l'emportement du message, non le message, je vois dans l'oeuvre triple le déploiement victorieux du texte signifiant, du texte terroriste, laissant se détacher, comme une mauvaise peau, le sens reçu, le discours répressif (libéral) qui veut sans cesse le recouvrir. L'intervention social d'un texte (qui ne s'accomplit pas forcément dans le temps où ce texte paraît) ne se mesure ni à la popularité de son audience ni à la fidélité du reflet économique-social qui s'y inscrit ou qu'il projette vers quelques sociologues avides de l'y recueillir, mais plutôt à*

la violence qui lui permet d'excéder les lois qu'une société, une idéologie, une philosophie se donnent pour s'accorder à elles-mêmes dans un beau mouvement d'intelligible historique. Cet excès a nom: écriture». De esta cita resulta con bastante claridad que el autor no predica la superioridad o la validez exclusiva del sistema significante, o de la «forma» (para usar el término tradicional) sobre el significado, el «contenido». No, las cosas son mucho más sutiles. Leyendo un texto, Barthes se abandona a lo que él llama *l'emportement su message, non le message*, a algo fluido y difícil de asir, a lo que en el fondo constituye el encanto de toda obra literaria, de todo texto. Este encanto no coincide completamente con la «forma» literaria. La literatura, según Barthes, sería más bien un movimiento a lo largo de las fronteras entre el significante y el significado, en este espacio limitado que es el de la creación artística.

Aun así, a medio camino entre las ideologías y las formas puras, la literatura tendría *la violence qui permet d'excéder les lois qu'une société, une idéologie, une philosophie se donnent pour s'accorder à elles-mêmes dans un beau mouvement d'intelligible historique*. En esta violencia que ejerce cada gran obra literaria, hay que ver su «intervención social», y no en una posible ideología, en un contenido que se pueda destacar de ella. Tal violencia es el resultado del movimiento creador que tiende hacia el futuro, hacia nuevas realidades humanas en oposición con el mundo falsamente concordante de la actualidad, cuyas ideologías dominantes no pueden realizarse. En cambio, la literatura puede facilitar una toma de conciencia y por consiguiente tener un papel de crítica de las ideologías.

Determinar el impacto social de lo literario ha sido una de las preocupaciones de Roland Barthes desde la publicación de *Le Degré Zero de l'Écriture*, su primer libro de crítica, tan lleno de espíritu brechtiano. Cada vez el enfoque ha sido más diferenciado, más sutil, más alejado de los convencionalismos críticos, hasta llegar a una expresión tan personalizada de la crítica como es *Le plaisir de lire*.

Es evidente que Barthes no ha logrado aún una descripción definitiva de lo que es el discurso literario, de lo que es su dimensión social. ¿Pero es posible lograrlo del todo? Es cierto por otra parte que Barthes, desde su primer escrito, ha encontrado el centro de una nueva teoría de la literatura, una idea clave cuya fertilidad se ha demostrado ya en numerosas interpretaciones. Este nuevo concepto de la crítica es el de la *escritura*.

Traducir es re-escribir un texto.

El interés del estructuralismo barthiano se concentra en la «escritura» de las obras, en su *bonheur*, su *volupté d'écriture*. «*Quels textes accepterais-je d'écrire, de ré-écrire, de désirer?*» tal es para el ensayista de S/Z * el criterio de selección de los textos, de las escrituras literarias. Hasta ahora, los textos se han considerado exclusivamente como *legibles*, el papel del público literario ha sido reducido al consumo pasivo, al aplauso o a la desaprobación. En cambio, Barthes (partiendo incluso aquí de algunas reflexiones brechtianas) postula que las obras, hay que considerarlas como *escriptibles*, capaces de ser escritas otra vez, reescritas, asimiladas en su calidad de escrituras. Un autor me agrada en la medida que su escritura se hace mía, se transforma en una fuerza de mi mundo interior. «*Faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte*»: es ésta la reforma (¿o revolución?) que estimula Barthes en el campo de la literatura. La palabra «productor» es adecuada, ya que un texto no sólo puede ser reescrito de una manera, sino de maneras muy diversas; cada lector hace instintivamente una opción entre las posibles escrituras que se pueden destacar de un texto. A la apertura del texto, corresponde el pluralismo de las escrituras; de ahí la fuerte influencia que puede tener un texto a lo largo de la Historia de la Literatura.

* S/Z. *Essai*. París, 1970.

La traducción apenas ha entrado en el campo de investigación de la crítica estructuralista. Desgraciadamente, ya que la fertilidad de la postura de Barthes para la teoría (y práctica) de la traducción es indudable. ¿Qué es la traducción si no un intento de rehacer, de re-escribir el texto? No importa que esta re-escritura se realice en otro idioma, en el ámbito de otra tradición literaria. Lo decisivo es precisamente el fenómeno de la *re-escritura*. Como hemos dicho ya muchas veces, no se trata en la traducción del pasaje de un «contenido» de una a otra lengua (de uno a otro código), pues las obras literarias no se reducen a su esencia ideológica; tampoco se trata de la transformación de meros significantes de uno a otro sistema lingüístico. En términos barthianos, se trata de la re-estructuración de un texto a través de sus principios de escritura, de la reconstitución de la riqueza de las relaciones y conexiones, la armonía de las proporciones internas, de sus leyes de expresión. El texto re-escrito debería tener la misma vigencia de creación, debería ejercer la misma *violencia* que suele ejercer lo nuevo contra las formas vetustas y falsas que ya no corresponden más a nuestra realidad vivencial.

Re-escritura de un texto: de lo que dijimos se puede deducir que no existe una sola re-escritura, ya que un mismo texto contiene un pluralismo de escrituras posibles. Por consiguiente, hay tantas traducciones como hay escrituras posibles encerradas en la selva de un texto. Son precisamente las traducciones las que nos permiten ver la apertura del texto, el pluralismo de interpretaciones que este texto provoca.

¿Qué es un texto, cómo está hecho, qué significa? A estas preguntas eternas de la crítica literaria, la teoría de la traducción tiene una respuesta nueva y original: ¡Para conocer un texto, hay que consultar sus traducciones! Si realmente un texto es un pluralismo de escrituras posibles, son las traducciones las que pueden dar una idea de la amplitud de estas escrituras, de su extensión, de sus límites. Cinco o diez versiones de un texto pueden aclarar lo que es el texto «ideal» (el texto «mítico», según Novalis,

que trasciende incluso al «original»). El texto «original», junto con los textos re-escritos (es decir, las traducciones), nos enseñan el *espacio literario* de este texto, nos dejan ver una dimensión que fácilmente queda oculta si sólo tenemos ante nosotros la versión original.

Pero dejemos estas conclusiones apresuradas. Pasemos a la práctica, estudiemos un texto con su aureola de escrituras posibles.

Pequeña excursión en la Historia de la Literatura.

Elegimos a uno de los más geniales «productores» de textos que conoce la literatura universal: a Gracián. Del *Criticón*, sacamos al paso unos párrafos del capítulo *El golfo cortesano*. Es un texto como muchos otros que podríamos encontrar en ese magnífico libro.

Andrenio está acercándose a la Corte y comienza a conversar con Critilo.

