

Aproximació cognitiva a la traducció de les expressions idiomàtiques

Ferran Fabregat
Servei de Normalització Lingüística.
Universitat de València

L'origen d'aquestes pàgines, allò que m'ha impulsat a endinsarme en l'estudi de les característiques de les expressions idiomàtiques, rau en els problemes amb què personalment, com a traductor, m'he trobat en més d'una ocasió en l'exercici de la meua professió. Hem de reconèixer d'entrada que aquest ha estat un tema que fins ara no ha despertat un interès especial per part dels lingüistes, tret d'algunes honroses excepcions. Tant la gramàtica tradicional com el generativisme han considerat aquestes construccions com un fenomen marginal de la llengua, que no s'adiu com cal al caràcter sistemàtic que hom hi reclama.

Les expressions convencionals —com les qualifiquen Langacker (1987) o Lakoff (1987)—, és a dir, les locucions formulàries, les frases fetes, les locucions, els col·loquialismes, etc., són excessivament freqüents en l'ús lingüístic dels parlants perquè els puguem titllar d'anomalies. Més aviat, haurem de convenir que formen una part important del discurs dels parlants. Encara més, no podem dir que coneixem bé una llengua fins que no dominem les expressions convencionals que la caracteritzen.

Tot i que és difícil dividir tan nítidament com voldríem les expressions convencionals en locucions formulàries, frases fetes, locucions, col·loquialismes, etc, en aquesta comunicació vull centrar-me únicament en les expressions idiomàtiques, en allò que tradicionalment s'ha denominat, sense gaire precisió, frases fetes.

M'interessen especialment aquestes construccions pel fet que tenen una configuració oracional i formen part de la seqüència oracional del text o discurs, enfront de les altres construccions que més aviat podem definir com a segments lèxics pertanyents a una configuració oracional.

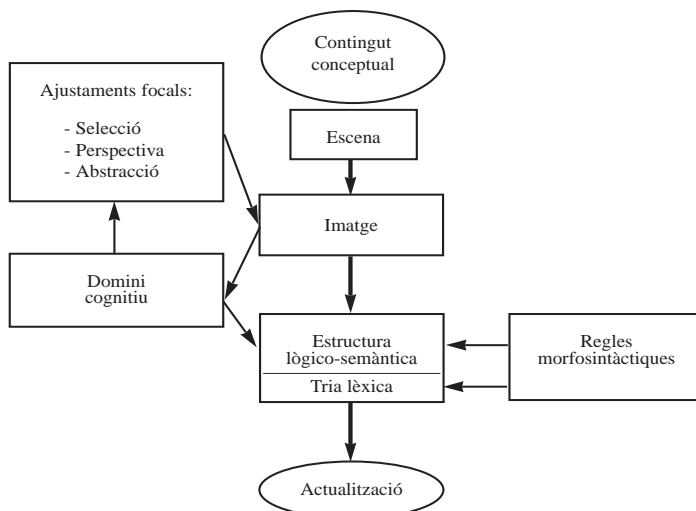
No cal dir que una gran part de la terminologia administrativa també té una configuració oracional. Per exemple, *La qual cosa espero aconseguir de*

la vostra amabilitat, Quedo a la vostra disposició. Tot i això, no les inclouré en aquest treball.

A més, aquesta mena d'expressions convencionals reflecteixen significativament una visió del món pròpia dels parlants que utilitzen la llengua. No entraré tampoc a tractar aquest punt en profunditat, ja que això ens endinsaria en uns viaranyos que ultrapassen els interessos d'aquesta comunicació. Només voldria remarcar que moltes vegades s'ha exagerat la individualització que aporta l'aparell fraseològic a la llengua. Frases com ara *l'ànima de la llengua rau en la seva riquesa idiomàtica*, caldria considerar-les perilloses i desvirtuadores de la realitat lingüística.

1. L'APARELL TERMINOLÒGIC

Seguint en essència els principis de la gramàtica cognitiva (vegeu, especialment, Lakoff 1987, Lakoff i Johnson 1980, Langacker 1987, 1991a, 1991b, Taylor 1989), vull proposar un esquema en què es mostra el procés de producció lingüística, en el qual està implicada naturalment la producció de les expressions idiomàtiques motiu d'aquestes ratlles. Cal dir que aquest esquema està enllestit exclusivament des del punt de vista del parlant. D'altra banda, en alguns aspectes s'allunya una mica de l'ortodòxia cognitiva en voler encabir l'anàlisi sintàctica en un constructe teòric —el cognitiu— que s'ha esforçat des dels orígens a primar la semàntica per sobre la sintaxi, potser com a reacció a les teories sintactistes dominants en aquell moment, especialment la generativa.¹



El parlant, en un primer moment, té un contingut conceptual que vol expressar mitjançant la llengua (mentre no es digui el contrari, faré servir la terminologia encunyada per Langacker 1987, 1991a, 1991b). Aquest contingut conceptual, que la nostra cognició representa tot seguit com una escena, pren la forma d'una imatge. Per a una mateixa escena, però, no sempre es forma la mateixa imatge, ja que aquesta pot diferir d'un parlant a un altre segons una sèrie de paràmetres que, seguint la terminologia de Langacker, anomenarem *ajustaments focals*: ajustaments focals de selecció, de perspectiva i d'abstracció. La imatge així formada es projecta en una estructura lògico-semàntica que té en compte la gramàtica (el component morfològic i el component sintàctic, encara que potser hauríem de parlar amb més propietat de component morfo-sintàctic) i el domini cognitiu, que emmarca enciclopèdicament el significat oracional. Finalment tindria lloc l'actualització de l'estructura lògico-semàntica amb la tria del lèxic corresponent, la qual tria estaria determinada pel lèxic de la llengua.

Vegem ara, de manera una mica més concreta, cada un dels elements d'aquest esquema:

Langacker (1987: 38-39) diu que la imatge és allò que estructura una escena d'una manera particular de cara a l'expressió lingüística, emfasitzant-ne unes facetes a expenses d'altres, observant-la des d'una certa perspectiva o construint-la en els termes d'una certa metàfora. Obviar la imatge que construïm a partir del contingut conceptual que volem expressar és, doncs, passar per alt un aspecte essencial de les dades que hem de tenir en compte en l'anàlisi lingüística. Sobre aquesta imatge actua, d'antuvi, un primer bloc, si em permeteu d'expressa-ho així, del component pragmàtic del procés de producció lingüística. És el que hem definit com ajustaments focals. La selecció determina quines facetes o aspectes de l'escena han de ser tractades i, també, la centralitat o focalitat dels diferents elements de l'escena —els quals hi tenen indubtablement un comportament prototípic, és a dir, que la seva rellevància disminuirà com més s'allunyen de la centralitat i entren a ser considerats des del punt de vista focal de la perifèria. La perspectiva es relaciona amb la posició des de la qual és vista l'escena i té a veure, en primer lloc, amb el punt de vista (que es relaciona amb la posició relativa del parlant) i, en segon lloc, amb el joc de figura i fons, tal com l'entén la tradició gestàltica. Finalment, l'abstracció pertany al nivell d'especificitat en el qual una situació és representada. Aquest nivell s'aconsegueix gràcies a l'esquematzació, que explica els processos metafòrics i metonímics. Això està en relació, també, amb la nostra capacitat cognitiva per construir categories bàsiques, superordinades o subordinades.

La definició de domini cognitiu no és senzilla. J. Hilferty (en premsa), seguint Langacker, defineix els dominis cognitius com els «àmbits de coneixement enciclopèdic que serveixen per a emmarcar significacions lingüístiques per a la seva òptima caracterització». No cal dir que els dominis cognitius

pertanyen al component pragmàtic i que influeixen de manera absoluta en la semàntica tant lèxica com oracional —si és que es pot fer aquesta distinció. En el meu esquema, si bé la imatge especifica el domini cognitiu, aquest, en emmarcar enciclopèdicament el significat, està determinant, al seu torn, canvis en la imatge elaborada amb anterioritat mitjançant la seva influència en els ajustaments focals. El domini cognitiu, per fi, juntament amb la imatge mateixa, determinen l'estructura lògico-semàntica de l'oració i, també, en última instància, la tria lèxica que se'n segueix.

L'estructura lògico-semàntica (cf. W. Foley i Van Valin 1984 i Van Valin 1990) s'explicita al voltant del verb mitjançant l'adscripció de valors funcionals i actancials als diferents arguments. No hem de confondre l'argument amb una categoria sintàctica o semàntica. Més aviat, l'hem de considerar, en el sentit com ho fa C. Hernández (1989: 37), un espai concret format per dues esferes interrelacionades signíficament: un significat o valor funcional (l'esfera sintàctica) i un significant o valor actancial (l'esfera semàntica). No desenvoluparé ara i aquí un apartat força extens, que ens allunyaria considerablement dels interessos d'aquest treball (en podeu veure un esbós en F. Fabregat 1992).

2. PER UNA DEFINICIÓ D'EXPRESSIÓ IDIOMÀTICA

No hi ha una definició clara i distintiva d'expressió idiomàtica, com podem veure si mirem les definicions que d'aquest terme fan els diccionaris. Així, el *Diccionari General de la Llengua Catalana* i la *Gran Enciclopèdia Catalana*, sota la veu idiotisme, coincideixen a dir que es tracta d'un tret lingüístic característic d'una llengua, sense especificar res més. El *Diccionari de Lingüística* del Termcat tampoc no va molt més enllà: «Construcció que pertany a una llengua determinada i que no posseeix cap correspondència sintàctica en una altra». En aquest mateix sentit es manifesta *Le Petit Robert*: «Forme ou locution propre à une langue, impossible à traduire littéralement dans une autre langue de structure analogue». El *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* de Julio Casares fa, al seu torn, una referència a la marginalitat d'aquestes expressions: «Modo de hablar propio de una lengua, que no se ajusta a las reglas ordinarias de la gramática». Sobre totes aquestes definicions, destaca, al meu parer, la que n'ofereix el *Webster*; molt més ajustada i correcta que la resta: «An expression established in the usage of a language that is peculiar to itself either in grammatical construction or in having a meaning that cannot be derived as a whole from the enjoined meanings of its elements».

Hi ha, doncs, una opinió sobre el que són les frases fetes, els idiotismes o les expressions idiomàtiques —posem l'etiqueta que vulguem—, que prototípicament estaria definida pels següents trets:

- És una construcció lingüística pròpia d'una llengua determinada, que generalment no té una correspondència exacta en les altres llengües.
- És una estructura marginal, per tal com no s'ajusta a les regles ordinàries de la gramàtica.
- El significat de la construcció no li ve de la suma dels significats dels elements que la constitueixen, sinó que és independent d'aquests.
- L'estructura i la semàntica de la construcció ens és donada per la tradició. És, doncs, una estructura fossilitzada.

Analitzarem ara cada una d'aquestes afirmacions per tal de veure fins a quin grau una expressió idiomàtica pot ser definida per aquests trets.

- a) En primer lloc, crec que no caldrà estendre's amb exemples que demostrin la gran quantitat de construccions compartides per llengües diferents, especialment de la mateixa àrea cultural (ex. *suar sang*, *sudar sangre*, *sudare sangue...*).

Per un altre costat, dir que una expressió idiomàtica és una construcció pròpia d'una llengua no és sinó afirmar, ni més ni menys, que una comunitat lingüística ha assumit com a convencional una estructura semàntico-sintàctica determinada.² Això vol dir que allò que és propi en principi de la tria personal de l'individu esdevé una unitat lingüística compartida per la comunitat, que a més es reconeix com compartida (Langacker 1987: 62). La creativitat és un recurs individual, inherent al procés de producció lingüística. Des d'aquest punt de vista podem arribar a la conclusió que qualsevol expressió, en sentit ampli, és únicament pròpia de l'individu que la utilitza, perquè ha estat ell qui l'ha creada. Només la seva assumpció per part de la comunitat de parlants i la convencionalitat de què gaudeix dins d'aquesta comunitat fan que aquesta expressió sembli pròpia d'una llengua concreta. I això, és clar, és una qüestió de grau. Des de l'expressió pròpia d'un individu fins a l'expressió acceptada i assumida per tota la comunitat, hi ha un ventall que inclou des dels grups més minúsculs de parlants fins als grans dialectes. Vegem-ho en uns exemples ben senzills.

(1) a. Anar-se'n a l'altre món

b. Ser un trompellot

En (1a), tenim una expressió convencional de tota la comunitat lingüística catalana (compartida, d'altra banda, per altres llengües), mentre que (1b) només és assumida pels parlants valencians i difícilment podrà ser entesa per un vigatà, posem per cas, no solament perquè desconeix la paraula 'trompellot' sinó, i això és més important, perquè és incapaç de formar la imatge en què recolza el sentit de la metàfora.³

Aquest exemple ens du a la consideració de la dificultat de traduir aquesta mena d'aspectes conflictius d'una llengua a una altra. Una idea

central: la utilització per part del parlant d'una expressió idiomàtica només és una opció que fa servir per expressar el contingut conceptual que vol comunicar, mediatitzat pels constrenyiments pragmàtics que influeixen, primerament, sobre la imatge i, després, sobre l'estructura lògico-semàntica i, en conseqüència, sobre la tria del lèxic. Tots els ajustaments focals s'adrecen a la potenciació de l'expressivitat sobre la pura denotació, si mai n'hi ha de pura. Per això, el traductor ha de ser conscient d'aquesta voluntat expressiva, i no de com l'ha actualitzada el parlant —o l'emissor del missatge, si voleu.

- b) Que les expressions idiomàtiques no s'ajusten a les regles de la gramàtica i que, per tant, són marginals, és una afirmació que només es pot sostenir des d'una òptica sintactista que ens obliga a parlar de gramaticalitat o no gramaticalitat. Però, aquesta dicotomia excloent no és sinó un constructe teòric elaborat pels lingüistes. El parlant té una llibertat de creació lingüística que ultrapassa el sentit de la gramaticalitat. A més, afirmar la gramaticalitat o no d'una construcció significa, en segon lloc, aplicar una visió autonomista de la gramàtica (visió, d'altra banda, concretada en la sintaxi, sense tenir en compte la semàntica ni els constrenyiments pragmàtics de què hem parlat adés). Les estructures lingüístiques que qualifiquem com a idiomàtiques s'ajusten, doncs, perfectament a les *regles de la gramàtica*, si entenem aquestes com la convencionalitat assumida per la comunitat lingüística.
- c) És cert que, en les expressions idiomàtiques, el seu significat no és igual a la suma dels significats dels elements que la componen. Però, és que aquesta afirmació és igualment certa per a qualsevol construcció, sigui idiomàtica o no. Fixem-nos que això mateix s'esdevé en el lèxic: si sumem els significats de dues unitats simples, com ara *taula* i *nit*, ens adonarem que no coincideix amb el significat de la unitat complexa *tauleta de nit*. En el procés de creació d'aquesta darrera unitat, tant els ítems *taula* com *nit* han perdut alguns trets semàntics centrals definitoris de la categoria.⁴ Aquest mateix fenomen, que podem encabir dins la teoria de creació de nous significats a partir de l'extensió metafòrica i metonímica, i també en relació amb als encadenaments de significat dins de les categories (cf. l'estudi que sobre els sentits de la preposició anglesa *over* fa Lakoff 1987, recollit i revisat per Taylor 1989), és també aplicable perfectament a les estructures oracionals, si entenem aquestes com a unitats complexes elaborades pel parlant per expressar, com ja ha estat dit, la imatge d'una escena corresponent a un contingut conceptual.
- d) Un problema més difícil de tractar ara i aquí és el de la fossilització de les construccions idiomàtiques. Després d'un estudi experimental amb individus de llengua anglesa nativa, Gibbs i Gonzales (1985) es demanaven quina era la causa que feia que unes expressions idiomàtiques fossin,

sintàcticament, fossilitzades i d'altres, flexibles. La qüestió quedava sense resposta, encara que intentaven demostrar que el grau de fossilització sintàctica influeix en l'accessibilitat del parlant a les construccions idiomàtiques, en el seu record o en la seva comprensió. En efecte, segons aquests autors, sembla que els subjectes processen les expressions idiomàtiques fossilitzades més ràpidament que no les flexibles, encara que aquestes darreres són recordades més fàcilment.⁵ Sigui com sigui, la diferència entre el que és una expressió fossilitzada i la que no ho és no hi queda clara. Més aviat sembla que es tracta d'una qüestió de grau de lexicalització, que per a nosaltres voldria dir grau d'accessibilitat de l'estructura a la unitat complexa.

En conclusió, podem dir que, des del punt de vista considerat en aquest treball, la fraseologia idiomàtica no és més que l'expressió d'una imatge que es comunica mitjançant la metàfora i la metonímia, ja sigui per augmentar l'expressivitat o per destacar —ressaltar— un cert significat. És cert que la majoria de les frases fetes de les distintes llengües són diferents. Però no ho és menys que igualment diferents poden ser les expressions de distintes parlants d'una mateixa llengua a l'hora d'expressar un mateix contingut conceptual. La diferència que les separa d'altres usos metafòrics o metonímics és la convencionalitat de les unitats resultants d'aquestes metàfores i metonímies (cf. Gibbs 1992). La singularitat de les construccions idiomàtiques queda, doncs, bastant reduïda des d'aquesta òptica, fins al punt que hem de destacar el seu estatut de construccions normals que s'adiuen perfectament al nostre model de procés de creació lingüística.

3. L'ANÀLISI DE LES EXPRESSIONS IDIOMÀTIQUES. UN EXEMPLE

Una vegada s'ha definit què és una expressió idiomàtica i s'ha destacat la seua *normalitat* dins el funcionament d'una llengua, voldria fer ara una aproximació a les possibilitats que la gramàtica cognitiva ofereix per a l'anàlisi d'aquesta mena d'expressions. Per realitzar-ho, em cenyiré a alguns exemples de la fraseologia generada pel mot "barret".

- (2) a. On hi ha barrets no campen caputxes
- b. Tenir més caps que barrets
- c. Ser un barret de rialles

He triat aquestes tres expressions perquè ens permetran anar de l'anàlisi metafòrica o metonímica més senzilla fins a la més fosca, amb interferència progressiva d'altres fenòmens que dificulten la comprensió de l'expressió.

En el primer exemple (2.a), veiem clarament l'efecte de la metonímia de part-tot en la reinterpretació dels elements de l'estructura. El barret,⁶ peça eminentment masculina, representa l'home, mentre que la caputxa, peça eminentment femenina, s'identifica amb la dona. D'aquí, doncs, que la frase es pugui parafrasejar per *on hi ha homes no ha d'haver-hi dones*. La cosa, però, va molt més enllà. Fixem-nos en aquest possible diàleg:

- (3) Creus que la teva dona et deixarà venir diumenge vinent?
On hi ha barrets no campen caputxes.

En (3), el parlant no està fent referència a cap lloc concret. Més aviat està dient al seu company d'aventures que la possibilitat que ell planteja no cal esmentar-la ja que a casa mana ell i es fa el que ell vol. La frase reflecteix doncs, una cultura, la masclista. O potser hauríem de dir que és la cultura o la tradició la que està influïent sobre la semàntica de l'expressió. El fet real és que s'ha produït una extensió metafòrica del significat de la frase en la seva totalitat, posterior al procés metonímic que dóna origen a la frase idiomàtica.

En aquesta segona interpretació, apreciem com el domini cognitiu especificat per la imatge (relacions home-dona dins la tradició cultural masclista) actua sobre els ajustaments focals, amb la qual cosa hi ha una reelaboració de la imatge i un canvi de significat de l'estructura sencera.

En el segon exemple (2.b), ens trobem davant una curiosa construcció. En efecte, la interpretació de la frase és 'tenir més preocupacions que solucions'. Mentre que el pas metonímic de barret a cap no presenta gaires problemes (cf. Hilferty, en premsa), és interessant d'observar el que succeeix amb la primera part de la comparació. Aquí, observem un procés doble de metàfora i de metonímia, que, només en certa manera, podríem definir d'anada i tornada. En un primer moment, el cap s'identifica conceptualment amb el lloc on es guarden les preocupacions. És a dir, ens trobaríem davant la metàfora del receptacle: el cap és com un receptacle on s'encaixen les idees, els problemes, les preocupacions, etc. En un segon pas, però, actuaria una metonímia mitjançant la qual s'identificaria una part del contingut amb el continent. Així, les preocupacions serien el cap.

Com en el cas anterior, una vegada assolida la significació primigènia, hi poden actuar diferents extensions metafòriques que amplien el significat de l'expressió. En seria una, per exemple, si diem la frase adreçada a una persona dedicada a moltes ocupacions professionals.

De vegades, la foscor d'una construcció idiomàtica es deu al fet que s'ha perdut el referent sobre el qual es va construir: és el que molts lingüistes anomenen metàfores mortes. Gibbs (1990) ha remarcat el fet de la falsa dicotomia entre metàfores mortes i metàfores convencionals, és a dir aquelles que formen part dels nostre sistema conceptual quotidià i són assumides per una

part o la totalitat dels parlants. En efecte, coincideix amb Lakoff i Turner (1989) que allò que és convencional i fixat no pot estar mort. Si realment una expressió consta d'elements metafòrics els referents dels quals han estat oblidats, el parlant els reinterpreta a partir de referents actuals. L'exemple (2.c) està en relació amb el que acabem de dir.

Ser un barret de rialles és ser un home informal, ximple, poc seriós, algú que ningú no es pot prendre seriosament. D'antuvi, podem analitzar aquesta expressió com hem fet amb les anteriors: barret → home; d'aquí, home que sempre riu → home poc seriós, informal. Fixem-nos, però, en un fet. Si consultem Coromines, s.v. *barret*, llegim el següent, referit precisament a barret de rialles: «al·lusió a la lligadura o cofadura que duïen els bufons o joglars *folls*. Recordem el barret de cascavells i la comèdia *Un barretto a sonagli* de Pirandello». No crec, doncs, que *barret de rialles* es pugui analitzar separatament. Més aviat em sembla una unitat semàntica complexa. La frase, a més, és relacionària, al meu parer, amb d'altres del tipus *ser un bou*, *ser una paparra* o, especialment, *ser un calces* (o *un calçasses*). És a dir, amb el que realment ens trobem és amb un procés metonímic d'extensió del significat. La peça de roba es pren per les actituds o les maneres de ser dels éssers humans que es relacionen amb la funció que tenen com a peça de vestir o per alguna de les seves característiques. Això no és sinó un altre exemple de la importància que té la diacronia semàntica en l'explicació de molts fenòmens sintàctico-semàntics actuals.

Relacionades amb aquest mateix origen trobem les expressions de (4)

- (4) a. Tenir el cap ple de cascavells
- b. Dur cascavells al cap

En totes aquestes expressions no solament ha canviat completament el domini cognitiu en què recolza el seu significat, sinó també l'escena mateixa que serveix de suport al contingut conceptual. Si primigèniament es tenia present la imatge del bufó i les seves gràcies, ara el dringar dels cascavells o les rialles que emanen de l'individu estan basades en imatges que res no tenen a veure amb les evolucions d'aquell personatge de les festes cavalleresques medievals. El parlant les ha reinterpretades per tal d'adaptar-les al seu sistema conceptual.

CONCLUSIÓ

Amb els exemples proposats en aquest treball, he intentat demostrar com es pot portar a efecte l'anàlisi de les expressions idiomàtiques des de la perspectiva de la gramàtica cognitiva. Però també tenia una intenció que anava una mica més enllà de la purament descriptiva o, si em permeteu, explicativa

de la semàntica d'aquestes construccions. Voldria incidir sobre el caràcter expressiu i de ressalt de les expressions idiomàtiques.

Potser més que en unes altres construccions de la llengua, és aquí on més clarament es manifesta la intenció del parlant per marcar semànticament, des de constreïments pragmàtics, allò que vol dir. També estilísticament, no cal dir-ho. I són aquests dos factors que ha de tenir en compte el traductor en acarar-se a una expressió idiomàtica.

No importa tant com es diu —és a dir, l'actualització de l'estructura lògicosemàntica— com el que es vol dir i els mecanismes lingüístics que es fan servir. No importa tampoc la suposada singularitat de les frases idiomàtiques de cada llengua, ja que aquestes responen a una imatge, mediatitzada pels ajustaments focals i pel domini cognitiu. Tan singular és l'expressió d'un individu respecte de la d'un altre com la frase convencional d'una llengua respecte de la d'una altra. Ja hem vist que això només és una qüestió de grau... i de la convencionalitat o assumció efectuada per una part o per la totalitat de la comunitat de parlants.

El que importa és respectar la intenció d'expressivitat i de ressalt d'aquesta mena de construccions dins el text. Pot ser, fins i tot, que el lloc que ocupa una expressió idiomàtica dins la seqüència oracional de la llengua origen no sigui el més adequat per col·locar-ne una d'equivalent en la llengua meta.

NOTES

1. No vull dir amb això que hi hagi hagut un desinterès manifest per les qüestions sintàctiques per part dels lingüistes cognitivistes (cf. Langacker 1987, 1991b), però sí que és cert que, malgrat reclamar la unitat i la indissolubilitat de sintaxi i semàntica, la perspectiva semantista domina sobre la sintactista en aquest corrent d'anàlisi del fet lingüístic.
2. Per entendre el concepte de convencionalitat, Langacker (1991a: 14) fa servir aquest exemple basat en l'estructura anglesa del doble objecte en frases com ara *I sent a letter to Mary/ I sent Mary a letter*. L'exemple és el següent:

(a) *I sent a walrus to Antarctica.*

(b) *?I sent Antarctica a walrus.*

(c) *I sent the zoo a walrus.*

Diu Langacker que l'exemple (a)

is fully acceptable because to emphasizes the path traversed by the walrus, and a continent can perfectly well be construed as the endpoint of a path. However, it is harder to construe a continent as a possessor exercising control over other entities, so (b), which specifically places Antarctica in a possessor role, is felt to be marginal. The status of (c) depends on the construal of *zoo*. If the *zoo* is simply construed as a place, it is difficult to view it as a possessor, and (c) is questionable for the same reason as (b). But a *zoo* is also an institution, and it is

conventional in English to treat institutions as being analogous to people, which allows them to function linguistically as agents, possessors, and so forth.

Això, aplicat a la semàntica lèxica, també pot ser aplicat a la semàntica oracional i a la sintaxi.

3. Per als qui no coneixen l'expressió, diré que un trompello és una trompa o baldufa sense clau, fet que no la fa ballar com una trompa normal sinó que va d'una banda a una altra ensopegant amb totes les coses que troba al seu pas. No estic del tot d'acord amb l'accepció d'Alcover, s.v. *trompello*: «Persona inútil, que fa nosa i no serveix per a res». Més aviat, en la meua parla col·loquial un trompello o ser una trompello es diu de la persona que fa les coses sense cura, apressadament i mal.
4. No prenc en consideració aquí les relacions que s'estableixen entre aquests mots considerats com categories representants de diferents nivells: *taula* com nivell bàsic i *tauleta de nit* com “nivell subordinat”. Tampoc no hi tinc en compte el significat del morfema de diminutiu que hom afegeix a la unitat *taula* a l'hora de formar la unitat complexa *tauleta de nit*. És clar que hi ha unitats més diàfanes, semànticament parlant, que d'altres si tenim en compte els sentits dels elements que les componen. Això, però, torna a ser una qüestió de grau.
5. Encara que des d'uns altres postulats, Fraser (1970) ja havia suggerit que les expressions idiomàtiques no formaven una categoria homogènia i que hi havia una mena de jerarquia de fossilització.
6. Hem de tenir en compte que el sentit actual de *barret* com a ‘capell’ no és el primigeni. Coromines (s.v. *barret*), per exemple, ens explica que «el *barret* era antigament una peça de roba que cobria el cap i no baixava d'aquest, no és un capell, que és encara el sentit que té a Mallorca, o sigui una espècie de bonet». Això mateix destaca Alcover (s.v. *barret*), el qual, a més, concreta que el significat de capell és propi de Catalunya.

BIBLIOGRAFIA

- ALCOVER, A. M. (1978 i 1979): *Diccionari Català-Valencià-Balear*. 2a ed. Palma de Mallorca: Moll, 1978. v. 2 i 10.
- CASARES, J. (1984): *Diccionario ideológico de la lengua española*. 2a ed. Madrid: Gustavo Gili.
- COROMINES, J. (1980): *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. v. I. Barcelona: Curial Edicions Catalanes/Caixa de Pensions «La Caixa».
- Diccionari de la Llengua Catalana* (1993). 3a ed. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. 3a ed.
- FABREGAT, F. (1992): «L'origen de la perífrasi catalana de *perfet* dins el marc general de l'evolució de la perífrasi *anar + infinitiu*. Un exemple d'explicació del canvi lingüístic des del punt de vista cognitiu», *Lenguajes naturales y lenguajes formales. Actes del VIII Congrés de llenguatges naturals i llenguatges formals*. Barcelona: PPU, p. 305-311.
- FOLEY, W.; VALIN, R. VAN (1984): *Natural Syntax and Universal Grammar*. Cambridge: Cambridge University Press.

- FRASER, B. (1970): «Idioms within a transformational grammar», *Foundations of Language*, 6, p. 22-42.
- GIBBS, R. W. (1990): «What do Idioms Really Mean?», *Journal of Memory and Language*, 31, p. 485-506.
- GIBBS, R. W.; O'BRIEN, J. E. (1990): «Idioms and Mental Imagery: The Metaphorical Motivation for Idiomatic Meaning», *Cognition*, 36, p. 35-68.
- Gran Enciclopèdia Catalana* (1993). Barcelona: Enciclopèdia Catalana. 6a reimpr.
- HERNÁNDEZ, C. (1989): *L'oració simple*. València: Universitat de València.
- HILFERTY, J. (en premsa): «Metonímia i metàfora des d'una perspectiva cognitiva», *Caplletra*.
- LAKOFF, G. (1987): *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press (trad. castellana: *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1986).
- LAKOFF, G.; TURNER, M. (1989): *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LANGACKER, R. W. (1987): *Foundations of Cognitive Grammar*, v. 1: *Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.
- LANGACKER, R. W. (1991a): *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- LANGACKER, R. W. (1991b): *Foundations of Cognitive Grammar*, v. II: *Descriptive Application*. Stanford: Stanford University Press.
- Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française* (1989). 9a ed. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- TAYLOR, J. R. (1989): *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- TERMCAT (1992): *Diccionari de Lingüística*. Barcelona: TERMCAT, Fundació Barcelona.
- VALIN, R. VAN (1990): «Semantic parameters of split intransitivity», *Language*, 66/2, p. 221-261.
- Webster's Third New International Dictionary* (1986). Springfield: Meriam-Webster Inc., Publishers.

Analysis of literary translations. Milton: *Paradise Lost*

Rosa M^a Flotats i Crispi
Universitat Autònoma de Barcelona

Undertaking the task of commenting some translations of *Paradise Lost* may seem hard, absurd, boring, and maybe a waste of time to some receptors who feel in a somewhat contrary way towards this great poet, John Milton. Even though he is much known in the academic world, he is not necessarily a popular figure. It can be due to his bold and direct beliefs which he never hesitated to defend and make known by publication. His thought derived through voracious reading and deep thinking was far advanced for his age and includes ideas which are closer to the 20th-century than to his own age, the 17th-century. Advanced for his age, but a man of his age, he seems to have been eternally misplaced and often misunderstood. This is even more remarkable nowadays when we realise that his works, especially his poetry, can be read under different lights. He dealt with a great variety of topics belonging to human knowledge and understanding. Not only theology, but history and politics, amongst others, were concerns of his for which he wrote long, deeply, and condensely. It is well-known that he took freedom, or “liberty”, as he would say, as standard and axis of his thought. Milton joined with the popular claim for freedom against an all powerful totalitarian Monarchy, and defended the establishment of a Republic in a period of Civil War and Revolution caused by religious and political disagreements.¹

In this age of profound change and disturbances, Milton participated in the events of the nation with his “pen”. Not a real soldier himself, he decided to make use of the ability he was most confident with. His prose works exhibit great learning and skill in combining rhetoric with deep thought, characteristics of the Renaissance and especially of Humanist writers following Cicero’s belief in combining *sapientia*, wisdom that contains knowledge of human and divine things, with *eloquentia*, or the capacity of expressing thought in a beautiful and persuasive manner.² However, he also followed the trend of

using poetry, or art, as a means to communicate ideas, feelings or new discoveries with a didactic objective since it was widely believed that in this way learning was more pleasurable and, therefore, more effective.

The pleasure of the ear, that is, the musicality of poetry, and the pleasure of the visual imagination stimulated by metaphor, allegory, and other poetical tropes was used to convey the deepest thought and learning. Milton was no exception to this fashion. His main concern was Man, his welfare and everything related to him. As the Humanists, he gave emphasis on human values and on the dignity of Man highlighting freedom as an inherent right and endowing the human person with an internal capacity to use his freedom rightly, that is, to be able to make the “right choice”. *Paradise Lost* (PL), with its very structured form, offers an illustration of Milton’s humanism characterized by its closeness to rationalism. Composed by 10,565 lines distributed in twelve books, this great Christian epic of the Protestant tradition presents itself as a tapestry dealing with free will, the highest good virtues and vices, active and contemplative life, will, intellect, dignity of man, and theological issues such as the (im)mortality of the soul. Milton’s concern to acquire not only knowledge but also happiness is exposed in PL, which manifests the significance of order-harmony, knowledge-science, and liberty constantly intertwining and conditioning each other. A balanced combination of these issues constitutes a basic requirement to reach this longed-for happiness and welfare of the human being.

Should this poem be read or not is a decision that belongs to the reader. However, reasons to read it are multiple and not necessarily conditioned to a good education of the classics and of the history of the British nation, even though this is what Milton would most certainly have preferred. Nevertheless, PL does not require a Christian reader to enjoy the poem as, in agreement with Michael Fixler, the significance of the poem is in the poem itself. He says that PL “seeks its own transcendence by showing the poet in his creation to be like God”,³ and the reader to be the hero as it usually happens in any imaginative work.⁴ Other reasons are to be found connected with Milton’s intention to establish certain objections on standard dogma, religious and political mainly, and to motivate the reader. Such instigation plus the poem’s poetical beauty with the interest for the aforementioned questions still worrying the modern person such as the existence of God, the validity of dogma, the reason why God allows for so much misery in the world, which in a way seems to be questioning God himself, together with scientific proposals like the Copernican theory on the Earth rotation around the Sun⁵ and considerations about the origin of the universe make of PL a very dense and interesting poem. Milton, with his concern for every aspect of the common person and with his incredible artistic gift, makes of us and our life a work of art in itself. He seems to be suggesting that living is another art based on our capacity to choose, on our inherent freedom.

We shall see how freedom is dealt with, how it applies to three fields, namely “three species of liberty: religious, civil, and domestic” as Milton himself explains in his biographical pages in the *Second Defence*:

...to turn my thoughts to other subjects; to the promotion of real and substantial liberty; which is rather to be sought from within than from without; and whose existence depends, not so much on the terror of the sword, as on sobriety of conduct and integrity of life. When, therefore, I perceived that there were three species of liberty which are essential to the happiness of social life - religious, domestic, and civil.⁶

These lines, obscure as they may seem, underline the idea that freedom must be regulated by reason, which is made specific with the terms “sobriety” (or regulation) and “integrity” (proper conduct). We shall also see how all these intertwining ideas have been transferred and understood in three translations of PL.

The idea that there are some intentions underlying a text has already been hinted in this paper. Intentions and the final objective of the author for producing the work under concern need to be interpreted and isolated by the reader in order to understand the work itself. Whatever the nature of these intentions may be, aesthetic or conceptual, or both aesthetic and conceptual, the interpreter needs to perceive and grasp them in order to reach the meaning of the work. The need of the author to communicate something appears as a first stimulus for the production of a work which usually results of objectives and means generally agreeing with the creative nature of the artists who very often draw from their own experience. According to Harry Frankfurt in his article “On the Usefulness of Final Ends”,⁷ making sense of one’s own experience of life will help the receptor, or interpreter, when trying to approach a concrete work. An understanding that may be derived from this idea of making sense of life is that there is an element of subjectivity on the part of both, sender and receptor. Not only the sender or author of a text may feel the need to communicate something which is after all an activity with a final purpose; but the receptor also has some subjective tendencies and limitations that are meant to condition the understanding of the text, that is, the receptor will tend to grasp some cultural aspects better than others, like, for instance, someone with a musical ear may notice the musicality of the poem before realising the content. Therefore, we have the unavoidable questions of what is to interpret a text and how to do it. The intentions of the author often exhibit themselves under metaphor, irony, indirect speech and other tropes and processes. The experience of the reader, which is basically his capacity to understand reality, will undoubtedly help him to approach the author, no matter how distant in space and time they may be.

The question of what “interpreting a text” means is an important issue when dealing with the future task of translating a given work. That is, the

translator is an interpreter first, and only afterwards does he become an author, which means he has had to produce a close reading in order to reach the full significance and particularities of meaning of the text. A microlevel analysis of some extracts of PL with their respective translations is proposed to see how the Miltonic thought has been understood and transferred by three translators: Josep M. Boix i Selva, Esteban Pujals, and Abilio Echevarría.

In order to facilitate the task, we shall concentrate on the topic discussed above and which is basic for Milton, “freedom”. The difficulties of translating PL may seem to increase due to the conceptuality of the poem. A religious epic with a narrative that is repeated in different ways exhibits, as a main issue of the plot, the Fall, first of the angels and then of Man. A second issue deals with its consequences and with the reaction of the characters involved. Seen under this global significance, it may seem as if it could be an easy translation, for being an epic it must contain a narrative, and the target version could understandably concentrate on the plot as a main issue. However, this is not the case as it can be seen in the versions of the three translator-poets. They have managed to keep the form as well as the content rather close to the original, with the exception of Echevarría, who opted for a different prosody typical of Spanish epic poetry.

We are relying on the translators authority as interpreters of PL due to the close and full reading they have performed, their empathy with the original author, together with all the work and study they have needed to undertake in order to solve constant difficulties and to avoid sacrificing too many things. In order to facilitate the comprehension of the analysis and to study relations between the different target language texts, they will be numbered according to the suggested method of comparing texts and describing translations in José Lambert and Hendrick van Gorp’s article, “On Describing Translations”.⁸ Thus, T1 stands for Source Text; T2 for the Catalan version by Boix i Selva; T3 for the 1986 Spanish version by Pujals; and, T4 for the 1993 Spanish version by Echevarría. They will also be indexed in order to distinguish the different passages under discussion. Thus:

T1a = first original extract `a`. `T` stands for text, `one` for the source language (SL), and `a` is the actual index of one concrete extract.

T2a = the Catalan version of T1a. `Two` stands for Boix i Selva’s translation and `a` is the actual index of the same extract.

T3a = the first Spanish version of T1a. `Three` stands for Pujals’s translation and `a` is the actual index of the same extract.

T4a = the second Spanish version of T1a. `Four` stands for Echevarría’s translation and `a` is the actual index of the same extract.

The first step in the following analysis is to present an extract of T1 properly indexed, then the analysis of its key words submitted in bold type

followed by a commentary on them and the general meaning of this extract. The second step will consist on the presentation of its Catalan translation: how the key words have been transferred and understood. The third step will follow the same process with Pujals' extract T3 with the same index. The fourth step, following the same process, will present the corresponding T4 accordingly indexed. Finally, a general discussion of the three translations will be offered. Therefore, the process followed is composed of five steps:

1. Presentation of T1 properly indexed and a comment on its key words, submitted in bold type, and on its general meaning.
2. Presentation of T2 accordingly indexed submitting the key words in bold type, and a general comment on the semantic transference of the translation.
3. Presentation of T3 accordingly indexed submitting the key words in bold type. It follows the same process as with T2.
4. Presentation of T4 accordingly indexed submitting the key words in bold type. It follows the same process as T2 and T3.
5. This is the final step and it includes a general view of the three translations to contrast the different interpretations, and to highlight the transference of concrete ideas and thoughts.

The passage that shall be discussed first belongs to Book III (103-18) and manifests the concept of freedom in relation to reason. It is a part of a conversation between the Father and the Son; it brings forward the difference between "decree" and "command". God's high decree is freedom, and His command refers to the Law. Lines (103-18) focus on free will and the capacity of Man to choose right. A justification on the reason why Man should be free is given in terms of excluding necessity. There is also a clear rejection of Predestination:

T1a

Not free, what proof could they have given sincere
 Of true allegiance, constant faith or love,
 105 Where only what they need must do, appeared,
 Not what they would? What praise could they receive?
 What pleasure I from such obedience paid,
 When Will and reason (reason also is choice)
 Useless and vain, of freedom both despoiled,
 110 Made passive both, had serve necessity,
 Not me. They therefore as to right belonged,
 So were created, nor can justly accuse
 Their maker, or their making, or their fate,
 As if predestination overruled

- 115 Their will, disposed by absolute decree
 Or high foreknowledge; they themselves decreed
 Their own revolt, not I: if I foreknew,
 Foreknowledge had no influence on their fault,
 (III. 103-18)

The key words “allegiance” and “obedience” both refer to the law to be followed, to the submission and acceptance of God’s command. It is clear that such submission must be “true” and in order to be true it needs to be “free”, thus the rejection of “necessity”. Line 108: “will and reason (reason also is choice)” indicates the capacity of Man to make the right choice. God has already explained that He created Man in His image and capable. The distinction between decree and command is made evident in this passage. Milton conscientiously differentiates “decree” and “high foreknowledge”. The qualifier “absolute” that accompanies “decree” seems to change its meaning into a more pejorative one conveying a dictatorial sense; however, this could be understood differently as here “absolute” may be thought to mean “perfect, pure and unlimited”.⁹ It also presents a certain liberal understanding of the doctrine of Predestination. “Necessity” is excluded from the doctrine of free will.¹⁰ In relation with Predestination, lines (114-18) indicate that God knows but He does not predetermine. He can foresee the decision they (angels, men) will make and He offers the means to change their wrong decisions, but he never imposes them.

The first translation we shall discuss is Boix i Selva’s:

T2a

No essent pas lliures ¿quina prova franca
 d’amor i fe constant i obediència
 n’hauria mai pogut tenir, si ho fóra
 d’actes que haurien fet forçats a fer-los,
 i no de res volgut? ¿Quina lloança
 llavors podrien rebre, i jo, quin gaudi,
 si amb Voler i amb Raó (que també és Tria)
 exempts de llibertat, tots dos inútils,
 vans i passius, haurien retut culte
 a la Necessitat, no a mi? Vaig fer-los
 tal com de dret s’esqueia, i no els és lícit
 d’acusar el Creador o bé llur natura
 o bé el Destí, com sí, amb decret despòtic,
 Predestinació tingués sotmesa
 llur voluntat, o amb l’alta presciència;
 ells mateixos dictaren llur revolta;
 no vaig pas ésser jo: si la preveia,

no influí pas la meva presciència
en la revolta llur,

(Cant Tercer p. 94-5)

The key words “allegiance” and “obedience” are condensed in one single term “obediència” which accounts for both. The omission of one of these terms does not posit any problem for the understanding of T2a. The sense is conveyed just the same as it is a bit redundant in the original. “Will” and “reason” have been transferred as “Voler” and “Raó” (108), “will” becomes “voluntat” in (115). “Voler” and “voluntat” are synonyms,¹¹ the choice of these two terms may have been thought for aesthetic or prosodic purposes. “Raó” in Catalan has the same connotations “reason” has in English. Notwithstanding the omission in line 108, “que també és Tria”, this posits no problem as its antecedent is immediately preceding it. The idea that “reason also is choice” has been faithfully transferred. Rejection of “necessity” gets some emphasis with “retut culte”, a liberal translation of “serve”; it has a stronger sense than “servir”, the literal translation. Such a choice shows that Boix i Selva was concerned with expressing Milton’s belief in freedom and against necessity. “Absolute decree” becomes “decret despòtic” concentrating on and reinforcing Milton’s opinion about Predestination. The use of the qualifier “despòtic” gives the phrase political connotations. The use of “presciència” for “foreknowledge” appears as a literal translation. According to the OED, a synonym of “foreknowledge” is “prescience”, just like in Catalan. It is not surprising to find transferences of words which seem to be exact equivalences, because they are usually derived from Latin. The influence of Latin language is strong in the three languages.

Pujals’ version is the next extract to comment:

T3a

De no ser libres ¿qué sincera prueba
Pudieran haber dado de adhesión
Verdadera, fe constante y amor,
Al hacer solamente lo debido
Dado el momento y no lo deseado?
¿Qué elogio pudieran recibir? y yo
¿Qué gozo obtener de esa obediencia,
Cuando la voluntad y la razón
(Razón es también elección) inútiles
Y vanas, ambas de libertad exentas,
Ambas pasivas, a la necesidad
110 Servido hubieran, y no a mí? Por tanto
Como de derecho fueron así
Creados y no pueden con justicia

Acusar al Creador, a su substancia
 Propia a su destino, como si
 La predestinación su voluntad
 Dominara, y de ella dispusiera
 Por decreto absoluto o previsión
Suprema; ellos mismos decretaron
 Su propia rebelión, no yo. Si la preví,
 Mi presciencia no influyó en su delito,
 (Llibre III, p. 153)

This version is very faithful to the original. The first key word, “allegiance”, has been transferred as “adhesión” which signifies agreement and submission.¹² The next one, “obedience”, is literally translated by Pujals. The question about the true obedience and its subjection to freedom has also been transferred literally. “Will” and “reason” become “voluntad” y “razón”; following “inútiles/Y vanas” for “Useless and vain”, and “ambas de libertad exentas” for “of freedom both despoiled”. Such literal translation indicates the similarity of both languages when dealing with certain topics. Theology, religion and the classics are themes that use terminology which in most cases derives from Latin and Greek. Hence, the extraordinary frequent coincidences between the three languages.

Echevarría’s version is the next to be analysed:

T4a

No libres ¿qué sincera prueba presentarían
 de una obediencia auténtica, de amor y fe constante,
 haciendo lo que sólo debían por la fuerza,
 no lo que hacer querían? ¿Qué elogio iba a valerles
sumisión semejante a ellos, a mí que gozo,
 cuando inútiles, vanas, de libertad ayunas,
voluntad y razón (también libre albedrío
es la razón) a fuerza mayor servido hubieran,
 no a mí, pasivas ambas?

Así creado el hombre
 como cumple a derecho, no puede con justicia
 acusar al que le hizo, ni a su obra, ni al destino;
 como si, decidida por decreto absoluto
 o por suma presciencia, la predestinación
 su voluntad hiciera nula. Él ha decretado
 su propia rebeldía, no yo; si la he previsto,
 mi presciencia no tuvo influencia en su culpa,

(Libro III, p. 75-6)

A different synonym for “allegiance” and “obedience” is found in this translation, “sumisión”, although it gives the same connotations. “Obediencia”, commented above, posits no special problems. The overall transference of the semantic content is faithful to the original. Other key words like “will”, “reason”, “absolute decree”, and “foreknowledge” have been transferred literally. As mentioned above, the possibility is not surprising due to semantic coincidences between the two languages when referring to certain fields of knowledge. The translator shows preference for “presciencia” and repeats it instead of using another option as Pujals does. It is worth noticing the explanatory transference of “fuerza mayor” for “necessity”. Here, Echevarría specifies all the connotations that “necessity” had for Milton. It implied something done by force with no possibility of choice, hence “fuerza mayor”. The aforementioned ambiguity gets some light in this translation, he (Echevarría) applies “decreto absoluto” to Predestination. This is the same understanding of the other two translators, although the original could be understood differently. By “absolute” Milton may have meant to signify in this concrete example “independent, unconditional”,¹³ thus the receptor would think of God’s high decree which is free will.

There is general coincidence with the literal translation of the words “love”, “fault”, and “faith”. The choice Pujals and Echevarría make to transfer the concept of “obedience”, “adhesión” (T3a), “sumisión” (T4a), “obediencia” (both) indicates interest in expanding its sense to that of “loyalty and respect”, apart from “submission”.

Other key words like “reason”, “necessity”, and “fate” are translated literally in the three target language texts. With the word “choice” we find more variation. In T2a, the statement “reason also is choice” has been translated into the relative clause “que también es Tria” avoiding the repetition of “Raó”, which is its antecedent. Pujals in T3a repeats the word “razón” just like the original “Razón es también elección”, he keeps a full [S V O] clause; finally, Echevarría in T4a offers a very interesting case by reversing the order of the phrases: [S V O] “reason also is choice” becomes [O (PC) V S] “También libre albedrío es la razón”. Instead of “elección”, which is a more literal translation, he has decided for a very much of a Miltonic expression that signifies what is really meant by “choice”, “libre albedrío”.¹⁴

In spite of some slight differences, the meaning of the word “freedom” has been fully and faithfully transferred, the use Milton makes of it stands clear in the three versions. The interrelation of concepts is also made evident thus reinforcing the belief that Milton subjected true “liberty” to reason and knowledge, or truth.

T2a stresses the importance of key-words by capitalizing them. What is a question, or an emphasized thought is duly signalled with the use of punctuation marks stating the translator’s understanding and interpretation.

The avoidance of repetition, as in the case with the word “reason”, is meant for poetical purposes and internal rhythm. The capitalization of key-words permits the verse to be adapted to poetical requirements.

Pujals is also very careful with the punctuation and marks that he uses to leave his understanding clearly expressed. He does not seem to be bothered by the use of certain repetition since it is found in the original as well. His sentences and clauses are easy to discern which, in a way, facilitates the reading.

Echevarría makes use of linguistic techniques to produce a sonorous impact, and also to emphasize the content of the concrete phrase under transformation. An example is found with the expression “de libertad ayunas” which undergoes a change of line in the poem. Such fronting may quite easily be considered an indication of the interpreter’s understanding and evaluation. He is stressing further the importance Milton gave to this idea by giving it preference.

With the next example we shall see how happiness is conditioned to choosing right. Raphael, the angel sent down to talk to Adam, gives him all the necessary information by explaining in full detail the life of the angels and the Fall of Satan in order to offer Adam a clear picture of what happens when making the right and the wrong choice. This following extract is from Book V (235-39) and it belongs to the moment when God sends Raphael to warn Adam.

T1b

Happiness in his power left free to will
 Left to his own free will, his will though free,
 Yet mutable; whence warn him to beware
 He swerve not too secure: tell him withal
 His danger,

(V, 235-39)

The key words in this extract indicate the Miltonic concept that happiness depends on choice. According to E.M.W. Tillyard the presentation of contrasts is necessary to reinforce the idea of free will,¹⁵ and, for Milton, Satan was intended to be a terrible warning. In this extract the warning is in the surface and the contrast is in the underlying content: heaven and hell. What heaven signifies is directly opposed by what hell does. If happiness is to be found in the proximity of God, Satan can only offer misery. Therefore, to choose right is to choose God’s ways. Repetition indicates and highlights Man’s free will which knows how to choose right, and it is used to emphasize two premises: one, man is left to his own free will; and two, this free will is “mutable”, which means he may choose right or wrong. If he chooses wrong, the consequences imply a lot of suffering, thus, “Beware” is meant to awake

the awareness of constant danger. The verse “He swerve not too secure” hints to the constant decision-making of everyday life.

T2b

de la ventura
 que posseïx, que fou deixada lliure,
 deixada lliure al seu ben lliure arbitri,
 però mutable tanmateix. Avisa'l
 que eviti molt i molt d'esgarriar-se
 per massa confiat: sobretot, digues-li
 quin perill té,

(Cant Cinquè, p. 173)

Boix i Selva has translated “happiness” as “ventura”, word that has a poetical impact for the listener. He faithfully keeps the repetition of the original in “deixada lliure, / deixada lliure al seu ben lliure arbitri”. The idea “left free to will” has been kept with the same emphasis as with the original; danger is introduced with “però mutable tanmateix”. The next key word “beware” seems to have posited some problems as it is conveyed using the whole verse in which the meaning of the verb “to swerve” is included: “que eviti molt i molt d'esgarriar-se”. “Beware” has been omitted and “molt i molt d'esgarriar-se” used instead. The intention of the translator seems to be directed towards this warning. As seen, the general concept has been duly transferred.

T3b

Y que la dicha se halla en su poder
 Y a merced de su libre voluntad;
 Su voluntad que aunque libre es mudable;
 Y aconséjale que no se extravíe
 Por sentirse demasiado seguro.
 Dile además que se encuentra en peligro,

(Libro V, p. 232)

“Happiness” becomes “dicha” in T3b. The idea that it is entirely in the power of Man is clearly stated in this version. Repetition, so remarkable in the original (three times free will) loses part of its strength by being restricted. “Mutable” becomes “mudable”, a literal translation that indicates variability, a possibility of change. The translator may be willing to express the sinful nature of Adam. The meaning of “beware” is conveyed within the whole verse: “Y aconséjale que no se extravíe”. The content has been duly transferred.