«¿Qué cosa y qué casa ha sido ésta?», decía Critilo. Contadme lo que en ella os ha pasado. Tomó la mano el Sabio, a cortesía de Andrenio, y dijo: —Sabed que aquella engañosa casa, al fin venta del mundo, por la parte que se entra en ella es del gusto, y por la que se sale del gasto. Aquella agradable salteadora es la famosa *Volucia*, a quien llamamos nosotros delectación y los latinos *Voluptas*, gran muñidora de los vicios, que a cada uno de los mortales le lleva arrastrado su deleite. Esta los cautiva, los aloja y los aleja, unos en el cuarto más alto de la soberbia, otros en el más bajo de la desidia, pero ninguno en el medio, que en los vicios no le hay. Todos entran, como visteis, cantando, y después salen sollozando, si no son los envidiosos, que proceden al revés. El remedio para no despeñarse al fin es caer en la cuenta al principio; gran consejo de la sabia Artemia, que a mí me

valió harto para salir bien (...) ¡Oh, casa de locos, y cómo lo es quien hace de ti caso! ¡Oh, encanto de cantos imanes, que al principio atraen y a la postre despeñan!» (...)

Contáronme tenía dos hijos la fortuna, muy diferentes en todo, pues el mayor era agradablemente lindo cuanto el segundo desapaciblemente feo; eran sus condiciones y propiedades muy conformes a sus caras, como suele acontecer. Hízoles su madre dos vaquerillos con la misma atención, al primero de rica tela, que tejió la Primavera, sembrada de rosas y de claveles, y entre flor y flor alternó una G, tantas como flores, sirviendo de ingeniosas cifras, en que unos leían *gracioso*, otros *galán*, *gustoso*, *gallardo*, *grato* y *grande*; forrado en cándidos armiños, todo *gala*, todo *gusto*, *gallardía* y *gracia*. Vistió al segundo muy de otro género, pues de un bocací funesto, recamado de espinas, y entre ellas otras tantas F, donde cada uno leía lo que no quisiera: *feo*, *fiero*, *furioso*, *falto* y *falso*; todo *horror*, todo *fiereza*. Salían de casa de su madre a la plaza o a la escuela, y al primero cuantos le veían le llamaban, abríanle las puertas de sus corazones, todo el mundo se iba tras él. teniéndose por dichosos los que le podían ver, cuanto más haber. El otro desvalido no hallaba nunca puerta abierta, y así andaba a sombra de tejados, todos huían de él; si quería entrar en alguna casa dábanle con la puerta en los ojos, y si porfiaba muchos golpes, con lo cual no hallaba donde parar; vivía, o moría, tan triste que no llegó a poderse sufrir a sí mismo y así tomó por partido despeñarse, para despeñarse, escogiendo antes morir para vivir, que vivir para morir.»

(Primera Parte, Crisi XI.

Citado según la edición del P. Ismael Quiles, S. I.)

Hay que olvidar por el momento todo el saber que los historiadores de la literatura han acumulado alrededor de este gran Artífice del Siglo de Oro español, para abandonarse plenamente a la «voluptuosidad» de esta escritura. A partir del lenguaje, Gracián pone en escena su grandioso Espectáculo del Mundo. Es cierto: el autor «dice» algo, el autor alude a una verdad que se sitúa más allá del fuego de artificio de su estilo. Pero esta verdad, esta esencia pura de su obra es inseparable del lenguaje graciano. Más aún: se concibe solamente a través de este lenguaje, sale de él, se realiza en él. Resumir a Gracián en algunos «contenidos» de tipo moral sería desprestigiar al gran escritor e integrarle en la serie de aquellos autores edificantes tan numerosos en la época de quienes nadie habla hoy. Quizás es esto precisamente lo que ha hecho la crítica literaria; es ésta una de las razones del inmerecido olvido en el cual ha caído el autor de un *Tratado de la agudeza*.

La lingüística moderna ha puesto de relieve que el discurso humano se desarrolla en dos niveles: en el nivel de la significación de la realidad extralingüística (*las palabras y las cosas*), y al mismo tiempo en el nivel de los significantes, del funcionamiento de la lengua como *sistema* interno. Siempre el hablante es consciente de la lengua que habla, de sus correspondencias y contrastes interiores, y su auto-conciencia lingüística influye en su discurso, participa en la creación del «sentido» de este discurso. En el grado más alto, este factor puede observarse en el discurso graciano. La «agudeza» de nuestro autor se manifiesta en su sensibilidad lingüística antes de que se aplique al mundo moral. Casi tenemos la impresión de que el refinamiento del discurso graciano sutaliza este mundo moral, lo espiritualiza. De todos modos, es una extraña interacción entre el lenguaje y la realidad moral que hace nacer la maravillosa escritura graciana.

En cuanto a las figuras retóricas tan caras al autor como son la antítesis y el paralelismo, la aliteración y la acumulación, se puede ver muy claramente la estrecha re-

lación entre el lenguaje y la realidad, con el predominio casi constante del lenguaje. Sí, encontramos en nuestro texto oposiciones que son de la realidad, y por consiguiente independientes del sistema lingüístico, como es el caso de los dos hijos de la fortuna, el uno *agradablemente lindo*, el otro *desapaciblemente feo*. Pero incluso aquí notamos cómo la oposición se cristaliza lingüísticamente (la correspondencia de los adverbios antitéticos), hasta concretarse en dos *letras* (¡máximo refinamiento de la *escritura* graciana!), G y F (gracioso, galán, gustoso, gallardo, grato, grande; funesto, feo, fiero, furioso, falto, falso). Hay una segunda categoría que es simultáneamente de la realidad y de la lengua. Es el caso de *vivir/morir*, oposición onomatopéyica, ya que opone la *i* jubilosa a la grave *o*. Ignoramos si el autor ha elegido esta oposición por su valor sonoro o por su significado, tan importante para la ideología del barroquismo. Suponemos que es por ambos motivos. Existe finalmente una tercera categoría que de lejos es la más frecuente: la creación de oposiciones y paralelismos por medio de la sola lengua. Pensemos en la antítesis *gusto/gasto*, pensemos en las cadenas fonológicas de *casa/cosa/caso*, de *gusto/gasto/gesto*, de *ver/haber*, de *despeñar/despenar*, que son los elementos estructurantes de nuestro texto.

Encontramos en el mundo graciano un fuerte movimiento centrípeto que va de la realidad exterior hacia la expresión lingüística. Es asombroso ver cómo todo se hace lengua, cómo las palabras se convierten en los protagonistas del Gran Teatro del Mundo que es un teatro de lenguaje. Gracian *actualiza* recursos que están inscritos en el sistema del castellano, aunque el hablante común está lejos de explorarlos y utilizarlos como él. Puede parecer una casualidad lingüística el hecho de que la oposición *vivir/morir* en castellano coincide con la oposición fonética *i/o*. En otros idiomas no existe tal oposición fonética (*leben/sterben*, *to live/to die*); no obstante, la realidad significada es la misma. La «agudeza» graciana reside en gran

parte en su poderoso don de creación lingüística: Gracián aprovecha, *significa* hechos de lengua que en el lenguaje cotidiano son *sin* «significado».

En una palabra: el mundo graciano es fundamentalmente *escritura*.