T4b

le recuerden, la dicha propia, la cual depende
 de su arbitrio, su propio arbitrio libre, suyo

pero libre y, con todo, mudable: se lo adviertes,
 no yerre por creerse seguro en demasía.
 Advértele asimismo del peligro que corre,
 (Libro V, p. 140)

“Dicha” is the word used for “happiness” like in T3b. Repetition of “free will” has been respected. It seems the intention of the translator to use it to convey meaning as in the original. This characteristic repetition recalls Biblical narrative and serves a purpose of emphasis, maybe to call the attention of the reader.¹⁶ The phrase “Yet mutable” becomes “y, con todo, mutable”, so the idea is exactly the same. Echevarría condenses the sense of “beware” in one phrase, “se lo adviertes”, thus avoiding the repetition in “warn” and “beware”. The underlying contrast of happiness and misery is brought to the surface by means of a warning, which has been respected in T4b.

The impact of the repetitive narrative is remarkable. Milton uses it constantly for several reasons: to highlight the belief that is being dealt with, to encourage a process of adjustment by not letting the reader forget the important issues, and to recall the Biblical rhetoric in order to think of it. It has been observed how this resource is considered important by the translators as the three of them keep some kind of repetition in their versions. It is also important for the sonorous impact it produces. There is a slight variation with the translation of the key-words in this little extract. T2b and T4b use the same expression “lliure arbitri”, “libre arbitrio” for “free will”; however, T3b has translated it as “libre voluntad”. Apparently they all mean the same, but the two words “arbitrio” y “voluntad” have a distinctive connotation, the first is more restricted and therefore it is used at a more personal level as it refers to the actual capacity of making a choice; the second has a wider range of concepts and it can be applied to a group of people or a community, apart from having the sense of the first as well. When considering the context and use of “voluntad” in this instance, it seems as if the translator had used it for alliteration purposes as the two sounds /b/ and /v/ are homonymous in Spanish, and he could reproduce one form of repetition that would recall the original. The difference in meaning is not really relevant here. As far as the word “warn” is concerned, T2b and T4b exhibit a more literal translation, “avisa” and “advierete”; whereas T3b shows a different choice, “aconséjale” (advise him).

The idea of God worrying for what is going to happen to Adam and the strengthening the concept of free will receives in the original have been duly transferred in the three TLTs. This extract does not seem to have represented any special problem apart from that of the repetition.

As a matter of conclusion, it should be pointed out that the importance of freedom in the Miltonic thought gets properly transferred in the three TLTs. The importance the three target language authors have given to the structure

of the poem, its form together with its content, is manifested in the result they have produced: a combination of a literal and a free version. Also, the outstanding literalness often rendered arises the suspicion that PL itself encourages such literalness not allowing for much variation. Considering that Milton uses repetition to convey rhythm, but also to help remembering important concepts underlying his thought, the translators must have felt that their “liberty” when translating is conditioned and constrained. Another factor that impels the use of literal transference is the almost exact equivalence of some terms and phrases between the original and both target languages, probably due to their Latin origin.

NOTES

1. See Douglas Bush, *English Literature in the Earlier Seventeenth-Century. 1600-1660* (Oxford: Clarendon Press 1945) Chapter I «The Background of the Age» p. 1-38 and Chapter XII “Milton” p. 359-98.
2. Schmitt & Skinner (eds.) *The Cambridge History of Renaissance Philosophy* (C.U.P. 1988. Last pub. 1992) p. 61-5. Also Jerrold E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism* (Princeton University Press. Princeton, New Jersey 1963) Especially Part One: «Rhetoric and Philosophy: The Ciceronian Model», p. 3-30.
3. Michael Fixler, «Milton’s Magnanimous Reader» in *Modern Philology*. Vol. 82. No. 3. February 1985, p. 310-14.
4. Ibid. Also, for the idea of reader’s self-identification and the texts allegories see John P. Rumrich «Uninventing Milton» in *Modern Philology*. Vol. 87. No. 3. February 1990. p. 249-65.
5. Book VIII in PL deals with astronomy and there different theories current in the 17th-century are discussed and questioned.
6. John Milton, «The Second Defence» (ProPopulo Anglicano Defensio Secunda) in *John Milton. Selected Prose*. The Worlds Classics. Edited by M. W. Wallace (O.U.P. London 1925. This reprint 1963), p. 389-90.
7. Harry Frankfurt, «On the Usefulness of Final Ends» in *IYYUN*. The Jerusalem Philosophical Quarterly. Vol. 41 January 1991, p. 3-19.
8. Theo Hermans (ed.), «On Describing Translations» by José Lambert and Hendrick van Gorp in *The Manipulation of Literature*, p. 42-53.
9. Shorter OED, II.3 and IV.4.
10. See Alastair Fowlers note to lines (III. 113-23) in his edition of *Paradise Lost* (Longman Annotated Texts. Longman 1968, 1971). This is the edition of PL that has been used for this paper. See also note III. 110: “God disassociates himself from Necessity or Fate, which has become the devils idea of the supreme power.”, p. 149.
11. PF (*Dictionary Pompeu Fabra*). Voler, tenir l'intenció determinada // voluntat.

12. RAE (*Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*) 2. convenir en un dictamen. Acción de adherirse.
13. OED III.a. arbitrary, despotie. IV. 11. Of persons and things. Free from all doubt or uncertainty; positive; perfectly certain; decided. IV. 12.a. Of statements. Free from conditions or reservations; unreserved; unqualified; unconditional.
14. RAE 1. potestad de obrar por reflexion y elección.
15. E.M.W. Tillyard *Milton* (Penguin 1968), p. 226-30.
16. See George William Smith «Iterative Rhetoric in *Paradise Lost*» in *Modern Philology*. Vol. 74. No. 1 August 1976, p. 1-19.

BIBLIOGRAPHY

Primary sources:

- MILTON, John (1968): *Paradise Lost*. Ed. Alastair Fowler (Longman Annotated English Poets. Longman. London).
- (1953) *El Paradís Perdut*. Traducció i notes per Josep M. Boix i Selva. Alpha. Barcelona.
 - (1986) *El Paraíso perdido*. Edición y traducción de Esteban Pujals. Cátedra. Madrid:
 - (1993) *El Paraíso perdido*. Introducción de Claudio Rodríguez. Versión poética y notas de Abilio Echevarría. Planeta. Barcelona.

Other sources:

- BERAJANO, V. (1986): «Tres traducciones de un mismo texto poético latino». In: *Quaderns de traducció i interpretació*. No. 7 (p. 29-37) (Universitat Autònoma de Barcelona).
- BENJAMIN, W. (1984): *Art i Literatura*. Traducció i introducció d'Antoni Pous. Manuel Carbonell (ed.) Eumo/Edipoes.
- BUSH, D. (1945): *English Literature in the Earlier Seventeenth-Century. 1600-1660*. Oxford. Clarendon Press.
- DANIELSON, D. (ed.) (1989): *The Cambridge Companion to Milton*. Cambridge University Press. Cambridge.
- FISH, S. (1967): *Surprised by Sin: The Reader in "Paradise Lost"*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles and London. (This reprint 1971).
- FIXLER, M. (1985): «Milton Magnanimous Reader». In: *Modern philology*. Vol. 82. No. 3. February.
- (1977) «Platos Four Furors and the Real Structure of "Paradise Lost"». In: *PMLA*. Vol. 92. No. 5. p. 952-62.
- FRANKFURT, H. (1992): «On the Usefulness of Final Ends». In: *IYYUN*. Vol. 41. January, p. 3-19.

- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Crítica. Barcelona.
- HANFORD, J. H. (1950): *John Milton. Englishman*. Victor Gollancz. Camelot Press Ltd. London.
- HERMANS, T. (ed.) (1985): *The Manipulation of Literature*. Croom Helm.
- HILL, C. (1977:): *Milton and the English Revolution*. Faber & Faber. London (1985).
- KELLY, L. (1979): *The True Interpreter*. Basil Blackwell. Oxford.
- LEECH, G. (1969:): *A Linguistic Guide to English Poetry*. English Language Series, 4 Longman. London (This edition 1976).
- LOEWENSTEIN, D. (1993): *Milton. Paradise Lost*. Cambridge University Press.
- NEWMARK, P. (1981): *Approaches to translation*. Pergamon Institute of English. Pergamon Press. Oxford.
- RAFFEL, B. (1988): *The Art of Translating Poetry*. The Pennsylvania State University Press. University Park. London.
- RICKS, C. (1963): *Miltons Grand Style*. Oxford University Press. (1967).
- ROSE, M. G. (ed.) (1982-83): *Translation Perspectives. Selected Papers*. National Resource Center for Translation and Interpretation. Binghamton Site: SUNY-Binghamton. New York. (1984).
- RUMRICH, J. P. (1990): «Uninventing Milton». In: *Modern philology*. Vol. 87. No. 3. p. 249-65 February.
- SCHMITT, C. B. & SKINEER, Q. (eds.) (1988): *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge University Press. (Last reprint, 1992).
- SEIGEL, J. E. (1968): *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism*. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla. Princeton University Press. Princeton, New Jersey.
- SMITH, G. W. (Jr.) (1976): «Iterative Rhetoric in “Paradise Lost”». In: *Modern philology*. Vol. 74. No. 1 August p. 1-19.
- STARNES & TALBERT (and others) (1955): *Classical Myth and Legend in Renaissance Dictionaries*. University of North Carolina Press. Reprint by Greenwood Press. Westport, Connecticut (1973).
- TILLYARD, E. M. W. (1968): *Milton. A Peregrine Book*. Penguin.
- VAN DE VEN, A. E. & ZWENEVELD, A. M. (eds.) (1983): *COLLOQUIUM 1983. Translation Studies*. Instituut voor Vertaalwetenschap. Amsterdam.
- WALLACE, M. W. (ed.) (1925): *John Milton. Selected Prose*. The Worlds Classics. No. 293. Oxford University Press. London (1963).
- WARREN, R. (1989): *The Art of Translation. Voices from the Field*. Northeastern University Press. Boston.
- WILSS, W. (1988): *La ciencia de la traducción. problemas y métodos*. Traducción de Gerda Ober Kirchner & Sandra Franco. Universidad Nacional Autónoma de México.
- WUILMART, F. (1989): «Lempathie dans la traduction litteraire». In: *IDIOMA*. No. 1 Bruxelles G.E.R.E.F.A., p. 33-43.

Traducción poética y modernidad literaria

Miguel Gallego Roca

Universidad de Almería

Para un historiador de la literatura la intrincada discusión sobre la legitimidad artística e intelectual de traducir poesía, esto es, sobre la posibilidad o imposibilidad de la traducción poética, es relevante en tanto que manifestación de las poéticas o los sistemas literarios que sustentan o se apoyan en dichas ideas. Lo que se discute tras ellas es la posibilidad de significado. Se cuestiona, en última instancia, la posibilidad de la poesía.

Si en el primer tercio del siglo XX puede afirmarse que traducir poesía es imposible, no es de extrañar que haya quien utilizando los mismos argumentos, y bajo el lema de la infabilidad, afirme que lo que es imposible es la poesía. La discusión ontológica en torno a la traducción poética es un tópico de los estudios teóricos sobre la lírica desde el Romanticismo. Sea desde el idealismo lingüístico, sea inserta en las disputas en torno a la poesía como *comunicación* o como *conocimiento*, en la cultura moderna siempre aparecen nuevos o repetidos argumentos que niegan o afirman la legitimidad de su existencia.

Podemos incluso identificar la genealogía de la crítica literaria con la posibilidad de la traducción, pues ambas nacen de la crítica a una sociedad y una cultura sacralizada. Igualmente es posible identificar la defensa de la intraducibilidad de la poesía con el antiteoricismo de estirpe kantiana que establece la oposición entre alma y lenguaje (J. C. Rodríguez, 1984: 14 y 195-214), oposición de la que emana la infabilidad de la experiencia poética: quien es fiel al alma traiciona al lenguaje y viceversa. De ahí el concepto fenomenológico de traición, cuyas fuentes hay que encontrarlas remontando el río de la estética kantiana. Y también ahí tiene su origen el vocabulario erótico-matrimonial que durante tanto tiempo ha imperado en los juicios sobre traducciones: fidelidades, infidelidades, *Belles infidèles* —sensualmente

traidora—, feas fieles —esposas que saben sus obligaciones. En realidad, desde el punto de vista contemporáneo, tanto en las traducciones como en el erotismo, esos adjetivos manifiestan diversos problemas de comunicación. Por ejemplo, los problemas que afrontan los personajes de Italo Calvino en *Gli amori difficili*: en “La aventura de una mujer casada” Stefania R. vuelve a su casa por primera vez a las seis de la mañana y con la conciencia tranquila:

¿Pero estaba tranquila justamente porque había dado el salto, porque finalmente había dejado de lado sus deberes conyugales, o bien al contrario, porque había resistido, porque a pesar de todo se había mantenido fiel? (I. Calvino, 1970: 126).

El moderno concepto de intraducibilidad parte de la estética idealista de Croce, concretamente de su negativa a la posibilidad de dar una nueva forma estética a lo que ya la tiene. El momento de la intuición artística es irrepetible, de lo que se deduce que la traducción lo único que hace es disminuir o estropear los efectos de la misma. Lo que Croce llama traducciones *inestéticas*, es decir las literales, sólo pueden considerarse comentarios del original. Para el pensador italiano es la semejanza de las expresiones lo que abre la puerta a posibles traducciones:

En tales semejanzas [de las expresiones] se funda la posibilidad relativa de las traducciones, no como reproducciones —que sería vano intentar— de las mismas expresiones originales, sino como producciones semejantes o más o menos próximas a aquellas (B. Croce, 1902: 121).

De aquí parte ese valor aproximativo de las traducciones escolares que subrayará Ortega en su *Miseria y esplendor de la traducción* (1937). Salvo excepciones, casi todo el pensamiento literario europeo del primer tercio del siglo XX, siempre que se enfrenta a la traducción poética, está atravesado por el idealismo lingüístico. Es rara la nota introductoria, el prólogo o la crítica que no manifiesta el fracaso implícito a la tarea del traductor. Pero más allá de su aceptación por la *doxa* cultural del momento, Croce inaugura una línea de pensamiento literario que toma forma posteriormente en la doble vertiente de la estilística. Sea en la investigación de las lenguas nacionales como estilos —la escuela de Bally—, sea en la interpretación del estilo personal del autor —Vossler y Spitzer—, la estilística otorga escaso crédito a los textos traducidos. Sí son valiosos, desde su punto de vista, en la investigación de la expresión poética personal a través de los indicios que un gran poeta deja diseminados en sus trabajos de traducción (W. Kayser, 1948: 374-381).

En uno de los libros más lúcidos de su momento, y todavía imprescindible en el estudio de la lírica europea a partir de mediados del siglo XIX, Hugo Friedrich llega a considerar la imposibilidad de traducir la poesía

moderna como uno de los elementos que coadyuvan a definir su estructura y a definirla históricamente en el comienzo de una nueva Babel:

Con la anormalidad de la lírica moderna aumenta, y no sólo en Francia, la imposibilidad de traducirla. La ruptura entre el lenguaje mágico de la poesía y el lenguaje de comunicación normal se ha convertido también en una ruptura entre los lenguajes nacionales europeos (H. Friedrich, 1956: 123).

El propósito expresado por Friedrich de definir la lírica moderna en términos negativos parte de una supuesta identidad literaria, basada en la tradición, que empieza a resquebrajarse en el siglo XVIII, concretamente desde la ruptura con la tradición que se deriva de Rousseau. Friedrich sitúa en ese período anterior la identidad entre el lenguaje poético y el de la comunicación. En ese contexto sí era posible la traducción poética. Pero ocurre que el pacto entre poesía y mundo se quiebra entre las décadas de 1870 y 1930, y llega el momento en que la rebelión literaria se enfrenta con la lengua establecida. Esta es a grandes rasgos la síntesis autorizada de George Steiner, repleta, por otra parte, de resonancias teológicas: “Esta ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad” (G. Steiner, 1989: 118).

Es el momento en que la literatura pretende ahondar en su autorreferencialidad, camino seguro hacia su deseo de intraducibilidad. El ejemplo comodín de la intraducibilidad de la poesía moderna es el consabido doble intento de Baudelaire y Mallarmé frente a la poesía de Edgar Allan Poe. Todos los historiadores de la literatura estiman que el conocimiento de la obra de Poe en Europa, posible gracias a las traducciones y comentarios de los dos grandes poetas franceses, es un acontecimiento primordial en la definición de la modernidad literaria francesa, y europea por extensión. Y ello a pesar de que las traducciones de Baudelaire y Mallarmé fueron durante mucho tiempo estigmatizadas por la academia a causa de su prosaísmo. Baudelaire centró su labor como traductor de Poe en el género, breve e intenso, de los cuentos. Era, según Baudelaire, el dominio literario ideal para el ejercicio de la imaginación en su deseo por descubrir las relaciones íntimas y secretas de las cosas. Sin embargo, cuando Baudelaire intenta traducir la poesía de Poe siempre vislumbra el horizonte del fracaso, experiencia que acabará por fundar un tópico. Al hilo de sus comentarios sobre los recursos poéticos de *The Raven*, declara Baudelaire: “Es evidente que sólo mediante la aplicación puede verificarse el valor de todos esos medios; y una traducción de poesías tan exigentes, tan concentradas, puede ser un sueño acariciador, pero tan sólo un sueño” (Ch. Baudelaire, 1857: 109).

Tanto Baudelaire como Mallarmé tradujeron en prosa las poesías de Poe, en prosa rítmica eso sí, y a pesar de la íntima insatisfacción y de las críticas

adversas se convierten en textos fundamentales en el desarrollo de la prosa po tica francesa.

Para Friedrich la lírica moderna sólo posibilita la realización de *variaciones* sobre textos poéticos en calidad de ejercicios de estilo. Como muestra recurre al ejemplo de las diferentes versiones de *La Dormeuse* de Valéry realizadas por Jorge Guillén. Pero si se pretende traducir a Rimbaud sólo será posible conseguir una “indicación incompleta del argumento”, o sea, del componente que según Friedrich importa ahora “aún mucho menos que en la lírica de otro tiempo” (H. Friedrich, 1956: 123). Si el objeto de la traducción son los poemas breves de Ungaretti, Friedrich sencillamente apuesta por desistir: “Hay que aceptar sus palabras (que no tienen equivalente en ninguna traducción) como líricas formas sonoras que dejan tras de sí como una estela de fascinación.” (*Ibídem*, p. 243)

Fascinación y magia quedarían excluidas de los textos poéticos traducidos. La forma lírica, y la sugestión que conlleva, identificada con la poesía misma hace fracasar todo intento de traducción. Si antes, en el Romanticismo, lo que era intraducible era el alma del poeta y el espíritu ancestral de cada lengua en la que aquélla se expresaba, ahora se parte de una forma po tica intraducible para llegar en las últimas décadas a una definición de la intertextualidad y a un consecuente an lisis intertextual de la obra literaria.

Ante las afirmaciones de Friedrich y el cotejo con el resto de su libro toman cuerpo algunas paradojas. La primera surge cuando recordamos que muchos de los poetas modernos intraducibles son, sin embargo, traductores. Sólo algunos ejemplos de entre los poetas que interesan a Friedrich: Salvatore Quasimodo, tantas veces etiquetado como intraducible, traduce al italiano a Catulo y a E. E. Cummings, a  luard y a Homero, a Virgilio y a García Lorca, a Shakespeare y a Neruda; Guillén traduce a Valéry y a Supervielle, aparte de *variar* sobre obras de muchos otros poetas; T.S. Eliot traduce a Saint-John Perse; Montale traduce a T.S. Eliot y a Guillén.

La segunda paradoja resulta del apéndice que cierra su estudio. Se trata de una antología traducida de poesía moderna en la que intenta respetar la sonoridad de los originales, renuncia a la exactitud m trica y a las rimas, e incluye a pie de p gina los textos originales. Es una manera de traducir inest tica, según Croce, o instrumental, según Ortega, pero acto de traducción al fin y al cabo y, como tal, dependiente de una po tica que informe sus normas.

Pero quizás la paradoja m s llamativa surge al confrontar la postulada imposibilidad de traducir la poesía moderna, con la aserción, de mayor calado teórico, según la cual es posible definir una *unidad de estilo* en la moderna poesía europea que emanara de las relaciones de orden estructural que se establecen entre las obras de las grandes figuras. La deducción de cualquier historiador de la literatura sería obvia. Si se supone una unidad de estilo,  no cabría

esperar que las traducciones respondiesen a ella? El cometido, por tanto, es estudiar los estilos o las normas que condicionan la traducción poética.

Si la *doxa*, la opinión común y autorizada, niega el valor estético de las traducciones, algunas poéticas de las primeras décadas de este siglo se basan precisamente en lo contrario: en la posibilidad de traducción de los discursos poéticos, bien por su transparencia, como quieren los creacionistas españoles o el *Imagism* anglosajón, bien como método crítico e interpretativo, como postulan Ezra Pound o Borges.

En un comentario a *Variété*, libro de ensayos de Paul Valéry, el poeta y crítico Gerardo Diego establece un enfrentamiento entre una poesía intraducible, la simbolista y postsimbolista, que se forja en las calidades materiales del idioma confundiendo el instrumento con el fin, y una poética, la que él defiende desde las trincheras creacionistas, en la que la palabra vuelva a ser íntegramente palabra y no un ornamento abstracto y sugestivo. En la primera advierte Diego el peligro de olvidar los sentidos humanos de las palabras para abandonarse a sus incentivos estéticos:

La «luna» será a la vez que las lunas literarias —la luna simbolista, la luna romántica, la neoclásica—, Diana, Selene, la luna oriental, la infantil, un mito, un satélite, una alusión al espejo, etc.; será detrás de todo esto, y de su virtualidad fonética capaz de rima, de aliteración, de contraste, de efectos musicales, según el punto del verso donde brote, por encima y sobre todo ello, la verdadera luna, el astro que vemos en tan múltiples formas, la realidad objetiva, la imagen más el concepto que en su vocablo se representa. Y sin descuidar ni uno sólo de los aspectos retóricos, el poeta debe dar la preferencia al otro, al valor humano y sencillo de la imagen «luna», permanente, mensurable y traducible en todas las prosodias y a todos los idiomas y retóricas (G. Diego, 1924: 284. El subrayado es mío).

Laten en estas palabras dos poéticas opuestas. Una modernista, cosmopolita y culturalista que bien pudiera equipararse al poema-poética *Divagación* de Rubén Darío, y otra esencialista que se acerca a la poesía *químicamente pura* a la que se refiere Jorge Guillén en la carta a Fernando Vela (J. Guillén, 1932). Allí el autor de *Cántico* establece una diferencia de grado entre su *poesía bastante pura* y los intentos de poesía simple de Gerardo Diego: “Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial, y aquí surgen las variaciones” (*Ibidem*, p. 403-404).

Gerardo Diego coincide con Guillén y defiende la esencia humana de las palabras, pues en ella se alberga el significado verdadero. La poesía pura, que en este caso Diego equipara a la poética de la imagen creacionista, debe tender a la sencillez directa y humana de las palabras. La traducción puede convertirse en procedimiento descubridor de la intrínseca cualidad de la

poesía, ya que es ésta la que queda al descubierto cuando traducimos un poema simbolista a otra lengua, todo lo adjetivo se pierde en el trasvase. De ese modo la traducción poética se convierte en filtro de esencias. Así Gerardo Diego supedita la posibilidad de traducir poesía a la misma posibilidad de una nueva poesía.

El creacionismo español comparte con el *Imagism* anglosajón una similar teoría de la imagen poética que condiciona el acto de la traducción. Así Pound afirma en un texto de 1918 que “la porción de la poesía que interesa al *ojo* imaginativo del lector no perderá nada al traducirse a una lengua extranjera; lo que atrae al oído sólo puede afectar a los que puedan leer el idioma original” (E. Pound, 1918: 13).

El traductor es un artista literario que busca fuera de sí mismo, en la obra de otro individuo, la forma más adecuada a la experiencia que quiere expresar. En el renovado acto de rellenar una forma previamente existente se produce inexcusablemente una interpretación de ésta. Desde ese momento traducción, ensayo, crítica y poesía son actividades complementarias en la poesía moderna. Por eso Poggioli compara la traducción con otras artes interpretativas que responden a la clásica definición *artifex additus artifici*, pero sobre todo descubre en el trabajo del traductor la misma especificidad que define al artista moderno y el mismo índice de subjetividad. Traductor y artista tienen idéntico empeño en alcanzar un estilo de autoexpresión (R. Poggioli, 1959: 139). En estos casos la práctica de la traducción es el medio utilizado por la voluntad expresiva como en otros casos lo será la cita, el mito o la influencia, utilizando un término de la comparatística tradicional.

En las traducciones de Pound encontramos lo que teóricamente ha de esperarse del *traductor-poeta*: la interpretación excelente en el contexto del tiempo en que se traduce y la coherencia con el resto de su obra. Pero es conveniente no olvidar que a Pound sólo le interesan las traducciones de obras lejanas en el tiempo o en el espacio, en cuanto que elementos de esas literaturas pasadas o lejanas pueden ser útiles para crear o corregir la poesía moderna. De esa forma el pasado es considerado elemento decisivo y activo en el desarrollo del presente (*vid.* J. P. Sullivan, 1964 y Apter, 1984).

Igual solución, desde distintas premisas, es la que se gesta en las filas de la mejor poesía europea de vanguardia. La poesía moderna agranda la tradición no solamente al retrotraerla en el tiempo o mejorar el conocimiento de la misma gracias a la filología. Una nueva manera de entender las duraciones históricas incorpora el pasado al presente. De forma inmejorable lo expresó Frank Kermode: “El poeta moderno trata el pasado como lo hacen ahora los filósofos de la ciencia, es decir, como un caso especial de presente” (F. Kermode, 1965). Aplicado al caso español lo señala García Montero cuando desentraña el mecanismo ideológico de los poetas de la generación del 27 por el cual “la tradición puede utilizarse como fórmula de vanguardia y la

vanguardia como un modo de continuar la tradición selectiva” (García Montero, 1988).

No es otra cosa lo que se discute en torno a los nuevos paradigmas de historia literaria y a los complejos modelos de temporalidad que de ellos se derivan. La modernidad, proceso histórico y estético que se distingue de edades anteriores, se viene interpretando de dos maneras: como negación de la tradición que reniega además de la *literatura* y de la *historia* (P. de Man, 1971), o como forma crítica de la tradición (M. Calinescu, 1987). El modelo de teoría de la historia literaria de Claus Uhlig contempla tres tipos de relaciones intertemporales: *Palíngenesia*, el ayer renace en el hoy; *Ananke*, el ayer determina el hoy; y *Palimpsesto*, el hoy reescribe el ayer (C. Uhlig, 1982). La modernidad para Uhlig, como recuerda Claudio Guillén, puede definirse como la conciencia, positiva o negativa, de la historicidad (C. Guillén, 1985: 378-379).

BIBLIOGRAFÍA

- APTER, R. (1984): *Digging for the Treasure. Translation After Pound*. Nueva York: Peter Lang.
- BAUDELAIRE, Ch. (1857): «Nuevas notas sobre Edgar Poe». En: *Edgar Allan Poe*, trad. de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1989, p. 81-110.
- BROWER, R. A. (ed.) (1959): *On Translation*. Nueva York: Oxford UP, 1966.
- CALINESCU, M. (1987): *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991.
- CALVINO, I. (1970): *Los amores difíciles*, trad. de Aurora Bernárdez. Barcelona: Tusquets, 1989.
- CROCE, B. (1902): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*, versión de José Sánchez Rojas, prólogo de Miguel de Unamuno. Madrid: Librería de Francisco Beltrán, 1912.
- DIEGO, G. (1924): «Retórica y poética». En: *R. Occ*, 17, 1924, p. 280-286.
– (1932): *Poesía Española. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo. (Cito por SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1991): *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus).
- FRIEDRICH, H. (1956): *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- GARCÍA MONTERO, L. (1988): «La poesía de Rafael Alberti». En: ALBERTI, R. *Obras Completas*, edición, introducción y notas de L. García Montero. Madrid: Aguilar, 1988, v. I, p. XL-XLVII.
- GUILLEN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- GUILLEN, J. (1932): «Carta a Fernando Vela». En: DIEGO, G. (1932), p. 403-404.
- KAYSER, W. (1948): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1976.
- KERMODE, F. (1965): «Modern Poetry and Tradition». En: *YCGL*, 14, p. 5-15.
- MAN, P. de (1971): «Literary History and Literary Modernity». En: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Nueva York: Oxford UP, p. 142-165.

- POGGIOLI, R. (1959): «The Added Artificer». En: BROWER, R. A. (1959), p. 137-147.
- POUND, E. (1918): «Una recapitulación». En: *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1984): *La norma literaria*. Granada: Diputación provincial.
- STEINER, G. (1989): *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 1991.
- SULLIVAN, J. P. (1964): *Ezra Pound and Sextus Propertius: A Study in Creative Translation*. Austin: University of Texas Press.
- UHLIG, C. (1982): *Theorie des Literarhistorie*. Heidelberg: Winter.

Cómo traducir con eficacia la interculturalidad expresada en un texto turístico

Ana M^a García Álvarez y Cristina Giersiepen
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Debido a nuestro trabajo en la Facultad de Traducción e Interpretación de Las Palmas, nos vemos muy a menudo implicadas en la traducción de textos turísticos. Trabajamos en una comunidad autónoma donde el turismo constituye un factor relevante tanto en el ámbito profesional como personal de muchos ciudadanos.

Quizás sea por eso, que nos haya interesado de manera especial analizar con algo más de profundidad la trascendencia tanto social como económica que tienen estos textos —pero sobre todo, el contenido cultural que pretenden transmitir, ya que constituye un hecho o proceso de comunicación intercultural de gran importancia. Creemos, que el principio de interculturalidad, el acercar una cultura a otra, el participarle conocimientos que requiere sobre la nuestra, constituye o debiera constituir el *leitmotiv* de cualquier texto turístico. Probablemente sea esta consideración la que ha “iluminado” a todos aquellos que trabajan en este sector, para encauzar sus esfuerzos de una manera diferente y más acorde con la realidad.

Veamos, pues, cuál es la situación. Para ello aportamos seguidamente una serie de datos estadísticos que obtuvimos en el CEDOC, Istac, Centro de Documentación e Instituto Canario de Estadística, que dejan constancia y a la vez verifican la importancia que tiene este sector, así como el impacto positivo o negativo que puede tener su funcionamiento.

1. El turismo produjo en nuestra comunidad autónoma el 76% del producto interior bruto (PIB) en el año 1992; en el 93 hubo un pequeño descenso debido a la crisis, pero sigue constituyendo nada menos que el 74,40% del PIB.
2. En el año 1993 nos visitaron un total de 6.646.396 turistas extranjeros, a los que habría aún que sumar el número de turistas nacionales.

3. De estos, los visitantes procedentes de la República Federal Alemana sumaban un total de 2.237.086.

Es necesario señalar la crisis por la cual atraviesa y de la cual intenta salir este sector económico. La nueva situación requiere nuevas estrategias de mercado; una de ellas es la captación de clientes. Los empresarios han reconocido el cambio de tendencias y de gustos, la mayor exigencia, la seriedad y profesionalidad requerida por parte del turista. Esto ha derivado hacia una mayor preocupación y un mayor esmero en la elaboración de los diferentes textos turísticos. Ante una oferta tan diversificada como la que tenemos actualmente, es necesario contactar de una manera más eficaz con el turista para motivarle, incentivarle y convencerle para que viaje a nuestras islas.

Estas consideraciones han provocado un mayor interés en la elaboración de este tipo de textos. Por un lado, se comienza a reconocer la gran importancia que tienen dentro del proceso; por otro lado, existe una actitud más seria y responsable y se atiende a nuevos criterios a la hora de su elaboración. “Profesionalidad” sea quizás el término que comienza a oírse en todas partes, pues ya no es posible plantearse los textos turísticos como una mera “ayudita” en el proceso. No queremos plantear, sin embargo, la cuestión de profesional vs. no profesional; se trata de plantear más bien en qué debe radicar la profesionalidad del traductor cuando se enfrenta a este tipo de textos.

Son muchos y diversos los textos turísticos que actualmente circulan y se leen en nuestra comunidad autónoma —pero no sólo aquí, sino también en aquellos países extranjeros donde se están promocionando nuestras islas. Es allí, fuera del contexto local, temporal y cultural, donde el reto se hace mayor: el texto ha de convencer. La información que transmite debe ser clara, verídica, comprensible y lo que es más importante aún, debe ser atractiva. Pero fundamentalmente debe ser asequible al receptor de ese país extranjero. Esto se intenta tanto en el extranjero como en nuestra comunidad por medio de los siguientes textos: folletos promocionales, folletos informativos, guías, monográficos, etc.

Estos textos aparecen publicados bien por la Consejería de Turismo o a través del Patronato de Turismo, que depende del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Nuestro análisis de estos textos con respecto a su posterior traducción, debe tener en cuenta una primera cuestión: existe un emisor del texto que pretende transmitir una intención. Esta intención la llevará al papel el productor del texto.

Christiane Nord lo denomina “Senderpragmatik”, concepción donde el emisor es un factor relevante, tanto en la creación del texto turístico original, como en la posterior traducción y por lo tanto en el texto de llegada. En el

caso concreto de los textos turísticos, que englobaríamos en la categoría de “Gebrauchstexte” (cfr. Chr. Nord, 1987), sabemos que aparte del emisor existe por lo general el productor real del texto; la persona a la cual la institución encarga la redacción y que se guiará por los criterios del emisor. Nord diferencia estas dos figuras de la siguiente manera:

Als Sender eines Textes bezeichnen wir im allgemeinen die Person (Institution), die den Text zu einer Mitteilung an jemand anderen verwendet bzw. mit ihm etwas erreichen will, während der Textproduzent nach den Maßgaben des Senders, nach den Vertextungsregeln u. —Konventionen der zu verwendeten Sprache/Kultur, den Text herstellt,... (Chr. Nord, 1987)

Esta consideración es fundamental para la traducción de este tipo de textos. El traductor del folleto o guía turística se equipara al productor del texto original, que no es el emisor. En cuanto a este productor del texto original, constatamos que a medida que se reconoce la importancia y trascendencia de estos textos, se requiere una mayor cualificación y profesionalidad de la persona que los redacta. Los textos turísticos, lejos de reducirse a transmitir una serie de datos e informaciones básicas, incluyen actualmente conocimientos sobre la cultura y sociedad correspondiente, aparte de una serie de mensajes subliminales, no explícitos, sobre la forma de vida e idiosincrasia de la gente. El traductor que recibe este texto en sus manos ha de saber calibrar la calidad del texto con respecto a su función, ha de captar la forma de expresarse concreta e individual del productor del texto original. Esto supone un primer momento de comunicación, que denominaríamos “intracultural”, entre el productor del texto turístico y el traductor del mismo, que en ese momento es el nexo de unión entre la cultura de partida y la de llegada. Probablemente sea éste uno de los momentos cruciales: en el traductor recae la gran responsabilidad de actuar según su profesionalidad, pero más aún según su sentido común. En su “equipaje” están: la intención del emisor, el texto producido por ese primer productor (con su ideolecto particular), las expectativas del receptor que él bien conoce y unos contenidos probablemente específicamente culturales expresados según unas convenciones textuales propias de esa cultura. Él es ahora el productor del texto final, y ha de saber captar perfectamente la intención del emisor, la función que debe cumplir el texto y la forma que ha elegido el primer productor del TO para decidir, posteriormente, cómo va a transmitir el mensaje al receptor extranjero. Es en la interacción “intracultural” entre el primer productor del texto y el segundo productor o traductor, donde por desgracia comienza a fallar la posterior comunicación “intercultural”.

Tras haber analizado la figura del emisor/productor y su relevancia para la traducción, hemos de considerar ahora al receptor, que también es elemento

principal y condicionante en este proceso. Christiane Nord habla en este caso de la denominada “Senderpragmatik” y alude al receptor como factor más importante: tanto por su papel en el proceso, por sus expectativas con respecto al texto y al emisor, por sus conocimientos previos, como por su relación con lo expuesto y su relación con la lengua y cultura con la que trata. (cfr. Ch. Nord, 1987)

Es cierto que constituye el eje de este proceso comunicativo, ya que según lo anteriormente expuesto: es el motivo de la creación del texto; de lo que espere del emisor y su texto, dependen diferentes creaciones; dependiendo de sus conocimientos previos, variará la información; dependiendo de la relación que tenga con la situación turística y nuestra cultura, reaccionará de una manera u otra. Llegados a este punto, sabemos que el texto que el emisor o la institución correspondiente encarga al productor, va en principio dirigido a una categoría genérica: el grupo de extranjeros en general. Es el segundo productor del texto quien con autonomía debe adaptar ese texto dirigido a un grupo de receptores tan amplio a su grupo concreto de receptores. La comunicación ha de ser “intercultural”, pasando previamente por otra “intracultural”, que faculte al traductor del texto turístico a modificar ese texto con receptores “ficticios” en un principio (está redactado en castellano, dirigido a lectores de la lengua española), para hacerlo atractivo, convincente, motivador e informativo para sus receptores reales.

Con el fin de transmitir eficazmente al receptor toda la carga cultural en la cual se basa el texto turístico, es necesario partir de un análisis teórico sobre los elementos culturales, la función, la estructura y las convenciones lingüísticas que engloban este tipo de texto tanto en el marco de la realidad alemana como en de la española. El objetivo de dicho análisis es orientar al traductor en la selección de una determinada estrategia traslativa para llevar a buen término la acción comunicativa.

Existen dos principios esenciales que un traductor debe tener presentes durante el proceso traslativo y según los cuales pueden darse diferentes traducciones de un mismo texto de partida: la teoría funcional representada principalmente por Vermeer, Reiss, Nord y Holz-Mänttari en los años 80, y la tipología textual a la que pertenece el texto en cuestión.

En torno a dichos principios, que marcan inicialmente el aspecto macroestructural del texto, se tendrá en cuenta igualmente el aspecto microestructural, considerando las convenciones lingüísticas propias de la lengua terminal con el fin de seleccionar los elementos lingüísticos adecuados que marcarán el estilo de la traducción.

El objetivo de toda traducción es lograr la eficacia, la efectividad, la adecuación, la información, la cohesión desde el punto de vista formal y funcional y la aceptación por parte del receptor del mensaje o texto que se quiere transmitir. Por ello, y recalcando la importancia de la interculturalidad en el texto

turístico, abogamos por las teorías funcionales dentro de lo que es la traductología. La función de la traducción, la del texto terminal, es el factor principal del proceso traslativo que guiará la estrategia de traducción. La lengua se considera como un elemento más de la cultura de una sociedad determinada, es el conjunto de normas que reflejan el pensamiento y comportamiento de sus miembros. Consideramos que la traducción puede realmente posibilitar la comunicación intercultural. De ahí que la selección de elementos lingüísticos quedaría supeditada a la función comunicativa, sin olvidar que dicha selección y consecuente estilo están estrechamente vinculados al tipo de texto que se va a traducir. El objetivo comunicativo no tiene que ser idéntico al del texto original. A menudo realizamos traducciones que actúan en marcos situacionales de tiempo, espacio y culturas diferentes. Mientras se logre la comunicación, aceptada por los receptores tanto en el aspecto macro como microestructural del texto, la traducción es buena. Es utópico considerar que sólo exista una traducción perfectamente válida. El traductor es, asimismo, receptor del texto original y como tal puede interpretar el texto de forma diferente a otros traductores. De este modo es lógico que aparezcan variaciones en el aspecto formal del texto meta motivadas por la intención de transmitir la función comunicativa: el por qué y el cómo dependerán del para qué y del para quién va dirigida la traducción. Dicha teoría puede plantear dos problemas: ¿qué relación habrá entre el texto original y la traducción?, ¿dónde quedaría limitada la creatividad del traductor? Sabemos que dicha creatividad quedaría limitada en un texto especializado, ya que presenta convenciones lingüísticas bastante arbitrarias pero, ¿qué ocurriría en un texto de carácter general? Quizás estas dos preguntas quedarían contestadas si subrayamos la importancia de la coherencia intertextual e intratextual así como de la adecuación al para qué y al para quién se dirige la traducción.

La función del texto va muy unida al tipo textual al que pertenece. Consecuentemente, el traductor sabrá decidir el tipo de equivalencia que se debe establecer según la clase de texto que esté analizando. Partiendo de la clasificación textual realizada por Katharina Reiss (Reiss, 1971), el texto turístico suele caracterizarse por su función referencial (se trata de informar sobre realidades de una cultura determinada de tipo geográfico, histórico, cultural etc.) y por su función apelativa. Según el tipo de texto turístico, puede aparecer una sola de las dos funciones o ambas a la vez. Cuando la traducción entra en escena, la transmisión de una cultura a otra diferente se realiza mediante una estrategia que determina el empleo de equivalencias, ya sean denotativas o pragmáticas (cfr. Koller, 1987), según el caso. Cuando las realidades extralingüísticas coinciden entre sí porque las diferencias culturales son mínimas y el tipo de receptores entiende perfectamente dicha acción comunicativa, el traductor puede optar por una equivalencia denotativa. Si las realidades extralingüísticas divergen entre sí porque pertenecen a culturas

diferentes, el traductor optará por una equivalencia pragmática o comunicativa. La elección de equivalencias dependerá de que se quiera mantener en la traducción la función del texto original o la del texto terminal, la cual no tiene que coincidir con la del original. La elección de una función u otra dependerá de la finalidad de la traducción. Si tomamos a modo de ejemplo el folleto turístico, vemos que puede presentar en ciertas partes textuales una función predominantemente informativa y en otras apelativa. El predominio de una función sobre otra puede encauzar eficazmente la elección de una equivalencia apropiada. A modo general, los procedimientos técnicos más característicos hacia la adecuación de la interculturalidad en el texto meta son las técnicas de modulación (se adaptan las condiciones pragmáticas de una lengua a otra ya que cada lengua contiene particularidades idiomáticas como son las frases hechas), la adaptación (se trata de cubrir lagunas culturales de la lengua terminal mediante conceptos que reproduzcan una escena semejante a la original), la cual se emplea frecuentemente en la traducción de elementos culturales y está estrechamente vinculada a la función del texto. A veces es necesario hacer uso de la explicitación de un concepto cultural determinado con el fin de dar a entender el contenido cultural del texto original al receptor meta. Esta técnica explicativa se da cuando la función predominante de la lengua es la informativa y lo que se trata es de comunicar la función del texto original.

Dos momentos claves marcan una traducción determinada como producto final: el análisis del texto original y el momento de reflexión del traductor hacia la elaboración del texto meta. El análisis no puede ser meramente lingüístico puesto que los factores verdaderamente relevantes y orientadores del proceso traslativo son los extralingüísticos. Como medio de orientación proponemos el modelo de análisis del texto original desarrollado por Christiane Nord (Ch. Nord, 1987). El proceso traslativo, la reflexión del traductor acerca de la selección de aquellas estrategias más adecuadas hacia la solución del problema intercultural supone el momento clave. El mismo esquema analítico de Nord nos sirve para representar una serie de reflexiones que el traductor debería considerar y que estudios de nuestra realidad profesional en este campo demuestran que no siempre ocurre así:

- Emisor e intención. En el proceso traslativo, el emisor del texto es el traductor. No obstante, y considerando la interacción evidente de roles diferentes de interpretación de un texto, es responsabilidad del traductor conocer cuál es la intención del primer emisor que marca los primeros criterios de elaboración de un texto que, en nuestro caso, está representado por el Patronato de Turismo. Asimismo, el texto continúa siendo producido por otra parte interactiva: el redactor, cuya interpretación textual puede diferir en ciertos aspectos de la del emisor. Si se requiere una

traducción, el traductor se convierte en el segundo productor del texto, en otra parte interactiva. De ahí que como productor adquiera la misma responsabilidad que los demás. Nuestra reflexión se centraría en saber si en realidad el traductor contacta y conoce las intenciones reales del productor del TO y del mismo modo las del emisor, ya que ambas partes desempeñan un papel esencial para el buen cauce intercultural de la traducción. ¿Es considerado el traductor por las otras partes participantes igualmente responsable? ¿Tiene en cuenta el redactor al traductor en la producción de su texto?

- Receptor. ¿Reflexiona el traductor acerca del receptor a quien dirige su traducción o simplemente traduce guiado por su receptor ficticio? En nuestra realidad turística, ¿conoce el traductor realmente al receptor alemán de su texto?, ¿conoce su cultura y modo de vida, de manera que le permita en un determinado momento optar por una estrategia traslativa u otra?
- Lugar y tiempo. ¿Se preocupa el traductor por actualizar los datos que provienen del texto original? Muchas veces traducimos textos turísticos que necesitan una actualización de los datos, ya que el TO puede datar de una época relativamente anterior. Aún siendo un factor relevante, hemos comprobado que aún existen textos turísticos publicados cuyo contenido no concuerda con la realidad actual.
- Motivo. Es evidente que el motivo de dicha producción textual es de carácter económico. Todos sabemos que las Islas Canarias deben su modo de vida al turismo. El motivo todavía adquiere más importancia si consideramos el intento de superar la crisis que llevamos arrastrando.
- Medio. El medio es esencial y no puede ser descuidado. Hemos mencionado los tipos de texto existentes en el ámbito turístico. Si elegimos el folleto, hemos de considerar las convenciones lingüísticas existentes en cada cultura de esta tipología textual. A través de comparaciones realizadas, observamos que el folleto turístico español presenta más subtítulos y fotos que el alemán. En cuanto a la lengua, el alemán es un idioma especificativo; guía demasiado al lector, hecho que llevaría a una sobretraducción al español si el traductor desconociese dichas convenciones textuales.
- Función. ¿Analiza el traductor profundamente todos los factores macro y microestructurales para encauzar la función del texto con eficacia?, ¿cuál es el objetivo comunicativo?, ¿conoce realmente el para qué y para quién va dirigida la traducción?
- Tema. Si un traductor no conoce en profundidad lo que traduce, es obvio que se producirá un impedimento comunicativo. Hablamos de un factor

esencial que orienta la eficacia o ineficacia de la interculturalidad: la documentación. ¿Se informa realmente el traductor de esos contenidos turísticos que aparecen implícitamente en las palabras?, ¿consulta material adecuado de los temas?, ¿tiene números de contacto de entidades turísticas de ambas realidades culturales con el fin de recurrir a ellas en caso necesario?, ¿sabe dónde y cómo documentarse?

- Estructura. ¿Calca el traductor la estructura del texto de partida o la adapta a las convenciones estructurales del texto meta?, ¿sabe establecer el sistema de puntuación del texto meta o no es consciente de ello? Un análisis estructural consciente del TO puede ayudarnos a determinar las diferentes funciones que van apareciendo a lo largo del TO, lo cual orienta las funciones y, consecuentemente, la estructura del TT.
- Diseño. Dentro de la elaboración del texto turístico no sólo el contenido es de vital importancia. Si hablamos de la bifuncionalidad del folleto turístico, es evidente que tanto la tipografía como los elementos icónicos deban considerarse igualmente importantes. ¿Juega el traductor con estos elementos?, ¿es capaz de orientar eficazmente la elocuencia textual teniendo en cuenta las convenciones del TO como las del TT?

ESTILO

- Sintaxis. La adecuación sintáctica está encauzada desde el punto de vista del receptor y del tipo de texto. Si el texto turístico engloba el folleto, el libro monográfico o la guía, el traductor elegirá aquella sintaxis más adecuada a las necesidades receptoras. Lo que se persigue es la eficacia comunicativa. La elección de determinadas oraciones paratácticas o hipotácticas está íntimamente relacionada con la función textual. Se comprende por consiguiente que el traductor deba estar familiarizado con ambas realidades sintácticas, ya que un calco de ambas realidades puede llevar a la ineficacia del estilo del TT por desconocimiento de las convenciones.
- Léxico. Si tenemos en cuenta al receptor medio al que generalmente se dirige dicha tipología textual, estamos hablando de la problemática existente en el nivel léxico cuando traducimos la interculturalidad. Estos problemas surgen específicamente en aquellos conceptos claramente culturales como son ciertas instituciones, nombres de fiestas populares, etc. Ya hemos señalado aquellos procedimientos técnicos que adecuan la interculturalidad al TT. Orientado por la función textual predominante, el traductor adapta el léxico, bien siguiendo las particularidades pragmático-

idiomáticas de la lengua terminal, bien rellenando carencias culturales de la LT a través de conceptos reproductores de imágenes semejantes al TO o haciendo uso de la explicitación.

- Otras consideraciones. No se debe olvidar la carga no verbal implícita en el texto: aquellos factores relacionados con el comportamiento y modo de pensar de los receptores, la cual debe estar siempre presente dentro del proceso traslativo. A modo de ejemplo, conocemos el gran respeto que tiene el individuo alemán hacia la ecología y el medio ambiente, lo cual supone una cuestión fundamental para el turista alemán y que puede determinar el aumento o disminución del índice del turismo en nuestras islas.

Concluimos con dos observaciones de vital importancia para nuestro estudio de la realidad turística y la consecuente traducción de la interculturalidad a través del texto turístico. Por un lado, el texto turístico no debe infravalorarse, ya que es uno de los medios eficaces para promover nuestras islas hacia el turismo y, por consiguiente, mejorar el desarrollo económico de las mismas. Por otro lado, recalcamos el papel fundamental que realiza el traductor en este proceso y la enorme responsabilidad que merece. Por ello, hemos creído conveniente presentar un marco teórico real y eficaz de la traducción para reafirmar que la traducción no es ni un mero proceso lingüístico ni una mera reproducción textual. Los factores y actores que influyen en dicho proceso son los que realmente encaminan la traducción a un producto final. Invitamos por lo tanto a los traductores de nuestra realidad turística a reflexionar detenidamente sobre ello.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNÁRDEZ, E.: «El nombre propio: su función y su traducción». En: *Problemas de la traducción* (Mesa redonda-Nov.1983), Fundación “Alfonso X El Sabio”, Madrid 1987, p. 11-21.
- BÜHLER, H.: «Translation und nonverbalen Kommunikation». En: WILLS, W. (ed.), *Semiotik und Übersetzen*, Narr Verlag, Tübingen 1980, p. 43-54.
- CATFORD, J. C.: *Una teoría lingüística de la traducción: ensayo de lingüística aplicada*, Biblioteca de la Univ. Central de Venezuela (Colección Avance, 27), Caracas 1970 (Trad. de F. Rivero).
- HÖNIG, H. G.; KUSSMAUL, P.: *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr-und Arbeitsbuch*, Narr, Tübingen 1984 (2a ed.).
- HOLZ-MÄNTTÄRII, J.: «Sichtbarmachung und Beurteilung translatorischer Leistungen bei der Ausbildung von Berufstranslatoren». En: WILLS, W./ G. THOME (eds.), *Die Theorie des Übersetzens und ihr Aufschlusswert für die Übersetzungs-und Dolmetschdidaktik*, Narr, Tübingen 1984, p. 176-185.

- JAKOBSON, R.: «On linguistic Aspects of Translation». En: BROWER, R. A. (ed.), *On Translation*, University Press Oxford 1966, p. 232-239.
- KOLLER, W.: *Grundprobleme der Übersetzungstheorie. Unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle*, Francke Verlag, Bern und München 1972.
– *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1983 (2a ed.).
- MÖCKELMANN, J.; ZANDER, S.: *Form und Funktion des Werbeslogans. Untersuchung der Sprache und werbepsychologischen Methoden in den Slogans*, Verlag A. Kümmerle, Göppingen 1972.
- NEWMARK, P.: *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford 1982.
- NORD, CH.: «Treue, Freiheit, Äquivalenz-oder: Wozu brauchen wir den Übersetzungsauftrag?». En: *Text-conText* 1 1986, p. 151-170
– *Textanalyse und Übersetzen*, J. Groos Verlag, Heidelberg 1988.
- REISS, K.: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, Hueber, München 1971.
– «Texttyp und Übersetzungsmethode». En: NICKEL, G.; RAASCH, A. (eds.), IRAL-Sonderband. Kongressbericht der 3. Jahrestagung der Gesellschaft für angewandte Linguistik, J. Groos Verlag, Heidelberg 1972, p. 98-106.
– *Texttyp und Übersetzungsmethode*. Der operative Text, Scriptor, Kronberg 1976.
– «Die Sprache der Werbung». En: *Lebende Sprachen* 3, 1979, p. 100-103.
- REISS, K.; VERMEER, H.: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Niemeyer, Tübingen 1984.
- VÁZQUEZ AYORA, G.: *Introducción a la Traductología*, Georgetown University Press, Washington 1977.
- WILLS, W.: *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Klett, Stuttgart 1977.

L'home i la dona: dues cultures, dos llenguatges, dos estils?

Maria Pilar Godayol i Nogué
Estudis Universitaris de Vic

Aquesta comunicació tracta de les diferències de gènere en el llenguatge com una forma de transferència cultural. Com va dir Toni Morrison en llegir el discurs davant de l'Acadèmia sueca: "L'idioma no és només un instrument creador de bellesa sinó que, en una dimensió més profunda, també és un instrument reivindicatiu de la llibertat i la dignitat de l'ésser humà".