Nos imaginamos las dificultades que presenta la re-escritura de Gracián en el plano de la traducción. Por otra parte, ya que Gracián es fundamentalmente «escritura», es imprescindible para una traducción la re-creación de esta escritura; la traducción al nivel de los «contenidos» sería particularmente decepcionante. Re-crear quiere decir: re-escribir, re-inventar, modificar, cambiar. Quiere decir también: explorar a Gracián en su profundidad. ¿Qué puede enseñarnos el Gracián inglés, francés, italiano?

Un tema y tres variaciones.

La primera traducción del *Criticón* en lengua inglesa es del año 1681. En realidad, como nos informa el traductor en su prólogo, ha sido realizado mucho antes, en la juventud dorada del traductor, cuando éste viajaba por España con una misión diplomática, estudiando en su tiempo libre (y tenía mucho) en la Universidad Complutense, en la época de Alcalá. Desde luego, es una de las primeras traducciones del *Criticón* en toda Europa. El prólogo es un documento para una sociología de la traducción. Paul Ricaut Esq., como se llama el autor de la traducción, aristócrata, ha traducido a Gracián (le habían señalado en Alcalá como «one of the best wits of Spain») para divertirse, como juego intelectual, sin pensar en una publicación. No ha traducido el libro entero (¿puede uno confundirle con un traductor vulgar, pegado a la línea, ejerciendo la literatura como profesión?), se ha limitado a la primera parte del *Criticón*. Veamos cómo este aficionado aristócrata de las letras hispánicas ha desempeñado su tarea.

«Let me know, said *Critilo*, what House this is, and inform me of what passages, and accidents have happened to you. The wise Philosopher by the courtesie of *Andrenio*, taking the upper hand, Know, said he, this is the deceitful House, the Inn of the World; The Gate at which Men enter, is Delight, and through which they go out, is Charge and Expense. That famous Robber is *Volusia*, whom we call Delight, and the Latin *Voluptas*; she is the gracious Protectress of Vice, and draws Mortals to their Execution on the Slid of Delight. This is she who enslaves and captivates Men, imprisons them where they please, some she logeth in upper Rooms of Pride, others in the Dungeon and Cellars of Sloth, but none inhabit the Middle, all situations being Extremities in Vice. All enter in, as you see with Songs and Musick, but go out with no other melody than their own Sobs, except the Envious, who do all things in a contrary humour. The remedy not to miss of the End, or be destroyed in the Conclusion, is to cast an eye first upon the beginning, which was the counsel and advise of the Wife *Artemia*, and the only means for me to escape secure (...). O house of Fools! what little respect has thou deserved! O false Enchantment of bewitched Loadstones, which at first attract and entice, and then betray! (...).

It is reported that Fortune had two Sons, both of a most different nature, and disposition. The eldest was handsome, and of as smiling a countenance, as the other was ill-favoured and frowning; their conditions and natures, as usually it happens, being read in the Index of their Foreheads. Their Mother did accordingly habit them in such Garments and Dress, as did best denote their humours, and distinguish their conditions. The eldest had his cloaths embroidered by the Spring with Roses, and Gilliflowers,

and between Rose and Rose was inserted a G, which served for a hyroglyphick, and was interpreted by some to be *Gratious, Gallant, Grateful, Great*; the Lining was of white Ermins, which rendred his Aspect chearful and smiling, so as it betokened an inward serenity of Mind. The other was cloathed in a different manner, in a Black, or Mourning Buckram, worked with Thorns, and Briars, and between every one an F. Characters of his *foul, fierce, furious, false* disposition; his countenance and look strook terror to all that beheld him. In this Garb they went forth from the House of their Mother, to the School, or to the Market. The eldest was adored by all; invited to receive entertainment, the doors of their Hearts were opened to him, and the whole World followed him, esteeming their Eyes blessed which saw so gracious a Youth. How much more happy their Arms which could embrace him? The other despised found none so courteous, or charitable as to admit him to any access, but as from a scourge or plague fled at his approach; when necessity, or conveniency drove him to enter into their Houses, their Gate was shut against him, and his importunity returned with blows, that so benished from the Society of all, he found no place to make his residence, whether he should now live or die, was the subject of his Melancholy contemplation, his rage not being able to suffer longer these injuries, he chose rather to die, than he might live, then to live that he might die.

(The Critick, written originally in Spanish; by Lorenzo Gracián one of the best wits of Spain, and translated into English, by Paul Rycaut Esq.; London, 1681, p. 198-200.)

Nota. — El nombre *Lorenzo* es el pseudónimo con el cual Gracián ha firmado la casi totalidad de su obra.

No es difícil hacer un juicio valorativo, indicar lo que *falta* en la versión del joven estudiante y poeta Rycaut. Le falta la «agudeza» lingüística, esta extraordinaria sensibilidad de Gracián en cuanto a las correspondencias sonoras del idioma. Prácticamente ninguno de los paralelismos o antítesis del original encuentran una correspondencia en la versión. *¿Qué cosa y qué casa ha sido ésta?* se traduce sencillamente con *Let me know what House this is?*; en lugar de *todo gala, todo gusto, gallardía y gracia* el autor, cansado ya de los juegos de palabras, pone *cheerful and smiling*; como ya era de esperar, el traductor no encontraba todas las correspondencias con las letras G y F; es loable de todos modos que encuentra cuatro palabras para las seis de Gracián. Por otra parte, no podemos constatar tampoco un intento de inventar por cuenta propia juegos de sonidos que no existen en el Gracián español.

Además se nota en la versión de Rycaut la dificultad que tiene con la increíble concisión de las fórmulas de Gracián. En la mayoría de las veces, no es posible reproducirlas de una forma adecuada; hay que transcribirlas, renunciando así a su efecto literario. (Transcribir para aclarar es un procedimiento muy frecuente en todas las traducciones.) Algunos ejemplos: de los dos hijos de la fortuna *muy diferentes en todo*, el traductor inglés dice *both of a most different nature and disposition*; del último, *todo horror, todo fiereza*, leemos *His countenance strook terror to all that beheld him*; la frase *teniéndose por dichosos los que le podían ver, cuanto más haber*, se traduce *esteeming their eyes blessed which saw so graceful a Youth. How much more happy their Arms which could embrace him?*

Algunas de las expresiones reforzadas en la versión inglesa son visiblemente un intento de compensar la falta de agudeza en el plano lingüístico. Esta compensación, es curioso notarlo, se hace no tanto por otros juegos de palabras y sonidos, sino por un refuerzo de lo *metafórico*, y

alguna vez simplemente por una ampliación *pleonástica* de la frase. En el cuarto más bajo se transforma en *the Dungeon and Cellars*; la frase *Todos entran, como vistéis, cantando, y después salen sollozando*, se traduce —elegantemente— con *All enter in, as you see, with Songs and Musick, but go out with no other melody than their own Sobs*. De traducción pleonástica se trata en ejemplos como *Inform me what passages and accidents have happened to you* para *Contadme lo que en ella os ha pasado*, o si el traductor dice *to attract and entice* para el castellano *atraer*.

Tenemos que destacar también la tendencia del traductor a disminuir la tensión antitética, el dramatismo del discurso graciano. Así, la *gran muñidora de los vicios* se convierte en *the gracious Protectress of Vice*; la *agradable salteadora* no es más que *the famous Robber*; y en lo que se refiere a los hijos de la fortuna, el traductor resume su contraste en *handsome/frowning*, para la oposición graciana de *agradablemente lindo/desapaciblemente feo*.