Mentre la dialectologia tradicional considera el sexe del parlant com un factor que només afecta les variables regionals i socials, hi ha també altres corrents que tracten el gènere com una variable essencial de l' llengua. Els estudis més recents de "generolectes" es concentren especialment en el significat sociopolític de les diferències de gènere. Però, quines són aquestes diferències entre els homes i les dones que poden ser titllades de "generolectes"?

Un altre punt d'aquesta comunicació és l'estil femení: mite o realitat? D'una banda, hi ha sectors que neguen l'existència de l'estil femení en literatura atès que un escriptor o una escriptora pot fingir fàcilment quan escriu; de l'altra, n'hi ha que afirmen que la diferència entre l'escriptura de l'home i la de la dona deriva de la seva dissemblant experiència i perspectiva de la vida.

I, en darrer lloc, considerant que l'escriptura d'autores feministes acostuma a revelar diferències de sexe, es planteja la possibilitat que si les traduccions d'aquestes escriptores les portessin a terme dones amb la mateixa línia ideològica, potser l'estil femení hi seria més patent.

EL GÈNERE I EL LLENGUATGE

El moviment d'alliberament de la dona ha assolit actualment vint anys d'experiència teòrica. Un dels punts més importants i oberts a tractar en el futur és la importància del gènere en el llenguatge.

Robin Lakoff en el seu llibre *Talking power: The Politics of Language* (1990) considera que les diferències de gènere en el llenguatge són una forma generalitzada de transferència cultural, si entenem l'home i la dona com dues cultures diferents. Així doncs, les diferències de gènere en el llenguatge sorgeixen no pel fet que l'home i la dona parlants visquin aïllats l'un de l'altre, sinó pel fet que viuen en una contigüïtat propera tant lingüística com d'altres àmbits.

Alguns parlants, entre ells les dones, poden canviar de codi fàcilment, és a dir, recórrer a formes no estàndards en alguns contextos i formes estàndards en d'altres. Les dones de negocis, per exemple, sovint utilitzen formes indistingibles de les dels seus companys de treball. Per tant, observem que els parlants de les formes no dominants sempre han de ser bilingües, com a mínim passivament, per sobreviure; tanmateix, els parlants de les formes dominants no ho necessiten.

Com va dir Toni Morrison en llegir el discurs del Nobel davant de l'Acadèmia sueca: "L'idioma no és només un instrument creador de bellesa sinó que, en una dimensió més profunda, també és un instrument reivindicatiu de la llibertat i la dignitat de l'ésser humà". "La llengua de l'opressor", va assenyalar, "no solament representa els límits del coneixement, sinó que limita el coneixement".

Així doncs, en un principi, es va fer difícil per a la dona trobar la seva pròpia identitat lingüística atès que durant molts anys havia estat acostumada a veure l'home i la dona a través dels ulls de l'home.

M'agradaria il·lustrar aquestes idees amb dos fragments de Lewis Carroll que podem trobar al llibre *Through the Looking Glass* amb els quals Robin Lakoff il·lustra l'article "Why Can't a Woman Be Less Like a Man?" (1990: 198). (Vegeu Annex 1).

En el primer fragment, veiem que el gat, com la dona, és considerat l'altre, el que ho fa tot malament. Carroll ens presenta el gos com l'animal comú de la llar, el seu comportament és l'habitual i el natural d'un animal de casa. Per tant, si es compara el gat amb la *normalitat* del gos, quan el gat fa quelcom impropï del comportament del gos, tot esdevé anormal, poc intel·ligent i *mad*. De la mateixa manera, s'ha considerat el comportament de l'home com la base de la norma de la humanitat; aleshores, la dona, com el gat, s'ha jutjat a través d'unes lents distorsionades. Cal afegir que, tradicionalment, el gat s'associa a la dona com quelcom irracional i, a vegades, traïdor; en canvi, el gos s'associa a l'home pel fet que es considera un animal lleial i noble.

El segon fragment també vol il·lustrar aquesta mateixa idea. El *master*, és a dir, l'amo i home, controla l'ús de les paraules i, consegüentment, defineix el seu significat.

GENEROLECTES: CARACTERÍSTIQUES DEL LLENGUATGE DE LA DONA

Mentre la dialectologia tradicional considera el sexe del parlant com un factor que només afecta les variables regionals i socials, hi ha també altres corrents que tracten el gènere com una variable essencial de la llengua.

Convé destacar que, quan es parla de gènere en els estudis tradicionals de dialectes, la variació fonològica i el vocabulari són els punts més importants a tractar. No obstant, els estudis més recents d'idiolectes de gènere s'han concentrat especialment en el significat sociopolític de les diferències de gènere; com és ara la qüestió de què hi ha darrera les relacions socials entre homes i dones i com influeix el paper de la dona en la societat. Aquesta és l'explicació del gran interès social per les diferències de gènere en l'ús de les convencions de la llengua. Però, quines són aquestes diferències entre homes i dones que podem titllar de *generolectes*?

A continuació, donarem una llista de diferències que ha estat elaborada tenint en compte els estudis més recents d'aquesta àrea de recerca (Walt Wolfram 1991, Robin Lakoff 1990, Jennifer Coates 1993 i Deborah Cameron 1992). Cal recordar que aquest llistat no inclou, per una qüestió exclusivament de temps, ni estructures regionals o d'estatus social, ni diferències no verbals com el somriure, el tacte o la mirada. Aquesta llista conté diferències de gènere quant a competència comunicativa, sempre tenint en compte que el llenguatge de l'home és la base de la comparació, que no totes les dones entren sempre aquests trets, que són característiques que s'acostumen a fer servir més en circumstàncies socials informals que en escenaris de negocis i altres de més formals, i que també els homes les utilitzen, o bé per diferents circumstàncies o bé per raons personals (els homosexuals n'imiten algunes).

- D'entrada, s'ha comprovat que, malgrat que moltes investigacions ho contradiuen, socialment “xerrar” s'atribueix a les dones. Tot i que s'ha demostrat que els homes parlen més que les dones en situacions tan diverses com reunions de feina, debats televisius o correu electrònic, el fet que les dones parlin de tòpics titllats a vegades de trivials, ha contribuït al mite de la verbotat de les dones.
- En segon lloc, convé destacar que, en general, les dones utilitzen més nexes d'enllaç.
- En tercer lloc, sovint el marc entonatiu de les dones presenta més varietats que el dels homes. Per exemple, les dones fan servir models d'entonació que semblen preguntes per indicar dubte i/o necessitat d'aprovació.
- En quart lloc, moltes vegades les dones utilitzen més diminutius i eufemismes que els homes (“Poses sobrenoms a les criatures de Déu”, diu Hamlet a Ofèlia).

- En cinquè lloc, les dones fan servir més formes expressives, com ara els adjectius, que l'home per tal d'expressar les seves emocions i els seus sentiments.
- En sisè lloc, a vegades les dones empen formes que poden conduir a la imprecisió (anglès: “so”, “such”; català: “tan”, “tal”; “It’s so beautiful” o bé “És tan bonic”).
- En setè lloc, les dones comencen les frases amb un xic més d'inseguretat que els homes (anglès: “I guess”, “I wonder”; català: “Em penso”, “Crec”, “Suposo”).
- En vuitè lloc, en general, les dones acostumen a ser més indirectes i, a la vegada, més diplomàtiques que els homes.
- En novè lloc, en una conversa mixta, entre homes i dones, s'interromp més a les dones que als homes, i els tòpics que introdueixen les dones no tenen tant d'èxit com els que introdueixen els homes.
- En desè lloc, en una conversa mixta, els homes tendeixen a prendre la paraula més sovint que les dones i les seves intervencions són més llargues.
- En onzè lloc, l'estil comunicatiu de les dones acostuma a ser col·laboracionista, en lloc de competitiu.
- En dotzè lloc, les dones quan conversen s'inclinen a ser més “correctes” que els homes, utilitzen la gramàtica més correctament i fan servir menys col·loquialismes.
- En darrer lloc, també s'atribueix a les dones un to més alt de veu que als homes.

Per acabar, s'ha de tenir en compte que les relacions de domini i privilegi són una de les explicacions de les diferències de gènere en el comportament lingüístic. Moltes de les característiques que acabem de veure són un reflex de la desigualtat social. Trets com el que els homes interrompen més sovint o que els seus torns de paraula són més llargs o, fins i tot, que les dones utilitzen formes més imprecises, recalquen la diferent relació de força i domini.

Malgrat això, no totes les diferències entre la parla dels homes i les dones es poden reduir a una sola dimensió de desigualtat social i de poder. També existeixen diferents models de comportament d'homes i de dones.

ESTIL FEMENÍ?

En molts debats i xerrades sobre literatura de dones s'ha dit que el *contingut* de la literatura de dones difereix de la dels homes pel fet que les dones tracten la literatura amb una altra sensibilitat. S'ha al·ludit també que la diferència entre l'escriptura de l'home i la de la dona deriva de la seva

dissemblant experiència i perspectiva de la vida; en conseqüència, l'escriptura femenina és més intimista i tendeix, més que la masculina, a descriure la psicologia dels personatges creats a les seves obres. D'altra banda, hi ha sectors que neguen totalment l'existència de l'estil femení en literatura, perquè consideren que un escriptor o una escriptora pot fingir fàcilment i/o es pot plantejar escriure en clau. Tanmateix, la realitat és que no hi ha gaires treballs sobre aquest tema i que els estudis que s'han portat a terme, com per exemple, les anàlisis fetes per computadores de novel·les populars i d'altres escrites per homes i dones, han arribat a resultats poc concrets: s'han trobat poques diferències. Però, naturalment, això es pot rebatre dient que el càlcul de la llargada de les frases, el nombre d'adjectius, verbs i noms o altres mesures del mateix tipus, són instruments de poca fiabilitat per provar diferències estilístiques significatives entre l'escriptura de l'home i la de la dona. Aleshores, gosaria dir que l'escriptura no acostuma a presentar diferències de sexe gaire dramàtiques tret que els escriptors o les escriptores, i especialment les autores que s'identifiquen amb el moviment feminista, escullin forjar un estil diferent en les seves creacions literàries. Aquest seria el cas de Virginia Woolf, Gertrude Stein, Kate Millet, Susan Griffin, Toni Morrison i moltes d'altres.

Pel que fa a Virginia Woolf, cal dir que, en el seu article "Women and Fiction", recollit per Deborah Cameron en el recent llibre *The Feminist Critique of Language: A Reader* (1992: 37), assenyala:

És probable que tant en la vida com en l'art els valors de la dona no siguin els mateixos que els de l'home. Així, quan una dona escriu una novel·la, descobreix que vol canviar els valors ja establerts, en pocs mots, fer més seriós el que sembla insignificant a l'home, i trivial el que és important per a ell.

L'estil d'aquestes escriptores no s'adapta a l'estil tradicional i patriarcal que s'ha ensenyat com a *literari* i *correcte*. Així doncs, per tal de fugir de les velles estructures de la llengua, moltes autores han desenvolupat i desenvolupen noves tècniques i formes amb la llengua.

Per exemple, per a Gertrude Stein la frase ha de captar el procés de la realitat tal com l'escriptor el percep. Molts lectors tenen problemes per llegir les seves obres pel fet que ella sempre és *present* en el seu llenguatge, controlant la consciència del lector. La seva escriptura revela el procés de creació per si mateix. Com veurem a continuació, a *The Making of Americans* (1990: 262), Stein treballa amb adverbis, verbs i pronoms, intentant deixar de banda els noms i els adjectius, atès que en aquell moment l'autora qualificava els noms d'etiquetes poc vigents per mostrar la realitat. (Vegeu Annex 2).

També Toni Morrison contribueix a fer més encisador aquest estil femení tan particular. A *Sula* (1988: 98) el narrador omniscient ens descriu el funcionament de la ment de la Nel, i d'aquesta manera l'autora ens recrea l'última abstracció de parlar amb un mateix. (Vegeu Annex 3).

I finalment, a *Al Far* (1977: 80-81) podem veure com Virginia Woolf representa el discurs de les dones i els homes de diferent manera. Les dones parlen amb menys energia, utilitzant ordres indirectes, adjectius poc precisos i paraules ambigües. A més a més, quan participen en converses mixtes ho fan amb preguntes banals i actuacions falses d'entusiasme. D'altra banda, els homes tenen accés a una esfera intel·lectual més extensa i no es prenen les dones seriosament. (Vegeu Annex 4).

L'ESTIL FEMENÍ I LA TRADUCCIÓ

Recollint el més important del punt anterior, l'escriptura no acostuma a revelar diferències de sexe gaire flagrants, llevat que les escriptores mateixes confeccionin un estil personal i innovador. Seguint amb aquesta mateixa línia de reflexió, cal considerar el fet que si les traduccions d'aquestes obres les portessin a terme traductores amb una línia ideològica semblant a la de les autores, potser l'estil femení es conservaria més visible i patent. Convé destacar, però, que la feminitat i la masculinitat d'una persona és molt relativa i que generalitzar pot ser perillós atès que hi ha homes que, per raons personals o diferents circumstàncies, poden ser tant o més sensibles que segons quines dones, i a l'inrevés.

Per concloure aquesta comunicació, convé destacar que, ara com ara, no hi ha respostes clares i que, tant abans com ara, les dones escriptores i traductores han treballat majoritàriament en un entorn de tradicions lingüístiques i literàries essencialment masculines. Així doncs, aquest control tan subtil masculí ha gestat i continua gestant formes i efectes divergents en diferents cultures i períodes, i val la pena estudiar-ne les influències per veure fins a quin punt tenen ressò en la vida i en el llenguatge de la dona.

BIBLIOGRAFIA

- CAMERON, D. (ed.) (1992): *The Feminist Critique of Language: A Reader*. London: Routledge.
- COATES, J. (1993) *Women, Men and Language*. London: Longman.
- LAKOFF, R. (1975) *Language and Woman's Place*. New York: Harper Torch Books.
- (1990): *Talking Power: The Politics of Language*. New York: Basicbooks.
- MORRISON, T. (1980): *Sula*. London: Triad Grafton Books.
- PHILIPS, S.; STEELE, S.; TANZ, C. (1990): *Language, Gender and Sex in comparative perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEUIN, G. (1990): *Selected Writings of Gertrude Stein*. New York: Vintage Books.
- TANNEN, D. (1992): *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. London: Virago Press.
- THORNE, B.; KRAMARAE, C.; HENLEY, N. (1983): *Language, Gender and Society*. New York: Newbury House Publishers.
- WOLFRAM, W. (1991): *Dialects and American English*. New York: Prentice Hall.
- WOOLF, V. (1977): *To the Lighthouse*. Glasgow: A Triad Grafton Books.
- (1984): *Al Far*. Barcelona: Edicions Proa.

ANNEX 1

LEWIS CARROLL, *Through the Looking Glass*, a Robin Tolmach Lakoff, *Talking Power: The Politics of Language* (1990: 188-200)

“But I don’t want to go among mad people,” Alice remarked.

“Oh, you can’t help that,” said the Cat; “we’re all mad here. I’m mad. You’re mad.”

“How do you know I’m mad?” said Alice.

“You must be,” said the Cat, “or you wouldn’t have come here.”

Alice didn’t think that proved it at all; however, she went on, “And how do you know that you’re mad?”

“To begin with,” said the Cat, “a dog’s not mad. You grant that?”

“I suppose so”, said Alice.

“Well, then,” the Cat went on, “you see a dog growls when it’s angry, and wags its tail when it’s pleased. Now I growl when I’m pleased, and wag my tail when I’m angry. Therefore I’m mad.”

“But ‘glory’ doesn’t mean ‘a nice knockdown argument,’” Alice objected.

When I use a word, Humpty Dumpty said in a rather scornful tone, it means just what I choose it to mean —neither more nor less.

The question is, said Alice, whether you can make words mean so many different things?

The question is, said Humpty Dumpty, who is to be master —that’s all.”

ANNEX 2

GERTRUDE STEIN, *The Making of Americans* (1990: 261)

“I am writing for myself and strangers. This is the only way that I can do it. Everybody is a real one to me, everybody is like some one else too to me. No one of them that I know can want to know it and so I write for myself and strangers.

Every one is always busy with it, no one of them then ever want to know it that every one looks like some one else and they see it. Mostly every one dislikes to hear it. It is very important to me to always know it, to always see it which one looks like others and to tell it. I write for myself and strangers. I do this for my own sake and for the sake of those who know I know it that they look like other ones, that they are separate and yet always repeated. There are some who like it that I know they are like many others and repeat it, there are many who never can really like it.”

ANNEX 3

TONI MORRISON, *Sula* (1988: 98)

“On her knees, her hand on the cold rim of the bathtub, she waited for something to happen... inside. There was a stirring, a movement of mud and dead leaves. She thought of the women at the Chicken Little’s funeral. The women who shrieked over the bier and at the lip of the open grave. What she had regarded since as unbecoming behaviour seemed fitting to her now;... But it seemed to her now that it was not a fist-shaking grief they were keening but rather a simple obligation to say something, do something, feel something about the dead. They could not let that heart-smashing event pass unrecorded, unidentified. It was poisonous, unnatural to let the dead go with a mere whimpering, a slight murmur, a rose bouquet of good taste... And there must be much rage and saliva in its presence. The body must move and throw itself about, the eyes must roll, the hands should have no peace, and the throat should release all the yearning, despair and outrage that accompany the stupidity of loss.”

ANNEX 4

VIRGINIA WOOLF, *To the Lighthouse* (1977: 80-81)

“It’s odd that one scarcely gets anything worth having by post, yet one always wants one’s letters,” said Mr Banks.

What damned rot they talk, thought Charles Tansley, laying down his spoon precisely in the middle of his plate, which he had swept clean (...).

‘Do you write many letters, Mr Tansley?’ asked Mrs Ramsay —She pitied men always as if they lacked —something— women never, as if they had something. He wrote to his mother; otherwise he did not suppose he wrote one letter a month, said Mr Tansley, shortly.

For he was not going to talk the sort of rot these people wanted him to talk. He was not going to be condescended to by these silly women. He had been reading in his room, and now he came down and it all seemed to him silly, superficial, flimsy. Why did they dress? He had come down in his ordinary clothes. He had not got any dress clothes. ‘One never gets anything worth having by post’ —that was the sort of thing they were always saying. They made men say that sort of thing. Yes, it was pretty well true, he thought. They never got anything worth having from one year’s end to another. They did nothing but talk, talk, talk, eat, eat, eat. It was the women’s fault. Women made civilization impossible with all their ‘charm’, all their silliness.”

Dialectes i traducció: reticències i aberracions

Josep Julià Ballbè
Universitat Pompeu Fabra

INTRODUCCIÓ

Un ràpid recorregut per la bibliografia de la teoria de la traducció ens mostra ben aviat que els teòrics són generalment molt reticents, o fins i tot absolutament contraris, a l'ús dels dialectes en els textos d'arribada. La pràctica traductora sol coincidir amb els teòrics, i encara més, trobem tant a les traduccions com a la bibliografia teòrica algunes afirmacions aberrants que un coneixement bàsic de dialectologia permet rebatre fàcilment.

Les esquerdes que presenten els plantejaments teòrics i alguns exemples significatius que recollim de la pràctica de la traducció (terreny sobre el qual hem centrat des del principi la nostra recerca) ens aboquen a afirmar la possibilitat d'utilitzar dialectes en la pràctica traductora, bé perquè en constatem una certa tradició (en aquest sentit, és significatiu que s'hagin fet servir, per exemple, pretesos registres socials que de fet són, bàsicament, de base dialectal, com quan els traductors aprofiten la fonètica andalusa), bé perquè alguns textos literaris (aquells, per exemple, als quals diguem-ne l'estàndard no es contraposa a un únic dialecte, sinó a un sistema complex de dialectes que alhora pot coincidir amb l'ús de registres socials) perden bona part del sentit original si la seva traducció no recull d'alguna manera senyals lingüístics d'identitat geogràfica.

El tractament dels dialectes en la teoria i en la pràctica de la traducció fa paleses algunes limitacions de l'enfocament habitual de la teoria, en aquest terreny poc activa i conservadora. No s'ha interessat a estudiar a fons i amb una mica d'imaginació la tradició ja sedimentada en el seu camp i en el de la creació, ni a preveure (que pot ser precisament una de les funcions més fecundes de la teoria) solucions noves a reptes antics.

LA TERMINOLOGIA

Una reial ordre d'Isabel II del 1867 fa molt palès un prejudici antic i que malauradament ha sobreviscut amb prou força fins avui dia:

[...] la Reina (Q. D. G.) ha tenido a bien disponer que en adelante no se admitan a la censura obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España.¹

Confondre llengües i dialectes era habitual aleshores, i actualment, per sort, és una confusió que quan es produeix denota una postura ideològica força delimitada o bé mera ignorància, i que els investigadors seriosos no solen admetre.

L'última edició del diccionari de la RAE assigna al terme dialecte tres accepcions.² La primera, «Cualquier lengua en cuanto se la considera con relación al grupo de las varias derivadas de un tronco común», no és gens aplicable a l'euskera, i per tant l'allunya de l'homogeneïtzació ofensiva que es despenia de la citació que hem reproduït. I en tot cas, el castellà, el català i el galleg queden en el mateix pla jeràrquic, tots dialectes del llatí. La segona accepció, «Sistema lingüístico derivado de otro; normalmente con una concreta limitación geográfica, pero sin diferenciación suficiente frente a otros de origen común», fins a un cert punt es podria aplicar al bable respecte del castellà, o potser més aviat al castellà respecte del bable. I la darrera accepció, «Estructura lingüística, simultánea a otra, que no alcanza la categoría de lengua», és més vaga i permetria admetre les entelèquies terminològiques que utilitzen des de Francesc Vallverdú, per exemple, en català, a Hatim i Mason en anglès, entre molts altres, a partir potser de l'obra dels anglesos Halliday, McIntosh, Angus i Strevens, del 1964, *The Linguistic Sciences and Language Teaching*, que apareix a la majoria de bibliografies de treballs de sociolingüística que usen tals entelèquies, les quals són el “dialecte geogràfic” o “dialecte regional”, el “sociolecte o dialecte social” i fins i tot el “dialecte temporal” en el cas de Hatim i Mason, bé que sortosament fan servir “idiolecte” i no “dialecte idiolectal”, que és el que correspondria a la seva línia terminològica.³ Sabem, a més, que a Catalunya molt sovint es prescindeix del terme “dialecte” i es complica amb l'esment de “variants dialectals”, potser perquè així l'estàndard, per entendre'ns, repeteixo, en resulta enfortit. I a Itàlia, on la situació lingüística és molt complexa, l'autor d'una gramàtica napolitana reivindica la categoria de llengua per al napolità però no troba contradictori referir-s'hi també com a dialecte i com a parlar regional.⁴

Només pretenc tractar els problemes que planteja i traeix tota aquesta proliferació terminològica en la mesura que contribueixi a la defensa que faré de l'ús dels dialectes en la traducció. Trobarem exemples problemàtics però l'aclariment d'alguns conceptes ens permetrà entendre'ls de seguida. En

principi, faré servir habitualment el terme dialecte en el sentit que li assigna el *Diccionari General de la Llengua Catalana* de Fabra, és a dir, «Parlar caracteritzat per un conjunt de particularitats locals./Esp. Varietat regional d'una llengua»,⁵ i igualment, definit d'una manera més tècnica, en el sentit que li concedeix el *Diccionari de la llengua catalana d'Enciclopèdia Catalana*:

Cadascuna de les modalitats que presenta una llengua en les diverses regions del seu domini, delimitades per diverses isoglosses, els parlants d'una de les quals modalitats no tenen gaires dificultats de comprensió amb els parlants de les altres, tot i que tenen consciència de certes diferències entre elles.⁶

Si cal més rigor, és molt clar i aclaridor el primer capítol, titulat precisament “El concepte de dialecte”, de la *Introducció a la dialectologia catalana* de Joan Veny, bé que en un apèndix d'aquest mateix llibre l'autor també admet, o si més no fa servir sense fer-ne cap crítica, el terme “dialecte social”.⁷ Veny, que fila molt prim i que utilitza amb precisió termes com ara “parlar”, que destria els dialectes constitutius dels consecutius i així convergeix amb les dues primeres definicions del diccionari de la RAE, i que alhora es mou àgilment en la tradició, que des de l'etimologia fins als usos moderns i més tècnics del terme “dialecte” passant per les seves connotacions pejoratives i el seu grau de dignitat fa una anàlisi excel·lent de la realitat dialectal, també cau en el parany. Perquè encara que les variants lingüístiques siguin més urbanes, les diferències entre elles també són geogràfiques, i per tant dialectals, ni que siguin diferències entre barris. En aquests casos parlarem de dialectes, i en els casos en què la singularitat o la diferència sigui d'origen bàsicament social, de varietats socials, o, encara, de registres de la llengua, i si es barregen, direm que es barregen. Per això crec lícit parlar de diferències sociodialectals, és a dir, geogràfiques i socials alhora, però no de dialectes socials o sociolectes, que no podem considerar una bona denominació d'allò que jo considero, insisteixo, que són varietats o registres de la llengua. Val a dir que els termes “sociolecte” i “idiolecte” tenen una tradició i una coherència més vàlida que els termes duals dels quals la paraula “dialecte” és el primer component, perquè aparentment l'etimologia i la formació neològica els avala prou, bé que cal recordar que, en el mot “dialecte”, “dia” no denota pas cap referent de natura geogràfica (i per això precisament també es parla de “geolectes”, el problema és què vol dir exactament “lecte”: no res).

La proliferació terminològica parteix de dues anormalitats: d'una banda l'apropiació de la realitat dialectal per part de la sociolingüística, que certament hi aporta dades i enfocaments nous però que la simplifica i en fa un cas més de variació lingüística, i de l'altra, segona anormalitat, la consideració més o menys conscient que la paraula “dialecte” és ofensiva o incòmoda, fet que

aboca a l'ús d'eufemismes, perquè la realitat molesta o per por de molestar la realitat, és a dir, les comunitats usuàries dels dialectes.

ESTATS, DIALECTES, I PARLANTS

Des del punt de vista lingüístic, una mera incursió a la configuració lingüística de quatre estats, el britànic, el francès, l'italià i l'espanyol, ens mostra de seguida que trepitgem un terreny molt poc homogeni. A la Gran Bretanya i a França, els dialectes de l'anglès i del francès se superposen sovint a llengües molt en retrocés, i la divergència dels dialectes més "purs" i peculiars (és a dir, dels que no s'han superposat a les modalitats celtes més vives, a la Gran Bretanya, i a les romàniques no franceses a França, i que alhora s'allunyen força, en el context limitat d'aquests estats, de la forma estàndard de les llengües oficials) de l'anglès i del francès referencials no és ni de bon tros comparable a la distància que separa els dialectes italians de l'italià modern, que, com el català, em sembla lícit afirmar que és modern, en el sentit potser que és estàndard, de no fa gaire, a diferència de l'anglès i del francès. A diferència del català, però, l'italià és una llengua, diguem-ne, fins a un cert punt artificial, pactada, i els dialectes italians són en realitat petites llengües (en retrocés) que fan de la península una gran Babel: un milanès que entengui el milanès i l'italià probablement entendrà ben poc (o gens) el napolità que li parli un italià meridional. També hi ha moltes diferències entre dialectes més propers teòricament, és a dir, entre els que es troben al sud de la línia de La Spezia-Rimini i entre els que es troben al nord. En alguns casos (el romanesc sobretot), el dialecte s'ha carregat més que en d'altres de connotacions socials i l'italià referencial l'absorbeix força no com a variant geogràfica, sinó com a registre vulgar o com a argot. D'altra banda, tant a la Gran Bretanya com a França, les migracions, la massificació i el poti-poti demogràfic de les grans ciutats, els mitjans de comunicació i la recessió centenària de les altres llengües de l'estat substitueixen cada cop més i arreu riquesa dialectal per riquesa de varietats i registres socials. A l'estat espanyol persisteixen algunes llengües minoritàries (de fet, estic d'acord amb Aracil pel que fa a la complexitat del concepte de "minoria" tant des del punt de vista sociològic com lingüístic, i crec que això de "minoritàries" no és gens ben trobat),⁸ però en l'àmbit del castellà els dialectes també es perden o són assimilats com a accents, meres varietats "baixes" o registres, com és el cas, claríssim, de l'andalús, sobretot de la fonètica andalusa. El centralisme de tots aquests estats (més modern a Itàlia, on es tracta d'un centralisme lingüístic sense gaires forces geopolítiques centrípetes, i també més difús a la Gran Bretanya, on potser trobem arreu llengua referencial amb més o menys registres diversos), i una configuració socioeconòmica comuna als estats francès, italià i espanyol (el sud deprimat) explica

el fet que les comunitats de parlants dialectals, sobretot meridionals, s'aver-gonyeixin poc o molt del seu parlar i, això sí, que s'ofenguin si se'ls imita, fenomen comú, amb més o menys intensitat, a tots els parlants dialectals o de variants no centrals dels estàndards. També és un fenomen evident quan usen el seu dialecte fora de l'àmbit geogràfic que li és propi, i fins i tot si s'imita un idiolecte concret, ni que genèricament qui el parli faci servir la varietat estàndard. És clar que els idiolectes se solen imitar per ridiculitzar les persones que el parlen, mentre que en el cas de les variants geogràfiques es tracta de mímesis col·lectives que no tenen per què ser ni són inherentment ofensives, bé que, i cal denunciar-ho, se n'abusa igualment en aquest sentit. Dusan Slobodník, teòric de la traducció, en un article titulat "Remarques sur la traduction des dialectes" i publicat l'any 1970, en analitzar un dels tres casos de traducció de dialectes de què tracta, quan trobem dialecte al discurs directe, afirma: «Le texte de l'auteur vise à produire, dans la plupart des cas, un effet comique.»⁹ Sort encara que no fa una generalització del tot dràstica. Però de fet, anant pels pobles i les ciutats de Catalunya, aviat ens adonem que sí, que la imitació d'un dialecte, que literàriament pot ser còmica, als "parlants dialectals", és a dir, a gairebé tothom (sobretot si eixamplam l'ús del terme dialecte, com fan Hatim i Mason), els ofèn.

Tornant als estats, hem d'insistir que lingüísticament les situacions dialectals britànica, francesa, italiana i espanyola són força diferents. *Dialect, dialecte, dialetto i dialecto* no són paraules gens sinònimes, no gens "equivalents". Equiparar la italiana amb qualsevol de les altres tres és una aberració equiparable a la que hem citat en referència a de la censura espanyola del segle passat.

RETICÈNCIES TEÒRIQUES I PRÀCTIQUES

En un llibre força recent, *Equivalencia y traducción*, minuciós i magnífic en altres seccions, fins i tot a l'hora de tractar altres aspectes de la traducció d'elements dialectals, l'autora, Rosa Rabadán, afirma, parlant dels "dialectos geográficos", la inconveniència de traduir (en una hipotètica versió castellana) la parla dialectal del guardabosc de *The Lady Chatterley's Lover*, nadiu del Yorkshire, emprant el bable o l'euskera:

El dialecto, como medio de caracterización de personajes en el TO, presenta serias dificultades para su transferencia pues la configuración geográfica, y por tanto la dialectal, de dos países y dos lenguas no son equiparables, como tampoco lo son las relaciones intrasistémicas que se establecen entre ellos. El habla de Yorkshire del guardabosques refleja toda una realidad espacial y social (y por supuesto también temporal): el Yorkshire minero, la industrialización brutal del norte de Inglaterra, ¿qué ha de hacer

el traductor: suponer que esta situación es equiparable a la que en su día —aunque el contexto temporal no coincide— sufrieron los mineros asturianos o los trabajadores de la siderurgia bilbaína y hacer que el personaje hable en el TM en bable o en euskera?¹⁰

De seguida hom pensa si no és que el Yorkshire és a Gal·les, a Escòcia o a Irlanda i si, per tant, no s'ha confòs l'Anglaterra de Lawrence pel Regne Unit o la Gran Bretanya. Però Yorkshire és a Anglaterra i el guardabosc parla un dialecte genuïnament anglosaxó. S'han confòs, doncs, el bable i l'euskera per dialectes del castellà. D'altra banda, el nord anglès podria esdevenir, en la traducció, sud espanyol, i també des d'un punt de vista més funcional que no pas geogràfic, perquè a Andalusia també hi ha mineria, a Huelva, per exemple, i l'andalús apareix a moltes obres de creació i a traduccions i tot, com la del *Manhattan Transfer* citada per la mateixa Rabadán i que comentarem aviat. De tota manera, no crec que això de la industrialització brutal tingui gaire pes en la configuració lingüística del dialecte que usa Lawrence, d'una banda, ni que limiti gaire les opcions de transferència dialecte-dialecte de l'altra.

Però les reticències davant els dialectes no són ni de bon tros puntuals i esporàdiques. Un traductor francès, F. Roger-Cornaz, escriu en una nota a peu de pàgina de la seva traducció *L'amant de lady Chatterley*, en referència a la parla del guardabosc, que a la dita traducció francesa parla un francès perfectament convencional: «Tout ce discours, en patois, est à peu près intraduisible. Le français en accentue terriblement la grossièreté.»¹¹ Intraduïble?

Fixem-nos en l'ús del terme *patois*. No l'hem tractat primer perquè no el considerem un problema raonable de terminologia, sinó una desagradable degeneració que només s'explica per motius ideològics, bé que amb una llarga història. “Patuès”, segons Fabra, és un «Parlar dialectal esp. el privat de cultura literària i emprat sols en la conversació familiar». El Petit Robert és més explícit:¹²

Parler, dialecte local employé par une population généralement peu nombreuse, souvent rurale et dont la culture, le niveau de civilisation sont jugés comme inférieurs à ceux du milieu environnant (qui employe la langue commune).

I encara una altra accepció, per extensió: «Langue spéciale (considérée comme incorrecte ou incompréhensible)», que ens remet als termes *argot* i *jargon*, tot un altre món del qual ara com ara no tractarem. El que no accepto de bon grat, a partir d'aquestes definicions, a banda que connotin cultures o nivells de cultura “inferiors”, és l'ús habitual que fan els francesos del mot *patois*, com si totes les llengües de l'estat francès i les seves variants dialectals fossin variants del francès. Per això, probablement, el traductor de qui tractem parla d'intraduïbilitat, perquè, a banda que prefereix no trencar-se les banyes buscant variants geogràfiques genuïnament franceses, no deu saber, per exemple, occità. I fa bé, quant a l'occità, perquè el seu cas s'acosta al bable,

no tant a l'euskera, i, per comparació també amb l'estat espanyol, al català. Encara més, el raonament que trobem al llibre ja esmentat *Equivalencia y traducción*, que

la configuración geográfica, y por tanto dialectal, de dos países y dos lenguas no son equiparables, como tampoco lo son las relaciones intrasistémicas que se establecen entre ellos,

sembla assenyat i tot. Però, no pensem tots que dos països i dues llengües, prescindint dels dialectes, tampoc no són equiparables? Així, arribarem a un camí sense sortida, a allò de la impossibilitat de traduir.

De tota manera, pel que fa al text de Lawrence, la dificultat que suposa l'ús del dialecte amaga una altra qüestió. Hi apareix repetida la paraula "cunt", és a dir, "cony", que Jordi Arbonés tradueix en català per "xona", i el traductor francès per "con", solucions més planeres, no necessàriament més grolleres, que esquiven la dificultat dels termes originals "John Thomas" i "Lady Jane".¹³

Al pròleg de la traducció castellana de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda,¹⁴ obra paradigmàtica de la barreja de formes lingüístiques diverses, i no tan sols des de la perspectiva geogràfica, en un mateix text literari, el traductor, Juan Ramón Masoliver, explica:

[...] cae de suyo que a molisanos, partenopeos, vénetos y demás sujetos coincidentes en Roma no había que convertirlos en aragoneses, andaluces, gallegos, madrileños. [...] arbitrariamente sus palabras se trasladan [a la traducció] unas veces a muletillas y vulgarismos y otras no (y es lo que hace el propio Gadda), sin adscribirlos a ninguna región o jerga concretas.

Precisament, pel que fa a la *jerga*, Masoliver tradueix les paraules de Gadda: «[...] contaminando napolitano, molisano, e italiano», «contaminando idioma y jerga».¹⁵ Aquí perdem no tan sols la gràcia de la diversitat geogràfica, sinó també una gran riquesa funcional bastida sobre la riquesa geogràfico-lingüística. Els personatges de Gadda són personatges marcats pels seus orígens geogràfics i lingüístics, i amb la *jerga* en caracteritzarem un, però no podrem distingir, o denotar, l'origen geogràfic i lingüístic distint del molisà que parla també napolità i el barreja amb l'italià estàndard, del napolità que parla napolità i italià estàndard, dels esquitxos romanescos de tots dos i del romanesc més o menys barrejat amb italià de molts altres personatges, del venecià d'una velleta peculiar... Perdem tot un sistema, i no tan sols en la traducció castellana, també en l'anglesa.¹⁶ Es tracta d'un cas excepcional, i per això vaig decidir restituir a la meva traducció catalana la pluralitat geogràfica del text original mitjançant equivalències dialectals catalanes, adequacions de registres i també ajustaments globals que exigeix el fet, per exemple, que a la meva traducció, per qüestions de coherència, tots els personatges sempre parlen

en dialecte, perquè considero que el nostre estàndard escrit no s'adiu, per raons de contrast entre les diverses variants del català, a la fonètica de cap parlant real, ben al contrari que l'italià.¹⁷ El tret més peculiar de la meua traducció és potser l'ús de la "u" per transcriure les "o" àtones de tots els personatges que a la traducció parlen català central.

Però tornem al llibre *Equivalencia y traducción*, en el qual es confonien el bable i l'euskera per dialectes del castellà. Esmenta una traducció del *Manhattan Transfer* de John Dos Passos i en cita les paraules d'un personatge, Bud Koperning,

cuya lengua subestándar denuncia su procedencia rural a la vez que su baja extracción social. En la versión española de J. Robles Piquer [del 1983] el personaje está caracterizado por un hablar paleta y pueblerino: "Será, digo yo, porque aún no l'he cogío el tino a la ciudá. Yo nací en una granja y ayí m'he criado"¹⁸

Ara sí que apareixen trets dialectals, i ara l'autora del text teòric ho defensa i tot: «El TO ofrece la utilización de los rasgos dialectales cumpliendo las mismas funciones de caracterización geográfica y social.»¹⁹ I això que, segons paraules d'Slobodník,

les sympathies de l'auteur (et non seulement dans l'oeuvre de D.H. Lawrence [fa referència al guardabosc]) ne sont pas proportionnelles à la hauteur de la condition sociale de la personne du roman que l'auteur caractérise par des éléments dialectals [...] Tous ces auteurs [Mounin, Fedorov, Güttinger, Jirí Levy] sont arrivés à des conclusions identiques: l'emploi du dialecte de la langue de but pour rendre les éléments des dialectes de la langue de départ serait erroné et donnerait à l'aspect sémantique («signifié») de l'original quelque chose d'absurde et d'indésirablement comique.²⁰

Còmica, afirma, i segons com ofensiva i tot, s'hi podria afegir. Ara, si és ofensiu aquí, no ho és en J. Dos Passos? No és còmic? Doncs depèn del lector i depèn, en gran mesura, de la sensibilitat dels parlants dels dialectes, que s'ofenguin o no. La dialectologia es torna a barrejar amb la sociolingüística.

TIPOLOGIA DE PRESENCIES DIALECTALS

Dusan Slobodník, al mateix article esmentat, «Remarques sur la traduction des dialectes», distingeix tres tipus d'ús d'elements dialectals en els textos originals:

- a) al discurs indirecte per denominar fets concrets de la vida;
- b) al discurs directe de personatges concrets amb una intenció més o menys clara de caracterització social; i
- c) igualment, però amb una intenció exclusiva de caracterització social.²¹ S'hi han d'afegir els textos escrits únicament en dialecte, que la pràctica i els

teòrics no dubten en absolut a consentir que siguin traduïts directament a llengües.²²

Pel que fa al primer cas, quan es tracta de denominar fets o objectes concrets de la vida, Slobodník advoca per la traducció de mots dialectals per mots no dialectals, i reconeix que així es perd el “color local” del text original. En el segon cas, al discurs directe de personatges concrets amb una intenció més o menys clara de caracterització social, Slobodník parla del text de Lawrence i advoca per l’ús de l’“estil parlat”, perquè és una “interformació entre la llengua escrita i el dialecte”, de manera que la funcionalitat resulta, segons ell, molt poc alterada. En el tercer cas, quan es tracta d’un ús exclusivament de caracterització social, com que, segons Slobodník, la intenció, la funció del text, com ja hem dit, és gairebé sempre produir un efecte còmic, n’hi ha prou de restituir-lo a la traducció amb els recursos de la llengua d’arribada, sense recórrer a cap dialecte.

CONCLUSIONS I PROPOSTES

Els teòrics, doncs, solen analitzar textos escrits en llengua i amb esquitxos d’un sol dialecte. En aquest sentit, sempre que tracten de textos escrits només en dialecte fan una afirmació prèvia, defensen que en aquests casos s’ha de considerar el dialecte com a llengua i traduir-lo per llengua. Però si s’ha de traduir un determinat text de partida escrit només en dialecte en una determinada llengua d’arribada diguem-ne estàndard i no en cap dels seus dialectes, un text escrit només en dialecte de l’esmentada llengua d’arribada també s’haurà de traduir en llengua i no en dialecte en un nou text, suposem en una traducció a la mateixa llengua de partida del primer cas; aleshores, si és així, no hem de tractar per força, i de fet els hi tractem habitualment, els dialectes d’una i l’altra llengua com a llengües? I per tant, si els tractem com a llengües, no podem perfectament traduir els textos dialectals fent servir dialectes de les llengües d’arribada? Depèn només de la comicitat o del grau d’ofensa? La traducció de la *Recherche* de Proust de Vidal Alcover és un bon exemple d’un cas encara més extrem, és a dir, un text escrit en llengua estàndard traduït en un dialecte. De fet, més exactament, traduït en la «meva llengua», com explicita Vidal Alcover mateix, una llengua que no és ni la variant mallorquina diguem-ne estàndard ni una mímesi dialectal dràstica, sinó una solució de compromís i força operativa en aquest context literari. El traductor descriu i justifica els seus criteris d’una manera prou convincent.²³ També queden justificats per la tradició, perquè el “rallar ric” mallorquí s’adapta millor al to aristocràtic de la llengua de Proust, si més no en el sentit que ho avalen obres de creació com *Bearn* de Villalonga. Als qui parlem català central ens pot fer una

mica de mal a les orelles, de vegades ens pot semblar críptic, però crec que funciona, i no tan sols a Mallorca. La primera frase de la traducció és prou explícita. En francès llegim: «Longtemps, je me suis couché de bonne heure.»²⁴ I en català: «Durant molt de temps em vaig colgar dejorn.»²⁵

Pel que fa al primer cas que esmenta Slobodník, l'ús als textos originals de mots dialectals per designar fets o objectes de la vida, ens trobem amb un problema comú a tota mena de traduccions en moltes circumstàncies: se sol tractar més de paraules que designen realitats per a les quals la llengua que emmarca el dialecte tampoc no té alternativa. Però és un fenomen que també es produeix entre llengües, i és molt senzill no traduir-les i glossar-les a peu de pàgina, conservant el “color local” de què parlava Slobodník, per més que de tant en tant això de posar notes passi de moda. És una possibilitat entre d'altres, sí, però la postura excloent d'Slobodník, que ni esmenta tal possibilitat, confirma això que ja he suggerit, és a dir, que hi ha massa reticències mal fonamentades.

A banda d'aquest primer cas relativament senzill d'ús de mots dialectals de manera puntual que acabo de comentar, els arguments centrals amb què s'ha pretès desautoritzar l'ús dels dialectes en la pràctica traductora poden semblar prou sòlids. En els textos mixtos habituals (escrits en llengua i esquitxos d'un sol dialecte) que serveixen de punt de partida de les reflexions teòriques, ja hem vist que els teòrics afirmen, i jo en principi no ho nego, que el dialecte sol tenir una funció doble, de caracterització geogràfica i alhora social.²⁶ En la mesura que la funció social sigui més rellevant, la funció del dialecte és més o menys equiparable a la dels registres. Ja hem vist, en el cas de Dos Passos, que de vegades el traductor aprofita el component geogràfic simultàniament amb el social. Si la funció social és més rellevant, diuen també els teòrics, els dialectes de la LA no són recomanables o, senzillament, no són vàlids. Són els dos últims tipus d'ús d'elements dialectals, el segon i el tercer, de què tracta Slobodník, dues possibilitats que només es diferencien pel pes del component social, que considero, i en això discrepo d'Slobodník, que mai no poden anul·lar del tot el component geogràfic, que de fet és matèria primera ineludible dels textos en qüestió. Jo diria, en aquest sentit, i a tall d'il·lustració, que en el cas de Lawrence el problema rau en la dificultat lectora, i que com que també és difícil per a un anglès entendre l'original, i no per la distància temporal, ens podríem permetre perfectament una traducció en pallarès, per exemple, fixant-nos en les transcripcions que fa Joan Lluís de les seves converses amb pallaresos a la seva obra *El meu Pallars*.²⁷ I qui diu pallarès diu qualsevol altre dialecte o subdialecte, només fa falta una mica de criteri, de gust. En general, s'ha de tenir en compte que la rellevància social dels dialectes no és una qualitat que els sigui inherent i que no es presenta mai en els textos amb la mateixa intensitat. Però encara que la funció social del dialecte present al TP pesi molt, res no impedeix tampoc manipular un dialecte de la

LA (és a dir, triar-ne una determinada modalitat o configurar-lo d'una determinada manera) perquè pesi semblantment a la traducció, com trobem a la traducció castellana esmentada del *Manhattan Transfer*. Perquè, pesi poc o molt el dialecte, aquest fragment anglès de Lawrence i la seva traducció francesa fan molt palès que s'ha perdut alguna cosa:

— ‘Ay!’ he said at last, in a little voice. ‘Ay ma lad! tha’re theer right enough. Yi, tha mun rear thy head! Theer on thy own, eh? an’ ta’es no count o’ nob’dy! Tha ma’es nowt o’ me, John Thomas. Art boss? of me? Eh well, tha’re more cocky than me, an’ tha says less. John Thomas! Dost want her? Dost want my lady Jane? Tha’s dipped me in again, tha hast. Ay, an’ tha comes up smilin’. – Ax ‘er then! Ax lady Jane! Say: Lift up your head o’ ye gates, that the king of glory may come in. Ay, th’ cheek on thee! Cunt, that’s what tha’re after. Tell lady Jane tha wants cunt. John Thomas, an’ th’ cunt o’ lady Jane!—²⁸

— Oui, dit-il enfin, d’une petite voix, oui, mon fils! tu es bien un peu là, en effet. Tu peux lever la tête, tu es là chez toi, et tu ne dois de comptes à personne. Es-tu le maître? Es-tu mon maître? Eh bien, tu es plus vif que moi, et tu parles moins. John Thomas! Est-ce elle que tu veux? Es-ce que tu veux Lady Jane? Tu m’as fait plonger de nouveau, et tu peux te’n vanter. Oui, et tu te dresses en souriant. Prends-la donc! Prends Lady Jane! Dis: «Portes, élevez vos linteaux et le roi de gloire entrera!» Ah! quelle effronterie! Un con, voilà ce qui’l te faut. Dis à Lady Jane que tu veux un con, John Thomas, et le con de Lady Jane!...²⁹

D'altra banda (segon argument habitual en contra de la “via dialectal”), l'especificitat geogràfica dels dialectes tampoc no permet l'ús de dialectes de la LA, insisteixen els teòrics, perquè aleshores les traduccions o no són versemblants o no són fidels.³⁰ En primer lloc, s'ha de dir que els problemes de versemblança per qüestions geogràfiques són també teòricament insalvables en totes les traduccions, són inherents a la repetida i teòrica “impossibilitat de traduir”, però no han impedit mai una bona pràctica traductora. En segon lloc, ja hem dit que els teòrics afegeixen de vegades que, a més de fer les traduccions inversemblants, l'ús dels dialectes les fa còmiques. Suposo que perquè “retrata” (encara més, de fet, pot “retratar malament”) uns determinats parlants que, en bona lògica, si fan riure, s'han de sentir objecte de burla i d'ofenses. Em sembla que qui primer ofèn són els teòrics, i que la por tradicional (anterior a la teoria) de fer servir dialectes en traduir no ha ajudat gens a transformar l'ofensa en elogi o, si més no, en normalitat, i no precisament ofensa normalitzada.

Des d'un punt de vista teòric, però ara el meu, ja sembla, espero, que les objeccions a l'ús del dialecte no són prou sòlides. De fet, abans d'objectar res, ningú no s'ha preocupat de definir una mica seriosament el concepte de dialecte. Com a molt, les precisions més rigoroses tan sols són mínimament vàlides per a l'àmbit d'una sola llengua. Aviat es parla d'“inequivalències”,³¹ però

no es fa mai des del punt de vista lingüístic, sinó social i geogràfic, i se'n dedueixen sempre "impossibilitats" funcionals. Són raonaments internament coherents i alhora, però, fal·làcies. Per això també he parlat de l'obra de Carlo Emilio Gadda, perquè les seves riquesa i complexitat demostren la necessitat o almenys l'encert, en un cas concret i fins a un cert punt paradigmàtic, de conservar o restituir, adaptats, en traducció, el màxim de referents lingüístics i culturals geogràfics. Quant a França, a banda dels sentits i els usos comentats del *patois*, es produeix un altre fenomen curiós. La literatura francesa sovint "transcriu" registres socials "baixos" mitjançant una gran abundor ortogràfica d'elisions, sobretot la que reflecteix la caiguda de la "e" muda, un recurs que fonèticament correspon al francès més ben considerat, el de París, mentre que els accents (més que variants geogràfiques) meridionals, que precisament elideixen menys, són considerats no estàndards i de vegades fins i tot són menyspreats. Si seguim aquest fil embullat, observem que, en canvi, es recomana que a la lectura en veu alta de textos literaris, i al francès de la poesia i la cançó, tampoc no s'elideixi tant, bé que els recursos divergeixen significativament dels emprats en la mimesi col·loquial o vulgar habitual als textos literaris.³²

Són molts els factors que cal tenir en compte (i no necessàriament evidents), que configuren una realitat complexa (la realitat dialectal en si i el seu aprofitament en la literatura i en la traducció). Ara bé, no creiem que comporti cap impossibilitat de traduir dialectes per dialectes, per més que no neguem l'encert eventual o opcional d'altres alternatives. Hem d'insistir que si hi ha dialectes arreu i que si el problema de la versemblança els afecta tant o tan poc com afecta altres variables (culturals, per exemple) que s'han de sopesar a l'hora de traduir, no paga la pena intentar-ho?

Si més no, com que unes llengües o uns estats es poden permetre (en l'àmbit lingüístic) unes coses i d'altres unes altres, tal com observa Jean-Charles Vegliante al seu llibre *D'écrire la traduction*,³³ en un article que reprèn les reflexions de Slobodník i que comenta les diferències de vitalitat i funció dels dialectes francesos i italians (bé que no s'acaba d'adonar que hi ha també una diferència diguem-ne genètica, que en el cas del francès es barregen llengües i dialectes i que en el cas de l'italià la llengua estàndard és força artificial, a banda el fet comú que hi ha llengües no franceses a França i dialectes italians amb una rica tradició literària), potser hem de pensar que en alguns casos serà més fàcil i en altres més difícil, però probablement sempre possible. Em sembla que ha de ser més fàcil, per exemple, en traduir de l'italià al català que no en traduir de l'italià a l'anglès, perquè les variants geogràfiques catalanes són més vives, fins i tot des d'un punt de vista demogràfic, més ben diferenciades i m'agradaria afirmar que més mimades que les angleses.

En aquesta línia, hauríem d'esbrinar què pot aportar a la teoria i a la pràctica de la traducció l'estudi del paper dels dialectes a les nostres litera-

tures, perquè s'hi han usat força i potser les relacions intrasistèmiques entre llengües i dialectes no són una traba, sinó més aviat un bon aval, per a nous experiments en la pràctica traductora. Perquè en l'àmbit català hi ha una gran tradició d'escriptura geogràficament centrífuga. No em refereixo tan sols a la moda recent d'esquitxar merament alguns textos de dialectalismes, sinó a obres prèvies a la normativització com *Solitud* de Víctor Català, per exemple, i a la literatura valenciana i mallorquina, com a mínim, quan són diguem-ne lingüísticament autòctones, pel que fa a les quals cal parlar més aviat de variants d'estàndard que no pas de dialectes, però que igualment ens poden servir en traducció des de la perspectiva geogràfica, i des d'una perspectiva funcional alhora, per traduir dialectes. Poden servir també les variants geogràfiques vives del català central, divergents de l'estàndard. A Itàlia també hi ha hagut i hi ha una gran tradició d'escriptura en dialectes, i no tan sols d'autors que només s'expressen literàriament en dialecte, ja que inclou també obres més o menys marginals d'autors que usen sobretot l'italià estàndard (Pasolini i el friülà, per exemple), o obres cabdals d'autors que no s'estan d'escriure també en italià (Belli i els seus sonets romanescos, per exemple). I és clar, hi ha molts textos que barregen dialecte i llengua diguem-ne estàndard, la mena de textos precisament sobre la que hem centrat aquesta ponència.