En general, no es mala la versión del joven estudiante complutense. Casi no hay faltas de comprensión (excepto, naturalmente, los *bewitched Loadstones* por *cantos imanes*); es evidente la buena voluntad del traductor. A veces incluso es ambicioso, por ejemplo cuando traduce *ingeniosas cifras* con el preciosismo *hyrogliphick*. Esta impresión se confirma si comparamos otros capítulos de su versión con el original graciano.

¿Pero qué es la «lectura» que hace Rycaut de Gracián? ¿Qué es su escritura graciana? Según nuestras observaciones, parece que Rycaut no insiste tanto en el aspecto «Teatro del Mundo» de Gracián, en sus agudezas y sutilezas, para destacar más el *discurso alegórico*, que es esencialmente un discurso *épico*. El *Criticón* sigue el esquema de una novela (criticofilosófica, como suele decirse), y la traducción inglesa apoya en esta dimensión, reduciendo el dramatismo del estilo de Gracián, haciendo más lento el ritmo. Al traductor inglés no le interesan tanto las osa-

días lingüísticas; le interesa el fondo alegórico, le interesa el desarrollo de la novela. En la épica domina la objetividad, la calma, y así Rycaut corta y reduce lo que le parece demasiado tajante. Su *Criticón* es otro *The Pilgrim's Progress*, una novela alegórica, no un espectáculo del lenguaje.

* * *

Nuestra versión francesa es del año 1725, publicada al mismo tiempo en Ginebra y La Haya. Sociológicamente, el caso es muy distinto de la traducción inglesa. La edición francesa es un signo de la «miseria» del oficio traductor. El traductor —un tal Maunory— no se menciona en la página del título; en cambio, aprendemos allí que la obra es dedicada a Monseigneur Le Duc de Noailles. Sólo el prólogo de la edición (oficial) de Ginebra lleva la firma del traductor; si no, no sería posible identificarle. De este hecho sociológico, es fácil hacer conclusiones sobre la calidad de la versión.

«Quelle est, dit-il, cette maison? aprens nous ce qu'on y fait, & pourquoi elle a été bâtie? Le Sage lui prenant la main, & regardant Andrenius: sachez, dit-il, que cette demeure est l'*Hôtellerie* du monde (*en una nota de pie, añade el traductor: Le Palais de la Volupté*), que la porte par où on y entre promet toutes sortes de plaisirs, & que celle par où on en sort ne donne que chagrin & que peines; que l'agréable trompeuse qui y règne est la Volupté, l'amie des Vices, celle qui enchaîne tous les hommes, & qui s'empare le plus souverainement de leur esprit. Elle les captive, elle les longe, & les distribue, les uns dans la partie la plus élevée de l'orgueil, les autres dans la plus basse de la paresse; mais pas un au milieu, parce qu'il n'y a point de milieu dans le vice: tous y entrent, comme vous avez vu, en chantant, mais tous en sortent en soupirant; le seul moien de n'en être point

précipité, est de considérer où ses charmes se terminent. J'ai l'obligation, dit Andrenius, aux conseils de la sage Artémie, d'avoir trouvé le moien d'en sortir (...). (*Falta la frase exclamativa Oh, casa de locos.*)

«On dit que la fortune avoit deux enfans bien différens en tout, car l'aîné étoit aussi beau, que le cadet étoit mal fait; leurs inclinations ne demendoient point les dispositions des corps. Le premier avoit le teint si vif & si fin, qu'on eût dit que le Printems y étoit peint; son visage étoit un tissu de roses & de lis, sur lequel paraissoit la figure d'un grand G qui veut dire, *gracieux, galant, de bon goût, grand, glorieux*. L'autre au contraire, étoit d'un regard farouche, avec un teint échauffé, sur lequel étoit la figure d'une F, qui vouloit dire, *fripon, fier, furieux, fou, faussaire*. Le premier trouvoit partout des gens qui lui faisoient des caresses: on le suivoit, on se croyoit heureux de la voir, & encore plus de l'approcher. Le second tout au contraire étoit en horreur à tout le monde, & on lui fermoit par tout la porte; il ne trouvoit d'azile que sous les auvents & les gouttières; au lieu des caresses qu'on faisoit à son frère, on ne lui donnoit que des coups; personne en un mot ne pouvoit le souffrir. Ne pouvant plus le supporter lui-même, il ne voyoit point d'autre parti à prendre, que de se précipiter; il aimoit mieux mourir une seule fois, que de vivre en mourant toujours.»

(L'Homme détrompé, ou le Criticon, de Baltasar Gracián. Traduit de l'Espagnol. Tome premier, La Haya, 1725, p. 232-235.)

He aquí el ejemplo típico de una «bella infiel». En cuanto a la infidelidad, el traductor lo advierte él mismo en su prólogo. «*Au reste —escribe— on avoue que cette Traduc-*

tion n'est pas rigide: sans quitter le sens de l'Auteur, ou du moins sans le perdre trop de vue, on s'est donné la liberté de tourner & étendre quelques-unes de ses pensées, ce qu'on a fait en faveur de ceux qui n'entendent pas la Langue Espagnole, & qui auroient pû trouver des obscuritez rebutantes, si on avoit rendu l'Original plus littéralement.»

El traductor se disculpa haciendo hincapié en aquellos lectores que no dominan bien el castellano, aunque su traducción nos hace dudar de que él mismo lo dominase mejor. Con tan escasos conocimientos, no nos extraña que debía encontrar muchas *obscurités rebutantes* en la obra de Gracián. Es ésta una de las razones por qué su versión es tan poco «rígida».

Otra razón por la gran inexactitud de la traducción es indudablemente la preocupación por un estilo *elegante*. Si Gracián no corresponde a su ideal de belleza y mundanidad, el traductor le corrige sin escrúpulo. Palabras de moda de la época del «*honnête homme*» como son *les plaisirs, les charmes, de bon goût, soupirer, glorieux, le teint, les dispositions, les caresses*, indican que el traductor no tiene la intención de recrear el arte literario del barroquismo español, sino que se ha propuesto rehacer el original según los criterios del clasicismo francés.

Así, elimina o corta todo lo que según sus principios estéticos es excesivo y exagerado en la barroca retórica de Gracián. Deja al lado al comienzo de nuestro texto el erudito excursus del autor español acerca de la etimología de *Voluptas*, pensando probablemente que este pasaje es demasiado pesado. En la segunda parte del texto, sólo traduce aproximadamente la mitad del original. Suprime algunos de los juegos de palabras que le parecen sin duda alguna el signo de una imaginación salvaje. No, estos excesos no son *du bon goût*; podrían chocar a su público elegante.

El afán de «mejorar» el estilo graciano, junto con un conocimiento insuficiente del idioma castellano, explica la mayoría de las faltas de traducción que comete el autor

francés. La falta más espectacular en nuestro capítulo es la traducción de la palabra *vaquerillo*, desconocido al autor, por el modismo *le teint* (de la cara), lo que perturba el sentido de todo el párrafo. El autor no vacila en traducir *son visage étoit un tissu de roses et de lis*, explicando que los dos hijos llevaban en la cara las letras G y F... Con alguna imaginación, el traductor logra salir de este lío y presentar incluso aquí un texto fluido y transparente, aunque no correcto.

En la primera parte encontramos menos faltas; allí, el traductor enseña lo que es capaz. Demuestra con algunos logros estilísticos y algunas fórmulas concisas, que es (a su modo) sensible a la agudeza del lenguaje graciano. Merece aplauso la traducción *agréable trompeuse* para la *agradable salteadora*, la transcripción *Il aimoit mieux mourir une seule fois, que de vivre en mourant toujours* para *escogiendo antes morir para vivir, que vivir para morir*. Destaca por su elegancia la fórmula *J'ai l'obligation, dit Andrentus, aux conseils de la sage Artémie* para *gran consejo de la sabia Artemia*, una fórmula que respeta el acento en *gran*.

Personne en un mot ne pouvait le souffrir: es ésta la frase más característica de todo el capítulo. *En un mot*, ¡aquí está el detalle! Poniéndose nervioso con el aparente caos de las figuras retóricas en Gracián, el Monsieur Maunory se cree autorizado a hacer un resumen para su público, educado en el gusto del clasicismo. Es evidente: el traductor francés no quiere comprender el fuego de los conceptismos gracianos. Así deshace el estilo graciano para rehacerlo según la estética de su tiempo.

Sin embargo, hay que preguntarse por qué el traductor elige para sus ejercicios de re-escritura precisamente a Gracián y no a otro autor más conforme a los principios del estilo elegante. La razón probablemente es que a pesar de todo encuentra algo en el escritor castellano que le parece digno de ser comunicado a su público francés. Este «algo» es —a nuestro sentir— el aspecto cortesano del autor del *Discreto* y del *Héroe*. Un discurso vivo, elegante,

culto —es ésta la escritura del Gracián francés. Podemos observar cierta erotización del texto, en oposición curiosa con la conocida misoginia del autor castellano (*le teint, les caresses, les charmes*). No obstante sus reservas estilísticas, agradan al traductor la perspectiva alegórica, las reminiscencias de las literaturas clásicas, la sabiduría moralista del escritor español. Estas calidades las «salva» en una escritura rehecha según los principios del clasicismo del siglo XVIII francés, en una escritura que se acerca sorprendentemente a la de los grandes autores franceses del tiempo: a la de Madame de Sévigné, de Saint-Evremond, de Fontenelle.

* * *

La versión italiana, *Il Criticon o vero regole della vita politica morale*, se publicó en Venecia, en el año 1691. El traductor es Pietro Catteano, una personalidad de cierto prestigio en el mundillo de las Letras venecianas de finales del siglo XVII. El espacio que ocupa su nombre en la página del título es tan grande como el del mismo Gracián. El libro está cuidadosamente editado. Tiene un amplio prólogo en el cual el traductor explica el papel de Gracián en la literatura de la época y los criterios que le han dirigido en su versión. Nada del anonimato de la traducción francesa, y tampoco del diletantismo de la traducción inglesa. Pietro Catteano parece perfectamente consciente de la responsabilidad del traductor, y también de la importancia de éste para la vida literaria internacional.

«Che casa è stata questa, dicea Critilo? Narratemi ciò che in essa v'è succeduto. Cominciò il Savio, così dal medemo Andrenio gentilmente pregato, à dire: Sappi, che quella casa ingannevole, ch'è l'Hosteria del Mondo, per la parte ove s'entra s'incontrano piaceri, all uscita disastri. Quella dilettevole masnadera è la famosa Volusia, che noi diciamo diletto,

ed i Latini *Voluptas*, gran fomentatrice dei viti, che d'essa à gran regione si dice: *Trahit sua quemque Voluptas*. Questa imprigiona à viventi, gli alloggia, e gli allontana, alcuni all'appartamento più alto della Superbia, altri nel più basso dell'Inertia, pero niuno nel mezzo, poiche non dassi il mezzone ne i viti. Tutti entrano come vedeste, cantando, e posce escono singhiozzando, accetto gl'Invidiosi, cui succede il contrario. Il rimedio per non precipitare al fine, è il pensare ad esso nel principio, gran documento della dotta Artemia, & a me fú di grandissimo giovamento, per uscirne salvo (...). Oh Casa di pazzi, e più pazzo, chi più di te fà stima! Oh incanto di calamite, che al principio attraggono, & al fine precipitano.» (...)

«Dissero, che la Fortuna havea due figli, in tutte le cose tra loro diversi, poiche il maggiore era tanto vago, e gratioso, quanto il secondo orrido, e deforme, havea ciascuno il tratto, e l'attioni uniformi al volto, conforme suole per ordinario avvenire. Fogli la madre due giubette coll'istessa intentione, al primo d'un ricco drappo tessuto dalla Primavera, ricamato di rose, garafoli, ed altri fiori, alternando tra un fiore, e l'altro una G servendo di cifre ingegnose, in cui alcuni leggenano gratioso, altri gustoso, gioviale, giulivo, grato, galante, gagliardo, e grande, fodrato di candidi armellini, tutto gala, tutto giubilo, gratia e gusto. Vestí l'altro di contrario genio, cioè di grossa tela di color oscuro, ricamanta di spine, e tras esse altrettante F. onde ciacuno leggeva fiero, furioso, falso, finto, furibondo, tutto horrore, tutto fierezza. Usciano di casa della madre per andar alla scuola, ò à diporto, & il primo da tutti era chiamato, accarezzato, & abbracciato, aprendogli le porte del cuor istesso, tutto il mondo gli andava apresso, tenendosi fortunato non solo chi poteva haverlo, mà chi solo poteva mirarlo. L'altro abbandonato, non trovava

porta aperta, ond'egli andava solingo, abborrito da ciascuno. Se volea entrare in qualche casa chiudeangli le porte in faccia, esse persisteva nongli mancavano pèrcosse, onde non potea trovar ricovro in parte alcuna, vivea, ò moria di doglia, in modo tale, che giunse al termine d'abborrir sè stesio, onde risolse, per uscir di pene, uscir di vita, stimando men penosa la morte della vita.»

(Baltasar Gracian: *Il Criticon* o vero regole della vita politica morale, tradotte dallo Spagnuolo in Italiano, da gio Pietro Cattaneo. Venecia, 1691, p. 73-74.)

El parentesco entre las dos lenguas (por cierto) ha facilitado considerablemente la tarea del traductor. Este domina perfectamente el difícil castellano de Gracián; en todo el libro apenas se encuentran faltas de comprensión, contrariamente a la versión francesa e incluso la inglesa. «*L'hò tradotto fedelmente conforme il senso di esso*», dice el traductor en su prólogo, y es verdad que su versión es una de las más fieles, quizás la más fiel, de las traducciones que se han realizado del *Criticón* en la Europa barroca y clasicista.

Pero lo asombroso de la versión veneciana no es esto, no es la corrección, el dominio del castellano. Es el intento incontestable de superar en brillo y refinamiento al mismo texto de Gracián. En realidad, esta traducción es un *super-Gracián*, más osado aún en el ingenio oratorio, más rico en los *concetti*, tan estimados de la época. Es notable sobre todo que el autor satisface esta ambición sin salirse demasiado de la letra española, contrariamente al traductor francés que también intentaba superar y mejorar el texto, pero sólo por amplias intervenciones en el original.