NOTES

1. Reial ordre citada per CARBONELL, Jordi (1979): «Elements d'història social i política de la llengua catalana», a d.a.: *Treballs de sociolingüística catalana 2*, p. 99-100. València: Eliseu Climent, editor.
2. REAL ACADEMIA DE LA LENGUA (1991): *Diccionario de la lengua española*, 21a edició. Madrid: 1992.
3. VALLVERDÚ, Francesc (1973): *El fet lingüístic com a fet social*, 7a ed. revisada (1988), p. 59. Barcelona: Edicions 62. Vallverdú cita explícitament Halliday; McIntosh; Angus; Strevens (1964): *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. London: Longman. Aquest ús del terme dialecte li permet parlar de "dialectes socioregionals", concepte força útil però mal resolt terminològicament.
HATIM, B.; MASON, I. (1990): *Discourse and the Translator*, p. 39-45. London: Longman. També esmenten Halliday et alii.
4. FIERRO, Aurelio (1989): *Grammatica della lingua napoletana*, p. 11. Milano: Rusconi.
5. FABRA, P.: *Diccionari General de la Llengua Catalana*, 15a ed. Barcelona (1981): Edhasa.
6. *Diccionari de la llengua catalana*, 3a ed. Barcelona (1993): Enciclopèdia Catalana.
7. VENY, J. (1986): *Introducció a la dialectologia catalana*, p. 11-30 i 199-212. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

8. ARACIL, LI. V. (1983): *Dir la realitat*, p. 14-15. Barcelona: Edicions Països Catalans.
9. SLOBODNÍK, D. (1970): «Remarques sur la traduction des dialectes», a d.a.: *The Nature of Translation*, p. 143. Bratislava: 1970.
10. RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, p. 112. León: Universidad de León.
11. LAWRENCE, D. H.: *L'amant de lady Chatterley*, p. 359. París (1972): Gallimard. 1a ed. 1932.
12. PETIT ROBERT: *Dictionnaire de la langue française*. Edició revisada, corregida i posada al dia. París (1988).
13. LAWRENCE, D. H.: *L'amant de lady Chatterley*, p. 330. Barcelona (1979).
14. GADDA, C. E. (1957): *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milano: Garzanti.
15. GADDA, C. E. (1965): *El zafarrancho aquel de vía Merulana*, p. 266 i 277. Barcelona: Seix Barral.
16. GADDA, C. E. (1965): *That Awful Mess on Via Merulana*. London: Quartet Books. Trad. de William Weaver.
17. GADDA, C. E. (1995): *Quell merdé horrible de via Merulana*. Barcelona: Proa. Trad. de Josep Julià.
18. RABADÁN, R.: *op. cit.*, p. 112.
19. RABADÁN, R.: *op. cit.*, p. 112.
20. SLOBODNÍK, D.: *op. cit.*, p. 142.
21. SLOBODNÍK, D.: *op. cit.*, p. 140-143.
22. RABADÁN, R.: *op. cit.*, p. 111.
23. VIDAL ALCOVER, J.: «Albertine desapareguda o a la recerca del temps perdut», a PROUST, M.: *Albertina desapareguda*, p. 195-199. Barcelona (1989): Columna. Trad. de Jaume Vidal Alcover.
24. PROUST, M.: *A la recherche du temps perdu*, v. I, p. 3. París (1987): Gallimard.
25. PROUST, M.: *A la recherche del temps perdu*, v. I, p. 9. Barcelona (1990): Columna.
26. HATIM, B.; MASON, I.: *op. cit.*, p. 40-41.
27. LLUÍS, J. (1959, 1961, 1967, 1979): *El meu Pallars*, IV vols. Barcelona: Barcino.
28. LAWRENCE, D.H. (1928): *Lady Chatterley's Lover*, p. 219 de l'ed. de 1984: London: Penguin Books.
29. LAWRENCE, D.H.: *op. cit.*, p. 359.
30. HATIM, B.; MASON, I.: *op. cit.*, p. 40-41. És un dels obstacles "insalvables" a què fa referència Rosa Rabadán més o menys explícitament i en la seva reflexió sobre les relacions intrasistèmiques entre països i llengües.
31. RABADÁN, R.: *op. cit.*, L'autora titula la secció on es refereix a la traducció d'elements dialectals «La inequivalencia: ¿imposibilidad o límites?».
32. LÉON, P.-R. (1978): *Prononciation du français standard*, 4a ed. revisada i corregida, p. 66-73 i 139-143. París: Didier.
33. VEGLIANTE, J.-Ch. (1991): «Traduction, traduction des dialectes, approches de l'entre-langue», a *D'écrire la traduction*, p. 65-74. París: Paris III.

Los *Ensayos* de Montaigne: ensayo de traducción

Gabriel López Guix
Universitat Autònoma de Barcelona

Este trabajo se basa en la experiencia de traducción de una antología de los *Ensayos* de Montaigne realizada por Gide que la editorial Tusquets publicó en 1993 con el título de *Páginas inmortales*. Ante todo, tengo que decir que no soy un especialista en Montaigne. Quizá no sean éstos ni el lugar ni el momento más adecuados para decirlo, pero con ello quiero aclarar que mi punto de partida no fue el de un filólogo especialista en un autor que propone determinado trabajo a una editorial, sino el de un traductor profesional al que una editorial propone traducir un texto con unas dificultades muy concretas y que podría calificarse como «texto especializado». Y entre las características de esta «especialización» entraba el adquirir y utilizar ciertas herramientas filológicas.

Quisiera comentar aquí tres problemas que tuve que resolver. Una de las tareas de la crítica es establecer una versión canónica de los clásicos; sin embargo, en este caso, el original utilizado por Gide difería en múltiples ocasiones del texto finalmente establecido. Ello planteaba un problema relacionado con la crítica textual.

En segundo lugar, estaba la cuestión de la lengua, dado que una obra alejada de nosotros en el tiempo añade a las dificultades propias de la tarea de traducir las derivadas del lapso que nos separa del original.

El traductor debe enfrentarse entonces —y éste fue el tercer problema— a un conjunto de decisiones que situarán su trabajo en algún punto del sistema evolutivo de la lengua. En este proceso de decisión entra en juego lo que cabría llamar la intención del traductor: su utilización del original para unos fines concretos —diferentes quizá de los iniciales—, en relación con los cuales debe juzgarse en última instancia la traducción.

I

La escritura de Montaigne (1535-1592) ha sido calificada de «cinética»¹ por el movimiento constante que imprimió a sus *Essays*. Montaigne, releyó constantemente su obra y, constantemente, añadió, tachó, corrigió, volvió a añadir. Tradicionalmente, se han identificado tres estados del texto, correspondientes a las ediciones de 1580, 1588 y 1595. El primer estrato (primera edición) incluye sólo los dos primeros libros; el segundo (cuarta edición y última publicada por Montaigne en vida) contiene unos seiscientos añadidos y todo el tercer libro; y el tercero corresponde a una edición póstuma publicada a partir de un ejemplar de la edición de 1588 en el que el propio Montaigne introdujo unos mil añadidos, pero que contiene modificaciones realizadas por sus albaceas. A principios de nuestro siglo (entre 1906 y 1920) se publicó una nueva versión, establecida directamente a partir de ese ejemplar anotado por Montaigne: es la llamada «edición municipal», por haberse encontrado el ejemplar en la Biblioteca de Burdeos. Las ediciones modernas siguen este último texto y se remiten a la edición de 1595 en los casos de duda.

El cotejo de las diferencias entre la versión de Gide y los diferentes estados del texto puso de manifiesto que el original utilizado no era la edición municipal, sino la de 1595.

La selección nació como fruto del encargo de un editor neoyorquino (Longmans, Green & Co.) que, en 1938, le pidió una antología concebida para el público universitario estadounidense. Sin embargo, en la primavera de 1939, de modo simultáneo a dicha edición, apareció también una versión francesa publicada por una editorial parisina (Éditions Corrêa). La oposición de Gide a la aparición del libro en Francia sólo consiguió que el editor francés incluyera una nota de tres líneas especificando el origen del encargo y el público original para el que fue pensada la antología.

El caso es que Gide —cuyas preferencias por el último Montaigne son obvias: las citas del tercer libro, el más personal, ocupan el sesenta por ciento de la antología— omite de modo sistemático las citas en latín que salpican todo el texto y, en ocasiones, no tiene en cuenta algunos añadidos presentes en su versión y transcribe el fragmento tal como aparecía en alguna edición anterior.

Seguramente su oposición a la edición francesa se debió al temor a las críticas que tales libertades podían suscitar en su país —y, en primer lugar, al hecho de no haber utilizado la versión finalmente establecida a partir del ejemplar de Burdeos. Su edición *americana* toma con demasiada ligereza una obra sagrada en Francia. Sin duda, a ello contribuyó también el criterio de la edición; es decir, a la intención de presentar esa obra a un público que la desconocía y al deseo de aguzar las ideas de Montaigne, de quitarle, como

explica en el prólogo, «la estopa que obstruye un poco los *Essays* e impide a menudo que lleguen hasta nosotros sus dardos».

En contrapartida, su selección no tiene en cuenta el juego de matizaciones y añadidos, algo fundamental para comprender la evolución intelectual de Montaigne y, también, para entender un pensamiento que no se presenta nunca como acabado.

Quizá un ejemplo clarifique la magnitud de las divergencias:

Gide:

[...] Je ne fay rien sans gayeté, et
contention trop ferme esbloüit mon jugement,
l'attriste et le lasse; ma veuë s'y confond
et s'y dissipe; il faut que je la retire et
que je l'y remette à secousses.

Gallimard:

(b) [...] Je ne fay rien sans gayeté; et la
continuation (c) et la contention trop ferme
(b) ebloüit mon jugement, l'attriste et le
lasse. (c) Ma veuë s'y confond et s'y
dissipe. (b) Il faut que je la retire et que
je l'y remette à secousses: tout ainsi que
pour juger du lustre de l'escarlatte, on nous
ordonne de passer les yeux pardessus, en la
parcourant à diverses veuës, soudaines
reprinses et reiterées.

Las letras entre paréntesis del texto de la edición de Gallimard señalan los estratos de las diferentes ediciones: (a) 1580, (b) 1588 y (c) 1595 (y edición municipal en caso de divergencia). Pues bien, además de las variantes de puntuación, tenemos, en primer lugar, la desaparición de «et la continuation», perteneciente a (b), que Gide, manejando la versión (c) —y lo demuestra la presencia del siguiente añadido—, vio y decidió eliminar. En segundo lugar, la edición de Gide dice «la retire» y Gallimard «le retire». Según la primera opción, el complemento directo del verbo sería «la veuë», pero de acuerdo con la segunda, y ello encaja completamente con el estilo «desordenado» de Montaigne, el referente sería el masculino «mon jugement». Si leemos el fragmento sin el añadido (c), la confusión desaparece. Y, en tercer lugar, descubrimos que Gide ha cortado la frase por donde le ha convenido, sin indicarlo.

Ante la multitud de divergencias, pues, optamos, editorial y traductor, por remitirnos a la edición publicada por Gallimard en la *Bibliothèque de la Pléiade*. Mantuvimos la elisión de las citas latinas, pero señalamos las demás

omisiones y actualizamos la numeración de los capítulos, que también presentaba alguna divergencia. En cuanto a la puntuación, las ediciones francesas han considerado conveniente, en aras de la claridad, modificar la original, que el editor municipal describe como «curiosa y significativa, pero alejada de nuestro uso».² Es el criterio seguido por los editores de *La Pléiade*, a quienes nosotros a su vez seguimos.

II

Un clásico siempre se nos resiste. A las dificultades de enfrentarse con un autor de talla, deben añadirse las dificultades de una lengua y un tiempo que no son los nuestros. Gérard Genette habla de problemas horizontales (sincrónicos) y verticales (diacrónicos).³ George Steiner también menciona el problema: «La hermenéutica de la importación no sólo se ubica en la frontera lingüística y espacial; también exige un desplazamiento en el tiempo».⁴

El francés del Renacimiento —como el castellano— es una lengua en movimiento expansivo, creadora de palabras y dada a las transformaciones. La obra de Montaigne se inscribe dentro de este movimiento de efervescencia, si bien es menos innovador que Rabelais o los poetas de *La Pléiade*. La lengua de Malherbe (contemporáneo suyo) o la lengua de Descartes (casi contemporáneo), en cambio, están mucho más cerca de nosotros.

Nada más normal, así, en un texto de la que quizá sea la época más agitada de la historia de la lengua francesa, que nos encontremos con palabras que han llegado hasta nosotros con el aspecto exterior sin modificar pero cuyo significado original ha experimentado a lo largo del tiempo una importante muda hasta llegarnos la acepción principal como acepción muy secundaria o incluso desaparecer por completo. Las versiones existentes en castellano no parecen solucionar de un modo totalmente convincente el problema de estas «amistades peligrosas». Así, en el siglo XVI, el significado de «fantaisies», por ejemplo, podía corresponder al nuestro de «ideas»; «police», a «gobierno»; «conversation», a «frecuentación, trato social»; o «à secousses», que aparecía al final del fragmento citado más arriba, no significaba «a sacudidas», sino «varias, repetidas veces», como queda claro en la continuación omitida por Gide.

Nos encontramos, por otro lado, con los problemas particulares derivados del estilo de Montaigne y de su voluntad de sinceridad, que lo hace caer a veces en el anacoluto en el intento de seguir el hilo de su pensamiento. Esta tendencia se ve agravada por la interpolación de añadidos, lo cual enlaza con su voluntad de crear una obra interminable, en constante proceso de revisión, en ese esfuerzo por atrapar un tema fugaz e inabarcable: su propio yo. En esa búsqueda, hará una afirmación, la matizará, citará a varios autores clásicos,

volverá a matizarla y a citar a otros cuantos autores más y acabará reflexionando sobre su particular forma de escribir, pero, aunque se contradiga, como él mismo reconoce, «la vérité [...], je ne la contredy point» (III, 2; 782).

Otro elemento estilístico importante es la influencia del latín, que aprendió como primera lengua, puesto que su padre lo puso al cuidado de un preceptor alemán que sólo le hablaba en esa lengua, y a los seis años aún no sabía una palabra de francés. Esta influencia se deja sentir en el orden sintáctico, la concordancia verbal con el último sujeto o el uso de ciertos tiempos verbales.

Pondré un ejemplo y lo cotejaré con las principales versiones que pueden encontrarse en las librerías. Me refiero a la traducción de Juan G. de Luances para Iberia, publicada luego por Orbis⁵ y a la edición crítica de Dolores Picazo y Almudena Montojo para Cátedra.⁶

Hablando de su padre, dice:

Gallimard:

La contenance, il l'avoit d'une gravité
douce, humble et trèsmodeste. Singulier soing
de l'honnesteté et decence de sa personne et
de ses habits, soit à pied, soit à cheval.
Monstrueuse foy en ses parolles, et une
conscience et religion en general penchant
plustost vers la superstition que vers
l'autre bout. (II, 2; 326)

Cátedra:

Tenía un aspecto serio y dulce, humilde y muy
modesto. Singularmente cuidadoso con la
limpieza y decencia de su persona y de sus
ropas, tanto a pie como a caballo.
Prodigiosamente fiel a su palabra y con una
conciencia y religión tendente por lo general
más bien a la superstición que hacia el otro
extremo. (II, 2; 24)

Orbis:

Mi padre tenía una gravedad dulce, humilde y
modosa; cuidaba mucho del decoro y la
limpieza de su persona y ropas, tanto a pie
como a caballo; cumplía religiosamente sus
palabras; y su gran conciencia y religión se
inclinaban más bien hacia el exceso de
escrúpulo que hacia lo contrario. (II, 2; 17)

Tusquets:

El porte, lo tenía de una gravedad dulce, humilde y muy discreta. Tenía singular cuidado de la integridad y decencia de su persona y su ropa, tanto a pie como a caballo. Extraordinaria lealtad a sus palabras, y una conciencia y un escrúpulo en general con tendencia más a la superstición que al otro extremo. (64)

Tanto en la versión de Cátedra como en la de Orbis, la conjunción de «religión» y «superstición» al final de la última frase, convierten casi en un insulto lo que pretende ser una alabanza. Y es que «religion» no debe entenderse como «religión», sino como sinónimo de «escrúpulo», cuyo eco resuena todavía para nosotros en el adverbio «religiosamente».

Además, ni Cátedra ni Orbis mantienen la estructura sintáctica. La segunda y la tercera frases remiten en el original al verbo de la primera. En Cátedra serían el complemento de un verbo «ser» implícito inexistente en la primera; Orbis, reordena toda la información, introduce un verbo explícito para cada una de las cualidades descritas y elimina toda distorsión. De hecho, en mi versión para Tusquets, añadí de nuevo el verbo en la segunda frase, por un motivo que luego mencionaré.

La versión de Luances presenta problemas con las palabras que han experimentado un cambio semántico, se toma demasiadas libertades con el estilo y tiende, ante una duda, no a resolverla, sino a disolverla. La versión de Picazo y Montojo cae demasiado en la explicación, también presenta problemas de cambios semánticos e incluso de francés (“Et les roys et les philosophes” por “Y los reyes y los filósofos”). Se echan en falta las indicaciones (a, b, c,) de los diferentes estados del texto, y el resultado final se habría beneficiado enormemente de una consulta más asidua al diccionario y al glosario de la edición crítica de La Pléiade.

III

Cuando Tusquets me propuso traducir esta antología de los *Ensayos*, la editorial no tenía muy claro el tipo de traducción que deseaba. Lo primero que hice fue plantearles las diferentes opciones y dejar claro que sólo podría hacerme cargo del trabajo en determinadas condiciones, es decir, en el caso de que desearan una versión moderna de los *Ensayos*. Afortunadamente —afortunadamente para mí—, la editorial estuvo de acuerdo con el enfoque.

A la hora de traducir una obra de otra época, resulta ineludible enfrentarse al dilema planteado por las dos actitudes traductológicas básicas tradicionales: utilizar todos los recursos posibles para hacer patente la distancia que separa al lector de la obra original o bien intentar difuminarla. En el primer caso, lo que se persigue ante todo es un efecto de extrañamiento que haga que el lector tenga en todo momento conciencia de estar en suelo extranjero, ya sea utilizando una forma de la lengua de llegada coetánea de la original o, también, utilizando arbitrariamente alguna de sus variantes históricas. Como, por ejemplo, cuando Littré elige las convenciones de la canción de gesta para traducir el primer canto de la *Ilíada*. O de la lengua de oc para traducir el *Infierno* de Dante.

Una actitud menos extrema consiste en salpicar simplemente el texto de palabras, giros y estructuras para transmitir al lector cierto sabor de la distancia. Sin embargo, las opciones de este tipo siempre corren el grave riesgo de caer en el arcaísmo artificial y en el pastiche. (En el segundo ejemplo de Littré da la impresión de que el traductor es Dante, por lo moderna que parece la *Comedia* al lado de la versión en provenzal). Además, en estos casos, el resultado final puede presentar como traducción algo que, en realidad, necesita otra traducción. Lo que tenemos delante es un ejercicio estilístico o erudito.

La segunda actitud fundamental sacrifica la historicidad lingüística con el fin de conseguir que el lector moderno se sienta en casa con la obra que tiene en sus manos. Nada más cierto que lo que dice Stephen MacKenna, el traductor de Plotino al inglés a quien George Steiner dedica grandes elogios: Platón era moderno para Platón. Pero, si esta constatación sirve para pretender colocar al lector moderno en la misma posición en que se halló el lector contemporáneo de la obra original, la argumentación empieza a deslizarse hacia un terreno pantanoso: ¿cómo descubrir el efecto original?; en los casos de marcada diferencia cultural, ¿tiene sentido hacerlo?

Creo que lo mejor que se puede hacer con el problema, planteado en estos términos, es esquivarlo. La solución por la que opté contiene elementos de los dos extremos. Descarté desde el principio la posibilidad de una versión arcaizante: no sólo no podía hacerla sino que, de por sí, habría supuesto la creación de una especie de tierra de nadie lingüística —con el inconveniente añadido de la artificiosidad resultante, algo totalmente contrario al espíritu del señor de Montaña. El efecto de desfamiliarización no debía producirse con respecto a la lengua, sino con respecto a un autor, es decir, a un estilo y un pensamiento. Tenía que ser una traducción que dejara ver, como aconseja Ortega, «los modos de hablar propios al autor traducido»,⁷ forzando la sintaxis e incurriendo cuando fuera necesario en incorrecciones sintácticas (lo cual, dicho de paso, provocó ciertos reparos en la editorial, que quería una edición sin complicaciones, cosa que dio lugar a ciertas soluciones de compromiso, como la apuntada en el ejemplo citado más arriba); sin embargo, al mismo tiempo,

tenía que ser una traducción en la que el plano de la lengua no supusiera una dificultad añadida para el lector de hoy, como no lo fue para los lectores de Montaigne. Utilizando la terminología de Gideon Toury, podría decirse que elegí acercarme al polo de la adecuación en el plano estilístico y al polo de la aceptación en el plano léxico.⁸

En el fondo, quizá haya que reconocer que cuando traducimos, cuando interpretamos —los problemas de la traducción están ligados a los de la lectura; no sólo están ligados sino que son los mismos: «La tarea de reproducción propia del traductor no se distingue cualitativamente, sino sólo gradualmente de la tarea hermenéutica general que plantea cualquier texto»⁹—, lo que hacemos es utilizar la obra original para determinados fines, y ello de forma explícita o implícita, consciente o inconsciente. Dos traductores, como dos lectores o dos épocas, no han visto nunca lo mismo en un mismo texto. Umberto Eco, hablando de la interpretación, distingue tres tipos de intenciones: la intención del autor, la intención de la obra y la intención del lector.¹⁰ Según Richard Rorty, todo lo que hacemos con un texto es utilizarlo.¹¹ La rotundidad de la afirmación ha sido contestada —entre otros, por el propio Eco—, pero coincide con el postulado de que toda traducción es el resultado de un proceso de toma de decisiones en el que, a las intenciones citadas, se superpone la intención del traductor. A pesar de la *cortesía* de que el traductor haga gala en su aproximación al texto, siempre se produce una *agresión*, para emplear dos términos steinerianos. Esto ha hecho que se definiera la traducción como «un escamoteo, un truco de ilusionista, un engaño tanto mayor cuanto más destreza se ponga en ejecutarlo»,¹² una idea recuperada por la moderna «escuela de la manipulación».

En todo caso, en tanto que traductores debemos ser conscientes de que el proceso de traducción puede suponer una importante redirección de la obra y debemos explicitar nuestro propósito siempre que sea posible. En la traducción de *Páginas inmortales*, mi intención como traductor concidió con la intención de Gide como antólogo: Montaigne es moderno para nosotros. Y es que una traducción sólo puede juzgarse en relación con los fines que se propone. De modo que pueden (y deben) coexistir versiones naturalizadoras, didácticas, críticas, etcétera, de una misma obra. Es decir, traducciones diferentes para fines diferentes. Las necesidades de los lectores no sólo cambian de época en época, sino que también son diferentes en un mismo momento histórico. Por esto los clásicos se han traducido constantemente y por esto cada uno de ellos es hoy una biblioteca.

NOTAS

1. JEANNERET, M., 1992. «Perpetuum mobile», *Magazine Littéraire*, 303. Paris, p. 18-23.
2. MONTAIGNE, M. de, 1962. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, p. X.
3. GENETTE, G., 1982. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, p. 293-299.
4. STEINER, G., 1980. *Después de Babel*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, p. 382.
5. MONTAIGNE, M., 1968. *Montaigne. Ensayos completos*. Barcelona: Iberia, 3 vols.
6. MONTAIGNE, M., 1992. *Ensayos*. Madrid: Cátedra, 3 vols.
7. ORTEGA Y GASSET, J., 1937. «Miseria y esplendor de la traducción». En *Obras completas*. Madrid: Alianza, 1983, v. 5, p. 452.
8. TOURY, G., 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute.
9. GADAMER, H.-G., 1991. *Verdad y método*. 4a ed. Salamanca: Sígueme, p. 456-456.
10. ECO, U., 1992. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, p. 29 s.
11. RORTY, R., 1992. «The pragmatist's progress». En ECO, U., *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, p. 93.
12. AYALA, F., 1946. «Breve teoría de la traducción». En *La estructura narrativa*. Barcelona: Crítica, 1984, p. 68.

BIBLIOGRAFÍA

De Montaigne:

En las citas de los *Ensayos*, los números romanos indican el libro, y los árabes, el capítulo y la página de la edición correspondiente.

MONTAIGNE, M. de (1962): *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.

MONTAIGNE, M. de (1968): *Montaigne. Ensayos completos*. Barcelona: Iberia, 3 vols., traducción de Juan G. de Luaces.

MONTAIGNE, M. de (1992): *Ensayos*. Madrid: Cátedra, 3 vols., traducción de Dolores Picazo y Almudena Montojo.

MONTAIGNE, M. de (1993): *Páginas inmortales, selección y prólogo de André Gide*. Tusquets: Barcelona, traducción J. G. López Guix.

Otros autores:

AYALA, F. (1946): «Breve teoría de la traducción». *La estructura narrativa*, Barcelona: Crítica, 1984.

ECO, U. (1992): *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, traducción de Helena Lozano.

GADAMER, H. G. (1991): *Verdad y método*, 4a ed. Salamanca: Sígueme, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito.

GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes*. Paris: Seuil.

JEANNERET, M. (1992): «Perpetuum mobile». En *Magazine Littéraire*, 303, Paris.

ORTEGA Y GASSET, J. (1937): «Miseria y esplendor de la traducción». En *Obras completas*, Madrid: Alianza, 1983, v. 5.

RORTY, R. (1992): «The pragmatist's progress». En ECO, U.: *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press.

STEINER, G. (1980): *Después de Babel*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, traducción de Adolfo Castañón.