Los ejemplos que se presentan en nuestro capítulo son

suficientes para demostrar la tendencia de rivalizar en arte oratorio con el original. Pensemos en los atributos del hijo privilegiado de la fortuna: para los seis de Gracián con la letra G, el veneciano pone ocho: *gratioso, gustoso, gioviale, giulivo, grato galante, gagliardo, grande*, dejando por otro lado un número igual de atributos «feos» (tendencia a la reducción de las antítesis, que hemos observado ya en las versiones inglesa y francesa). Otra acumulación de palabras, en parte con aliteración, la encontramos algunas frases más adelante, cuando Gracián dice sobriamente *al primero cuantos le veían le llamaban*, y Cattaneo se lanza en la afirmación retórica *il primo da tutti era chiamato, accarezzato, e abbracciato*. Para la exclamación graciana *!Oh casa de locos, y cómo lo es quien hace de ti caso*, el veneciano inventa un juego de aliteraciones mucho más ampuloso que el reflejo que se dan *casa y caso*, traduciendo: *Oh Casa di pazzi, e più pazzo, che più di te fa stima*. Pazzi/più/pazzo/più, una guirnalda de bisílabos concebida para enloquecer al lector. A veces el traductor añade expresiones pleonásticas únicamente para redondear y ampliar las frases (un ejemplo: *rose, carafoli ed altri fiore*, en lugar de *rosas y claveles*). Es obvia su inclinación hacia el tremendismo, la dramatización de las proposiciones gracianas. La frase *gran consejo de la sabia Artemia, que a mí valió harto para salir bien* corresponde en la traducción a *gran documento de la dotta Artemia, e a me fù di grandissimo giovamento per uscirne salvo*. Pero en nuestro texto encontramos solamente un caso donde el traductor realmente cambia el original, esta vez para brillar con su erudición humanística. En Gracián leemos: *La famosa Volucia... que a cada uno de los mortales le lleva arrastrado su deleite*. Como traducción nos propone el veneciano: *La famosa Volusia... che d'essa à gran ragione si dice: Trahit sua quemque Voluptas*. Parece que el traductor no podía resistir a la tentación de rivalizar con el escritor español precisamente en un lugar donde este mismo quería también hacer prueba de su erudición clásica.

Igual que en la versión francesa, aunque con otra finalidad, encontramos un intento de erotización del texto graciano. Hemos visto ya que el veneciano habla de *accarezzare* y *abbracciare* donde el original es mucho más sobrio. La expresión *dilettevola masnadiera*, comparada al original *agradable salteadora*, tiene también unas connotaciones eróticas que no podemos constatar en la fórmula de Gracián. En general, el traductor subraya y refuerza los colores luminosos en Gracián (nos acordamos de que entre los atributos con G que añade el traductor, se encuentra *giubiloso*), atenuando al mismo tiempo los colores lúgubres que tanto abundan en el autor español.

En el fondo, el Gracián veneciano se distingue del Gracián aragonés del mismo modo que se distinguen Zurbarán o incluso El Greco de Ticiano y de Tintoretto. Aquí la retórica de la belleza femenina, una belleza que nos parece casi pagana, allí una aspereza tan castellana, una pasión de la muerte que coloca la vida humana en una antítesis radical entre lo terrestre y lo eterno. El mundo del *seicento* italiano es un mundo en crisis, tal como el mundo de Gracián; pero en Venecia se vive esta crisis en una voluptuosidad de la decadencia que no es la de Castilla.

Sí, Gracián es amargo y áspero, a pesar de la brillantez de su arte oratorio. Lo comprobamos en la comparación con la versión italiana que precisamente elimina esta aspereza para sustituirla por la voluptuosa ampulosidad de un mundo casi pagano en decadencia. La muerte en Venecia no es la muerte en Castilla, no es la muerte del Greco; de allí la extraordinaria diferencia entre el Gracián veneciano y español.

La tradición literaria italiana, la de Marini, la del manierismo, pero también la del Renacimiento, es más «retórica» que la de la «áspera» España. Es una retórica mundana, cortesana, sensual, con una marcada tendencia al academicismo. El mismo Gracián, como nos enseña la

Historia de la Literatura *, ha sido discípulo y admirador de los escritores italianos; desde luego, hasta cierto punto, la versión de Pietro Gattaneo es la traducción de una traducción. En este sentido, limitándose a la retórica, se puede decir que la traducción es «superior» al original. Por otra parte, nos damos cuenta aquí de que el sabor especial de la prosa de Gracián tiene como origen la vinculación del intelectualismo oratorio con una fuerte raíz popular. En un famoso ensayo, Dámaso Alonso ha hablado de la dialéctica entre lo culto y lo popular como la principal fuente de inspiración de la clásica literatura española. El traductor veneciano elimina el elemento popular a favor de la retórica, que además intenta perfeccionar. Lo hace conscientemente, pues dice en su prólogo que los giros populares en el original sólo oscurecen el arte literario de Gracián, y que sería preciso suprimirlos. Así, la máxima del traductor: *nihil dictum quod prius non fuerit dictum*, no ha podido evitar la transformación del original español.

El Gracián veneciano: el barroquismo italiano triunfante. Nos asombra la visión de lo que hubiera podido ser Gracián, si hubiera nacido en Italia.

Una vez más: nos inquietan las «bellas infieles».

Estamos a favor de las traducciones «honradas», pero nos atraen las «bellas infieles». Es cierto: el interés particular que presentan las tres versiones de Gracián que acabamos de estudiar, la fascinación que ejercen sobre nosotros, consiste precisamente en sus *infidelidades* frente al original. Son infidelidades creadoras, infidelidades que ayudan a re-crear el arte graciano, a darnos una idea de lo que puede ser el original.

* B. Croce: *Los tratadistas italianos del conceptismo y Baltasar Gracián*. Trad. de José Sánchez Rojas, en *La Lectura* (t. XII, 1912). También: Joseph L. Laurenti: *La admiración de Baltasar Gracián por Italia*. Sevilla, 1965.

De verdad, tenemos algunas dificultades en imaginarnos cómo podría ser una traducción «fiel» de nuestro autor. Incluso nos preguntamos si es posible tal traducción. ¿Sería una traducción «aburrida»? ¿Una traducción que se limitaría a reproducir el «contenido» del original, lo que Barthes llama el «discurso moral», renunciando a su dimensión literaria? ¿Y qué queda de Gracián, si nos abstraemos del arte graciano? Quizás la traducción, cada traducción literaria, se funde tanto en la fidelidad al original como en las *infidelidades* hacia éste, si su meta no es sólo la reproducción de un contenido, sino la re-estructuración de una forma literaria.

En lo que se refiere a Gracián, las infidelidades de las versiones estudiadas han servido (en gran parte, al menos) a desarrollar una «escritura» particular de Gracián. Por consiguiente, no son infidelidades casuales, sino desviaciones que se sitúan dentro de una estructura determinada. A través de las desviaciones, hemos podido definir las diferentes «escrituras» gracianas del traductor inglés, francés e italiano. Hemos descubierto una escritura cortesana, elegante, clasicista, la de la versión francesa, evocando al cortesano Gracián (¡qué lástima que el traductor no dominara mejor el castellano!). Hemos aprendido con la versión inglesa la existencia de una escritura alegórico-moralista, correspondiendo al moralista y alegórico Gracián. Encontramos con gran sorpresa en la versión italiana una escritura graciana manierista, prolongando la retórica de la misma obra. Pero estas escrituras no constituyen un inventario cerrado. Podrían existir escrituras gracianas que nos descubran al *novelista* que ha querido ser el autor del *Criticón*, y al Gracián popular, lleno de sabiduría del pueblo, que fue el escritor aragonés, en oposición a la imagen del cortesano Gracián. Finalmente echamos de menos una traducción auténticamente moderna de la obra graciana (moderna en su espíritu, por supuesto): una traducción que pusiera de relieve la visión *absurda* del mundo en Gracián, que nos presentase a un Gracián hermano de Beckett.

Una escritura graciana realmente moderna podría probablemente conseguirse por la acentuación de la fuerza anti-tética de la obra, su agudo sentimiento de la «crisis» moral y estética. En el análisis de las traducciones de la Europa barroca y clasicista, podíamos observar la preocupación de disminuir las antítesis tajantes, de equilibrar y armonizar el texto. Una traducción actualizante tendría que optar por el procedimiento inverso.

En su ensayo *Das Ende der «belles infidèles»**, Jürgen von Stackelberg nota que el paso de las «bellas infieles» a las «supertraducciones» (paso que se hace aproximadamente en la época del primer romanticismo) no significa necesariamente un paso hacia una solución *definitiva* de los problemas de la traducción. Más bien, en las «supertraducciones» (que conducen a un Shakespeare más inglés, a un Cervantes más castellano que el original) los problemas se plantean de otro modo, aunque seguramente de un modo más lúcido que antes. La ventaja de las «bellas infieles» la encontramos en la gran conciencia que tienen de la necesidad de *re-estructurar* el texto, mientras las supertraducciones se abandonan fácilmente a un mito de fidelidad. Únicamente las «bellas infieles» pecan por el criterio *normativo* que tienen de esta re-estructuración, sobre todo en Francia, donde los textos se hacen de nuevo según los principios de un gusto clasicista, bastante estrecho.

Por otro lado, creemos que las desviaciones en una traducción dependen siempre en parte de la estética dominante de la época. La traducción es un fenómeno histórico, sometido a las estéticas cambiantes. También esto es un límite a la «fidelidad». Nuestro artículo tiene el fin de demostrar que una buena traducción —una re-escritura— implica un juego complicado de fidelidades y de infidelidades, y que una teoría de la traducción debe necesariamente plantearse el problema de la *desviación* del original.

* En: *Interlinguística. Festschrift für Mario Wandruszka*. Tübingen, 1971, pp. 583-96.

Totalidad y totalitarismo en la crítica literaria.

Las escrituras gracianas que hemos analizado derivan de una hipotética «totalidad» Gracián, de un Gracian concebido como conjunto de escrituras potenciales. De esta totalidad, las traducciones (como las interpretaciones) *actualizan* una escritura concreta.

El término de «totalidad», lanzado hace más de medio siglo por el joven Jorge Lúkacs en su genial ensayo *Teoría de la Novela*, se ha convertido entre tanto en uno de los tópicos de la crítica literaria. ¿Qué significa «totalidad» literaria, cuál es el sentido en el que puede utilizarse este término? Para ser exacto, significa dos cosas. Significa que cada obra, cada entidad literaria es un *todo*, un conjunto de elementos que funcionan como sistema. Es un término que tiene una utilidad operatoria, con vistas a la interpretación de la obra. Para nosotros, importa aquí el segundo sentido de la palabra «totalidad», el sentido de «conjunto de escrituras». Como sistema de signos, el texto literario no puede ser univalente, igual que la misma lengua que también es capaz de «significar» en varias direcciones. Sacar de un texto (que por definición es plurivalente) una «escritura» particular, es como pasar, en términos saussurianos, de «la langue» a «la parole». El texto se *significa*, realiza un sentido a través de la interpretación o la traducción. En el texto hay *potencialmente* una «totalidad» de escrituras —el concepto de totalidad es aquí de tipo epistemológico—, pero nosotros podemos comprobar solamente la existencia de algunas escrituras reales.

Quisiéramos oponer este concepto de «totalidad» a la idea de la obra como *absoluto*, como totalidad existente y realizada. La idea de la obra como absoluto es el gran peligro de la crítica actual, porque conduce a una divinización de la obra literaria. No se admite un más allá de la obra; el crítico puede admirarla, puede intentar describirla, pero no puede tomar posesión de ella, hacerla suya. Evidentemente, los clásicos han sido las primeras víctimas

de esta postura crítica; se han elevado en un espacio olímpico donde son perfectamente inaccesibles para el lector, con la consecuencia de que se les ha desprovisto de toda actuación temporal. Dichos críticos creen que la interpretación, tal como la traducción, tiene que «servir» a la obra, someterse humildemente a ella, sin posibilidad de transformarla o de prolongarla. En cuanto a Gracián, se admitiría una traducción humilde, muy por debajo del original, que por esta misma razón no puede poner en tela de juicio al original, como es el caso de las traducciones que hemos estudiado. Como han dicho los críticos de *Tel Quel*, la divinización de la obra como absoluto tendría su paralelo en la divinización de la propiedad privada en las sociedades capitalistas.

En oposición a esta corriente crítica, opinamos que las grandes obras, los grandes textos de la literatura universal, pertenecen a todos los lectores. El lector tiene un derecho sobre la obra, tal como la obra tiene un derecho sobre el lector. El lector, el crítico, el traductor re-hacen el texto, lo modifican, lo cambian, destacan de él una escritura que hacen suya. Si se ve en el texto solamente la realización de una escritura autoritaria, esta definición no tiene sentido. El lector es libre en la medida en que puede elegir entre varias escrituras. Desde luego, hay que admitir la idea de la polivalencia. La obra es «total» por admitir un pluralismo de interpretaciones, no por ser un absoluto.

Se ha hablado mucho del problema de la «universalidad» de las obras literarias, sobre todo acerca de la literatura española. Desde Dámaso Alonso y Eugenio d'Ors hasta Guillermo de Torre, los más destacados críticos han intentado demostrar la vinculación europea de las grandes obras españolas, en lugar de insistir en su *folklorismo*, su olor terruño, su tipismo (lo pícaro, el realismo popular, el costumbrismo). En cuanto a Gracián, se puede mantener que su obra es inseparable de las condiciones de su tiempo, de la tradición «castiza», hasta de la lengua española misma. Pero así se quitaría toda vigencia universal a este gran

escritor. Por otro lado, admitiendo la idea de la universalidad de Gracián, hay que admitir también que el paso de Gracián a Inglaterra, Francia e Italia modifica el Gracián español del Siglo de Oro; que su obra es capaz de ser cambiada, re-estructurada, re-escrita. La universalidad de un autor implica que su obra puede *utilizarse* de distintas maneras sin perder su carácter peculiar. Entonces, el Gracián *ideal* no sería el Gracián inglés, ni el francés o italiano, y tampoco el castellano, sino un Gracián más rico y más amplio que comprendería todas las prolongaciones que se han hecho de su obra en las más diversas lenguas del mundo.

Un ejemplo físico puede ilustrar nuestro pensamiento quizás algo complicado. La luz incolora, pasando por un prisma, se reparte en todo un espectro de colores, los siete colores del arco iris, que además se prolongan en refracciones invisibles para el ojo humano. El Gracián castellano no correspondería a la luz incolora, símbolo del Gracián eterno, sino al color más vivo entre los colores espectrales. Las prolongaciones en las dos direcciones serían otras escrituras gracianas, traducciones, interpretaciones.

En lugar de la obra-absoluto, preferiríamos hablar de la obra-continuo...

¿Federico Nietzsche, verdadero «traductor» de Gracián?

Para terminar el presente artículo, quisiéramos al menos hacer hincapié en otra dimensión que la discusión en torno al estructuralismo literario ha otorgado al concepto de traducción. «Cada obra es única —apunta el poeta Octavio Paz en su estimulante librito sobre la traducción— y simultáneamente es la traducción de otras traducciones». En este enfoque, la literatura mundial se concibe como una multiplicidad de escrituras, relacionadas y conectadas entre ellas, y la obra sería entonces, para quedarnos en la terminología física, una *interferencia* de escri-

turas. La obra graciana, en dicha perspectiva representaría el punto de encuentro de las escrituras del Renacimiento italiano (pensemos sobre todo en Baldassare Castiglione, autor del *Corteggiano*), con las escrituras de la tradición renacentista y barroca española. Hasta cierto punto, Gracián «traduce» a Castiglione, y a su vez es re-traducido más tarde en el lenguaje del manierismo veneciano. La literatura universal sería así una inmensa red de escrituras, un permanente cambio de formas literarias.

El modelo crítico de la literatura como «traducción» tiene evidentemente un papel importante para la técnica de la interpretación. De este modo se pueden estudiar con mayor precisión las modificaciones de escritura que se observan a lo largo de la Historia de la Literatura, en lugar de hablar vagamente de «influencias». Por otro lado, se pierde la diferencia entre la «traducción» como re-creación, en otro idioma, de un texto ya existente, y la adaptación de unos principios «estilísticos», diferencia que probablemente ha sido sobre-estimada hasta ahora. En realidad, el trabajo que hace un traductor del *Criticón* no es tan distinto del de un prosista que, al escribir una obra nueva, se deja «influenciar» por Gracián, con el fin de adaptar a su idioma las peculiaridades del estilo graciano. Cada vez, se trata de un esfuerzo de re-escritura, aunque el traductor sufre más que el ensayista en su dependencia del original. El traductor está ligado por el texto original, mientras el ensayista (o novelista o poeta) puede disponer *libremente* de los recursos que le ofrece su idioma materno.

Es verdad que en el campo de la traducción poética se nota menos esta diferencia entre la reproducción de un texto existente y la recreación de un lenguaje literario. Aquí coinciden la *congenialidad* del traductor y la *genialidad* del escritor creador. El Hölderlin traductor de *Edipo* y *Antigone* y el poeta de *Empédocles* tienen de común la exploración de una escritura trágica parecida a la de Sófocles, y apenas nos damos cuenta de que en un caso Hölderlin «traduce» más o menos literalmente, y en el otro

caso «crea» libremente. En el corpus poético del poeta alemán, las traducciones valen tanto como las creaciones libres.

Para ilustrar lo que es la «traducción» en el sentido amplio que le atribuye el estructuralismo, ofrecemos un párrafo de *Así habló Zaratustra*, donde se puede comprobar cierto parentesco, a través de los siglos, con el autor del *Criticón*. Nietzsche ha conocido a Gracián por medio de su maestro Schopenhauer, traductor éste del *Oráculo manual y arte de ingenio*. Es poco probable que Nietzsche haya leído a Gracián en su texto, pero es innegable que se asemejan las preocupaciones moralistas, alegorizantes e incluso estilísticas de ambos escritores. Comparando ahora esta «traducción» libre de Nietzsche con la «libre» traducción de Gracián del autor de la versión italiana o francesa, podemos juzgar si es legítimo o no el acercamiento que hacen los estructuralistas entre las dos modalidades de «traducción».

Dejamos al lector el juicio sobre la validez de la «versión» nietzscheana, y por consiguiente sobre la legitimidad de un concepto tan amplio de la traducción.

«Und wahrlich, was ich sah, desgleichen sah ich nie. Einen jungen Hirten sah ich, sich windend, würgend, zuckend, verzerrten Antlitzes, dem eine schwarze schwere Schlange aus dem Munde hing.

Sah ich je so viel Ekel und bleiches Grauen auf *einem* Antlitze? Er hatte wohl geschlafen? Da kroch ihm die Schlange in den Schlund — da biss sie sich fest.

Meine Hand riss die Schlange und riss — umsonst! sie riss die Schlange nicht aus dem Schlunde. Da schrie es aus mir: «Beiss zu! Beiss zu!»

«Den Kopf ab! Beiss zu!» — so schrie es aus mir, mein Grauen, mein Hass, mein Ekel, mein Erbarmen, all mein Gutes und Schlimmes schrie mit *etnem* Schrei aus mir.

Ihr Kühnen um mich! Ihr Sucher, Versucher, und wer von euch mit listigen Segeln sich in unerforschte Meere einschiffte! Ihr Rätselfrohen!

So ratet mir doch das Rätsel, das ich damals schaute, so deutet mir doch das Gesicht des Einsamsten! (...)

Der Hirt aber biss, wie mein Schrei ihm riet; er biss mit gutem Bisse! Weit weg spie er den Kopf der Schlange — und sprang empor.

Nicht mehr Hirt, nicht mehr Mensch — ein Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher lachte! Niemals noch auf Erden lachte je ein Mensch, wie *er* lachte!»

(Also sprach Zarathustra. Dritter Teil, Vom Gesicht und Rätsel.)

«Y, en verdad, lo que vi no lo había visto nunca. Vi a un joven pastor retorciéndose, ahogándose, convulso, con el rostro descompuesto, de cuya boca colgaba una pesada serpiente negra.

¿Había visto yo alguna vez tanto asco y tanto lívido espanto en un *solo rostro*? Sin duda se había dormido. Y entonces la serpiente se deslizó en su garganta y se aferraba a ella mordiéndole.

Mi mano tiró de la serpiente, tiró y tiró — ¡en vano! No conseguí arrancarla de allí. Entonces se me escapó un grito: “¡Muerde! ¡Muerde!”

“¡Arráncale la cabeza! ¡Muerde!” — éste fue el grito que de mí se escapó, mi horror, mi odio, mi náusea, mi lástima, todas mis cosas buenas y malas gritaban en mí con *un solo grito*.

¡Vosotros, hombres audaces que me rodeáis! ¡Vosotros, buscadores, indagadores, y quienquiera de vosotros que se haya lanzado con velas astutas a mares inexplorados! ¡Vosotros, que gozáis de enigmas!

¡Resolvedme, pues, el enigma que yo contemplé entonces, interpretadme la visión del más solitario!

Pero el pastor mordió, tal como se lo aconsejó mi grito; ¡dio un buen mordisco! Lejos de sí escupió la cabeza de la serpiente — y se puso de pie de un salto.

Ya no pastor, ya no hombre — ¡un transfigurado, iluminado, que reía! ¡Nunca antes en la tierra había reído hombre alguno como él rió!»

(Trad. de Andrés Sánchez Pascual.)