Mètrica i traducció: el cas de *The Rime of the Ancient Mariner*, de S. T. Coleridge

Josep Marco Borillo
Universitat Jaume I de Castelló

El discurs literari, com han remarcat diversos autors, dóna prioritat al significat sobre el significat, ja que el primer és fix i estable —problemes de crítica textual a banda—, mentre que el segon és inestable i, de fet, no existeix fins que no el crea el lector en convertir-se en subjecte de l'enunciació. Dit d'una altra manera, el significat és l'única dada que posseïm, és allò que ens ve donat al text, mentre que el significat és el producte de la interacció entre el text i el lector i, per tant, no hi és *a priori*. La prioritat donada al significat posa en primer pla l'essencial materialitat del llenguatge, allò que Derrida anomenava el seu caràcter grafemàtic, que no és altra cosa que aquella qualitat seua que ens impedeix de considerar-lo un mer vehicle transparent del pensament —transparent en el sentit que no s'interposa entre el parlant i la comunicació. Aquesta propietat, que, com acabem de veure, Derrida atribuïa al llenguatge en general, és subratllada pel discurs literari en quedar suspesa la funció referencial. Com diu Widdowson referint-se al discurs poètic —i la seua afirmació pot fer-se extensiva a qualsevol mode literari:

The general point here is that the very detachment of a poem from context, its dislocation, so to speak, has the effect of focusing the reader's attention on the language itself and the way it connects with the patterning of language within the poem.¹

Per tant, observem que la distinció tradicional entre forma i contingut és injustificada, ja que en el discurs literari, com a conseqüència de la focalització del significat produïda per la inexistència d'un context, tot significa, és a dir, no hi ha elements semànticament neutres.

En el discurs poètic, la prioritació del significat mostra una especificitat no compartida per altres modes de discurs literari. Com assenyala Easthope citant Tomashevsky, allò que distingeix la poesia d'altres tipus de discurs, el seu principi constitutiu i organitzatiu és la distribució en ratlles

damunt la pàgina: “This breaking up of poetic language into lines, into sound units of similar and possibly equal force, is clearly the distinctive feature of poetic language”.² Aquesta peculiar distribució en unitats equivalents és, segons Easthope, la base del metre, que, en principi, sempre comportarà un cert grau de tensió amb la sintaxi d’una llengua, ja que les unitats definides pels versos i les unitats sintàctiques no coincidiran necessàriament. Els criteris en base als quals s’organitzen les ratlles de poesia, els versos, varien segons les llengües i constitueixen l’objecte d’estudi de la mètrica. El que ens interessa de remarcar ara és que el metre, en establir una tensió entre uns models artificials que s’imposen a la llengua diguem-ne comuna i la llengua mateixa, juga un paper fonamental en la focalització del significat dins el discurs poètic. Així ho explica Easthope:

In poetry the line boundary is not arbitrary but is determined by a system of equivalences operating from line to line. In different languages and cultures line equivalence or metre is established on different bases. [...] Thus metre generally inscribes precedence of the signifier into the very basis of poetry.³

Cal tenir en compte, a més, que un discurs poètic —no el discurs poètic en abstracte, sinó un de particular, com ara el discurs poètic anglès o català— no existeix fora del temps, sinó que és producte de la història. Com que tot producte històric s’esdevé en unes coordenades espacials i temporals concretes, en les quals hi ha unes estructures de poder sustentades per uns pressupòsits ideològics, que exerceixen una pressió i un control sobre tots els elements del sistema, caldrà concloure que un discurs poètic no en serà cap excepció i, per tant, a més d’estar determinat lingüísticament de la manera que acabem tot just d’esbossar, també estarà determinat ideològicament. En conseqüència, la mètrica, que és un fenomen històricament definible, com la resta de recursos poètics, té igualment implicacions ideològiques:

Ideology can no longer be ghettoized as belonging only or mainly to the signified. This view holds for all discourse —it is only more manifestly applicable to a poetic discourse because poetry is specified by condensation of the signifier. [...] Every aspect of a poetic discourse becomes available for interrogation, especially those conventionally left unproblematized as aesthetic, formal and natural. [...] ... just as poetry is always a specific poetic discourse, so line organization always takes a specific historical form, and so is ideological.⁴

Doncs bé, si el component mètric d’un poema no és només una forma que serveix per a vehicular el significat, com tot sovint s’ha volgut fer creure en el passat, si la mètrica és ja ella mateixa significat, tant en termes poètics com ideològics, la traducció del poema se n’haurà de fer càrrec, l’haurà de tenir en compte i li haurà d’assignar el grau de rellevància en la significació global que el traductor crega que hi té.

Això pot semblar una obvietat, però no ho és per a tothom i no ho ha estat sempre. De fet, segons afirma Lefevere, la traducció mètrica, és a dir, aquella que intenta reproduir d'alguna manera en la llengua d'arribada el metre i sovint també la rima de l'original, és una pràctica històricament definible, producte d'unes concepcions poètiques determinades —les de la cultura occidental— que no s'han de fer necessàriament extensives a altres cultures ni a altres èpoques històriques dins la mateixa cultura:

...witness the translation of poetry in the European (and American) system. The poetics of that system has long dictated that poetry should be translated into rhyming, metrical verse, quite oblivious of the fact that the poetry of its own formative period, the poetry written in classical Greek and in Latin, did not rhyme at all and, even though metrical, was written in meters different from those used in the literature of successor languages. The rhyme and meter rule, which reigned supreme until about the outbreak of the Great War, has been responsible for the failure of many a translation to carry its original across into the Western system.⁵

Aquest autor, com veiem, valora aquesta pràctica —la que ell anomena “the rhyme and meter rule”— negativament, ja que, com explica més endavant,⁶ privilegia una o dues estratègies il·locutives del poema —el metre i la rima— per damunt de les altres del sistema. Això, com acabem de veure, justifica per a ell el fracàs de moltes traduccions i mena a alguns casos absurds, com ara traduir en versos rimats originals llatins que no tenien rima. Aquest seria un exemple extrem de la pressió que una determinada concepció poètica exerceix sobre la traducció.

Lefevere (citat per Bassnett)⁷ estableix set classes de traducció poètica en funció de l'aspecte a què s'ha donat prioritats a la traducció; és a dir, en funció de l'estratègia/-es il·locutiva/-es que s'hi han privilegiat: fonèmica, literal, mètrica, en prosa, rimada, en vers blanc i interpretació. Aquesta prioritització és sempre relativa, ja que no comporta l'eliminació de la resta d'estratègies, sinó la seua reducció a un segon pla. Pel que fa a la prioritització del metre, que, segons Lefevere, ha tingut resultats tan nefastos en la recepció de textos traduïts dins la cultura occidental, caldria matisar el següent: tot i reconeixent que una prioritització sistemàtica, i per tant excessiva, del metre pot falsejar, per subordinar-los, altres elements del sistema, sembla evident que prescindir-ne, és a dir, traduir sense utilitzar cap tipus de metre, implica un canvi de mode literari, en què el recurs bàsic de focalització del significat en la poesia —el vers, la distribució en ratlles segons un criteri mètric— ha desaparegut. Creiem que aquest és motiu suficient per a considerar que una traducció poètica s'ha de fer en vers i, per tant, en un metre determinat.

En línies generals, a l'hora de triar el metre d'una traducció, s'han seguit dos procediments, com afirma el mateix Lefevere: “the generic component of

the original is, in many cases, reduced to mere attempts to recreate or approximate its meter or to replace it with a formal meter considered equivalent to it in English versification".⁸ Açò que l'autor afirma en relació amb les traduccions a l'anglès és vàlid també per a les traduccions al català i, de fet, creiem que per a qualsevol altra llengua: es pot optar per imitar el metre de l'original, per recrear-lo a la llengua d'arribada o per buscar-ne un equivalent en aquesta llengua, equivalent que hi haurà de tenir alguna afinitat i que haurà d'estar homologat per la pràctica de la tradició poètica en la qual s'ha de rebre el text traduït. En el que resta d'aquest treball tractarem de veure com es concretarien aquestes dues estratègies generals en la traducció al català d'un dels textos més emblemàtics del romanticisme anglès, *The Rime of the Ancient Mariner* o *Poema del vell mariner*, de S.T. Coleridge.

Cal tenir en compte, en primer lloc, que *The Rime...* és una balada. La balada, en la tradició poètica anglesa, és un gènere popular, de gènesi oral, conreat bàsicament a l'Edat Mitjana i també al Renaixement, però amb un estatus diferent. La diferència d'estatus rau en una qüestió mètrica i, alhora, ideològica. En efecte, el metre de la poesia popular anglesa a l'Edat Mitjana era l'accentual, és a dir, un metre en el qual l'accent era l'únic criteri d'organització del vers i, consegüentment, el nombre de síl·labes variava d'un vers a un altre. Així ho explica Easthope:

Ballads are sung, and since music can dictate almost any values it wants to the intonation of the words of a song, strictly there can be no ballad metre. Nevertheless, it is possible to treat "Three Ravens" [la balada que l'autor està comentant en aquest punt] as a purely linguistic phenomenon to see what metrical tradition it may derive from. So considered it clearly corresponds to four-stress accentual metre.⁹

Aquest sistema mètric va ser desplaçat al Renaixement pel metre accentual-sil·làbic, que té en compte tant la distribució dels accents com el nombre de síl·labes i que ha dominat el discurs poètic anglès en els segles posteriors, almenys fins el 1900, de manera indiscutida. Aquesta substitució té, per a Easthope, implicacions ideològiques que no tenim ací espai per a discutir. La balada, tanmateix, va continuar essent conreada després del Renaixement, però no pels poetes cultes sinó en l'àmbit de la poesia popular. Dit d'una altra manera, la balada va desaparèixer del cànon literari anglès, dominat ara pel metre accentual-sil·làbic, i va sobreviure de manera paral·lela, soterrada, com a forma popular.

Per tant, el fet que Coleridge, juntament amb Wordsworth, recupere la forma de la balada a les acaballes del segle XVIII i la reincorpore així al cànon literari anglès no és ni ideològicament ni poèticament neutre, ja que, d'una banda, el gènere és popular, i hi ha una voluntat a la poesia de Wordsworth i Coleridge, tal com queda expressada al seu volum conjunt, *Lyrical Ballads* (1798), d'entroncar amb aquesta tradició popular i amb el gust poètic del

poble; i, d'una altra banda, la forma és percebuda com adequada al tema, ja que tot sovint els poemes d'aquest volum ens presenten personatges humils, pobres, representatius del caràcter popular. Així ho explica Grant:

[...] the ballad style has had a great influence on popular poetry. [...] ... the passions of the common people are very strongly roused by ballads and “by other little popular poems and tales that are current in that rank of life”. The point would not be lost on the authors of *Lyrical Ballads*, who shared an ambition to write poetry that would illustrate their thesis that the imagination was the prime human faculty, but that would at the same time reflect and appeal to the consciousness of ordinary people. [...] A particular form suits a particular subject matter and mood, so that the choice of the ballad form is as conscious an act as the choice of a monody in the manner of Milton's *Lycidas* to lament the death of a young poet.¹⁰

Tanmateix, i pel que fa a la configuració mètrica de *The Rime...*, el poema no observa de manera absoluta el metre accentual pur característic de la balada, sinó que s'insereix en el metre dominant de l'època, l'accentual-síl·làbic. L'accent hi té preeminència, però el nombre de síl·labes també hi és present com a criteri mètric. La forma estròfica de la balada que imita el poema és constituïda per quatre versos, el primer i tercer dels quals són tetràmetres amb ritme iàmbic, generalment sense rima, mentre que el segon i el quart són trímetres iàmbics rimats. Això vol dir que el primer i el tercer tenen generalment vuit síl·labes i el segon i el quart en tenen sis, tot i que hi pot haver síl·labes extramètriques. A més, tal com ha indicat Grant, els paral·lelismes, les repeticions i l'al·literació juguen un paper fonamental en la balada:

Those features of the traditional ballad, repetition and alliteration, which Coleridge imitates so astonishingly accurately, also serve purposes beyond imitation. They contribute to the way in which the verse imposes on our senses as we react to the mood of blank negation of life and purpose that the poem offers at this point.¹¹

En aquesta de Coleridge en particular serveixen —juntament amb la base mètrica, és clar—, com suggereix Grant, per a crear un efecte hipnòtic sobre el lector, una atmosfera onírica que intenta reflectir l'efecte que, dins del marc narratiu del poema, la història contada pel mariner té sobre el convidat a noces. Tots aquests recursos, o, com els anomenava Lefevère, estratègies il·locutives, formen part de la balada com a gènere i, consegüentment, també de la significació d'aquest poema en concret.

Si a l'hora de traduir *The Rime...* al català optem per la segona de les possibilitats apuntades per Lefevère, és a dir, buscar un equivalent de la forma mètrica de l'original en la llengua d'arribada, la primera hipotètica solució que se'ns acut és recórrer a les formes de la nostra tradició poètica popular, la majoria d'elles —si no totes— també, com la balada, d'origen medieval: les noves rimades, la codolada, el romanç, la balada (que no té res a veure

mètricament amb la balada anglesa), la corrandà, etc. Tanmateix, els esculls que tal —hipotètica— solució presenta se'ns fan també de seguida evidents. D'entrada, la major part de les formes esmentades no són ben bé estrofes, sinó tirades de versos, algunes amb una sola rima recurrent (la balada, el romanç), d'altres rimant en apariats (noves rimades), d'altres amb un esquema de rima que no s'adiu gens amb el de la balada anglesa (la corrandà). A més, quasi totes elles tenen un tret comú, l'isosil·labisme —és a dir, el fet que tots els versos tenen el mateix nombre de síl·labes—, que suposa un entrebanc insuperable en aquest cas, ja que la balada anglesa, com ja hem vist, és anisosil·làbica —alterna versos de vuit amb versos de sis síl·labes. L'única forma que, en principi, s'hi podria correspondre és la codolada, que alterna versos de quatre i de vuit síl·labes, però que té altres trets que també la desqualifiquen: els versos rimen en apariats (això ja és prou definitiu), el tetrasíl·lab seria evidentment massa curt per als trímetres anglesos i l'octosíl·lab també ho seria en la pràctica per als tetràmetres anglesos, a causa de la diferent fonometria de les dues llengües.

Aquestes dificultats ja les degué intuir Marià Manent, ja que, quan va traduir el poema de Coleridge al català,¹² no ho va fer en un equivalent català de la forma anglesa —que, com acabem de veure, sembla que no existeix—, sinó que va optar per la segona de les possibilitats a què es referia Lefevere: va mirar d'adaptar la versificació de l'original a la llengua d'arribada. Així, el tetràmetre anglès es converteix generalment en català en un octosíl·lab, un decasíl·lab o un dodecasíl·lab (també pot ser un alexandri) rarament en un vers més llarg o més curt (encara que hi ha alguns hexasíl·labs), però, en qualsevol cas, sempre en un vers amb un nombre parell de síl·labes. El trímetre anglès, al seu torn, esdevé en català un hexasíl·lab, un octosíl·lab o un decasíl·lab (tampoc no sol ser ni més llarg ni més curt, i també és sempre un vers amb un nombre parell de síl·labes). Vegem-ne alguns exemples:

(1)

The ice was here, the ice was there
The ice was all around:
It cracked and growled, and roared and howled,
Like noises in a swound!

El gel, el gel per totes bandes,
el gel en tot l'espai.
Feia uns gemecs i bruelava
amb sons com d'un desmai.

(2)

And a good south wind sprung up behind;
The Albatross did follow,
And every day, for food or play,
Came to the mariners' hollo!

Bon vent del Sud ens empenyia.
L'albatros prou vingué:
fent jocs, menjava cada dia,
al crit del mariner.

(3)

The Sun came up upon the left,
Out of the sea came he!

Llavors va sortir el sol cap a l'esquerra
del fons del mar sortí.

And he shone bright, and on the right
Went down into the sea.

(4)

The Bridegroom's doors are opened wide,
And I am next of kin;
The guests are met, the feast is set:
May'st hear the merry din.

(5)

He holds him with his glittering eye—
The Wedding-Guest stood still,
And listens like a three years' child:
The Mariner hath his will.

(6)

And now the Storm-blast came, and he
Was tyrannous and strong:
He struck with his o'ertaking wings,
And chased us south along.

(7)

And through the drifts the snowy clifts
Did send a dismal sheen:
Nor shapes of men nor beasts we ken—
The ice was all between.

Brillà ben clar; després cap a la dreta
el mar el va engolir.

Les portes són obertes a la casa del nuvi
i sóc del més parents;
la festa ja és a punt i els convidats s'apleguen:
quin bell brogit! No el sents?

Però amb els ulls ardents el deturava.
Quiet s'està el donzell
i com un minyonet de tres anys se l'escolta,
tal com volia el vell.

El temporal ens arribà aleshores:
tirànic, poderós, feia camí;
ens percurdia amb les enormes ales
i en les rutes del Sud ens perseguí.

I enmig del torb, serres nevades
vèiem amb claror trista resplandir:
no vèiem formes d'homes ni de bèsties,
només el gel entorn, fent-nos camí.

(Abans de comentar aquests exemples, voldríem deixar ben clar que açò que segueix no és, ni de bon tros, una crítica hostil de la traducció de Marià Manent, que en molts aspectes considerem excel·lent i que —això no cal dir-ho— nosaltres no ens veiem ni amb cor ni amb capacitat de superar. La traducció de textos poètics, sobretot si és en vers, requereix talent i dedicació, i és suficientment mereixedora de respecte perquè no se'n facen judicis fàcils i impertinents. L'única pretensió d'aquesta part del nostre treball és il·lustrar qüestions a què ens hem referit més amunt a través del text al·ludit.)

Fet aquest aclariment, val a dir que hi ha una diferència important quant a la mètrica entre el text original i el traduït. Si bé el poema original presenta una mètrica anisosil·làbica, el seu anisosil·labisme és recurrent, ja que consisteix en l'alternança previsible de tetràmetres i de trímetres, mentre que l'anisosil·labisme del poema traduït no és recurrent. Com ja hem indicat, el tetràmetre pot esdevenir en català un hexasíl·lab, un octosíl·lab (1 i 2), un decasíl·lab (3), un dodecasíl·lab (4) o un alexandrí (4), mentre que el trímetre pot passar a ser un hexasíl·lab (1-5), un octosíl·lab o un decasíl·lab (6 i 7). I a més d'aquesta diversitat de versos possibles, la seua combinació dins l'estrofa també varia sense cap patró, sense la recurrència que mostra l'original.

De fet, els exemples anteriors estan ordenats segons el grau d'aproximació a la mètrica de l'original, de major a menor. Així, els dos primers en són adaptacions perfectes —salvant les distàncies entre els sistemes mètrics de l'anglès i del català, ja que en anglès l'accent és més rellevant que no en català: els versos senars són octosíl·labs, els parells hexasíl·labs. L'exemple (3) ja comporta un grau d'allunyament de l'original, puix que els senars són decasíl·labs, i un grau més encara (4), on els senars són alexandrins. Tant en (3) com en (4), els versos parells són hexasíl·labs. Tanmateix, creiem que en els exemples (1-4) l'adaptació no presenta massa problemes, ja que l'anisosil·labisme del text de Manent, tot i no ser recurrent mentre que el de Coleridge sí que ho era, almenys sí que és recurrent dins la mateixa estrofa, ja que els dos versos senars tenen el mateix nombre de síl·labes i els dos versos parells també. Ara bé, a (5) la cosa es complica, ja que no hi ha recurrència ni tan sols dins l'estrofa: els dos versos parells són hexasíl·labs, però, quant als senars, el primer és un decasíl·lab i el segon un dodecasíl·lab. I encara es complica més a (6) i (7), ja que en aquestes estrofes els versos senars no són més llargs que els parells, al contrari del que ocorre sempre al poema de Coleridge: a (6) tots quatre versos són decasíl·labs, i a (7) el primer és fins i tot més curt que el segon (octosíl·lab, decasíl·lab).

Creiem que aquest ús no recurrent de la mètrica acaba desfigurant el ritme, ja que la balada deu gran part del seu efecte a la regularitat mètrica, a la recurrència d'uns mateixos patrons fònics. És només sobre aquesta base mètrica que la resta d'estratègies esmentades —les repeticions, els paral·lelismes, l'al·literació— contribueixen a crear l'efecte desitjat, que, d'altra banda, és tan característic del poema. En relació amb la mètrica, doncs, amb l'organització del vers, creiem que hi ha dos principis que s'haurien de respectar en la traducció del poema de Coleridge al català:

- primerament, caldrà que els versos senars siguin més llargs que els parells, per tal de preservar l'equilibri intern de l'estrofa;
- en segon lloc, l'anisosil·labisme típic de la balada haurà de ser recurrent almenys dins la mateixa estrofa. L'organització interna de l'estrofa pel que fa al nombre de síl·labes podrà ser 8-6-8-6, 10-8-10-8, 10-6-10-6, 12-8-12-8, o la que es considere més adient, però sempre amb recurrència interna. Seria convenient que aquesta recurrència en l'anisosil·labisme abracés no tan sols cada estrofa per separat, sinó tot el poema, però som conscients de la dificultat que això implicaria i de les restriccions que imposaria sobre la tasca del traductor.

Finalment, uns mots sobre la rima. Hem deixat, deliberadament, aquest recurs fònic per al final, perquè la traducció de Marià Manent descansa en gran mesura sobre la rima. En efecte, el seu poema preserva l'esquema de rima de l'original, ja que hi rimen només els versos parells. De fet, creiem que

la rima salva la traducció, ja que, si bé el ritme queda en ocasions desfigurat per l'ús de la mètrica que acabem de descriure, la rima, magistralment utilitzada, n'emascara la distorsió i la compensa, tot proporcionant l'efecte de tancament que cada estrofa tant necessita i que tan palès és a l'original. Ara bé, la lectura contrària és també possible: podríem considerar que la rima, lluny de salvar la traducció, la condemna, ja que algunes de les distorsions del ritme podrien deure's a les exigències de la rima.

I així, reprenent l'argumentació de Lefevère, podríem concloure que el text de la traducció privilegia una de les estratègies il·locutives del poema, la rima, per damunt d'altres, entre les quals es troba el metre que, com hem vist, és el principi constitutiu de la poesia. Al capdavant, es tracta sempre d'elegir, i tota elecció comporta uns riscos i, generalment, un preu a pagar. En el cas de la traducció poètica, l'elecció afecta les estructures —o estratègies— del poema com a sistema, entre les quals s'haurà de buscar un equilibri. Ara bé, tot sovint s'haurà de determinar quina és l'estratègia dominant al text original i utilitzar-la com a criteri prioritari de la traducció. Arribat aquest cas, creiem que serà bo no relegar la mètrica a segon pla si no és estrictament necessari.

NOTES

1. Widdowson, H. G. (1992) *Practical Stylistics*. Oxford University Press, p. 26.
2. Easthope, A. (1983) *Poetry as Discourse*. Londres: Routledge, p. 51.
3. Easthope, A., *op. cit.*, p. 51-52.
4. *Ibidem*, p. 23-24.
5. Lefevère, A. (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge, p.36.
6. Lefevère, *op. cit.* p. 100.
7. Bassnett, S. (1991) *Translation Studies*. Londres: Routledge, p. 81-82.
8. Lefevère, *op.cit.*, p. 103-104.
9. Easthope, *op. cit.*, p.88.
10. Grant, A. (1972) *A Preface to Coleridge*, Londres: Longman, p. 35, 43.
11. Grant, *op. cit.*, p. 121.
12. Manent, M. (1982) *Poema del vell mariner*. Barcelona: Edicions del Mall.

BIBLIOGRAFIA

- BARGALLÓ, J. (1991): *Manual de mètrica i versificació catalanes*. Barcelona: Empúries.
- BASSNET, S. (1991): *Translation Studies*. Londres: Routledge (primera edició: 1980; Londres: Methuen).
- EASTHOPE, A. (1983): *Poetry as Discourse*. Londres: Routledge.
- GRANT, A. (1972): *A Preface to Coleridge*. Londres: Longman.
- LEFEVERE, A. (1992): *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- MANENT, M. (trad.) (1982): *Poema del vell mariner*. Barcelona: Edicions del Mall.
- OLIVA, S. (1986): *Introducció a la mètrica*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (1992): *La mètrica i el ritme de la prosa*. Barcelona: Quaderns Crema.
- WIDDOSOWN, H. G. (1992): *Practical Stylistics*. Oxford: Oxford University Press.

Zentrale Kapitel aus der chinesischen und japanischen Kulturgeschichte: Zwei Romane auf dem Weg in die Weltliteratur

Helmut Martin
Ruhr-Universität Bochum

Die *Geschichte des Prinzen Genji* und der *Traum der Roten Kammer* (auch *Geschichte vom Stein*) sind die Höchstleistungen im Bereich der Gattung des Romans in beiden Kulturen. Sie beschreiben in epischer Breite die frühe höfische Kultur der Heian-Zeit (794-1192) und das privilegierte Leben der vier wichtigsten südlichen, nur aus Tarnzwecken vom Verfasser Cao in das nördliche Peking verpflanzten aristokratischen Familien einer ganzen Provinz. Beide Autoren — Cao Xueqin (etwa 1705-1763) völlig verarmt mehr als ein Jahrzehnt über der literarischen Verwandlung seiner Jugenderlebnisse und dem Verfall der Jia-Familie laborierend, Murasaki Shikibu (etwa 976-1015) nach dem Tode ihres Gatten eine Zeitlang am Hofe ihrer Bewunderung des nicht für die Thronfolge zugelassenen Genji und seiner amourösen Beziehungen in der Form des *monogatari* kreativen Ausdruck verleihend — beide Schriftsteller also sahen sich weit über den vulgären, konformistischen Werken der vorangegangenen Romantradition. Sie zielten darauf, eine “wahre”, künstlerisch überzeugende Darstellung der Figuren und der ihnen bereits wieder entrückten persönlichen Erfahrung der Zeit zu geben, durchaus in der Erwartung, diese Niederschrift ihrer einmaligen Geschichte und ihrer autobiographischen Erfahrung der Nachwelt überliefert zu sehen. Beide Romane heben sich aus dem jeweiligen kulturellen Umfeld durch eine ungewohnt neuartige Darstellung innerer Welten heraus — durch eine feine psychologische Beschreibung der Hauptfiguren.

Werke der ostasiatischen Literaturen, seien es auch die größten Kunstwerke in der jeweiligen Tradition (und bestehen selbst über Jahre bereits Standardübersetzungen), haben ihren Weg nicht automatisch in die “Weltliteratur” genommen. Sie sind keineswegs gleichsam von selbst in den internationalen Kanon aufgenommen worden, der sich über die nationalen Grenzen etabliert hat. Wie sind in dieser Hinsicht die beiden Romane *Stein*

und *Prinz Genji* in ihrer gewandelten, übersetzten Form im Ausland aufgenommen worden?

In der aus solcher Perspektive edierten Serie “Landmarks of World Literature” der Cambridge University Press heißt es, daß erst mit der Übersetzung von Waley 1933 Murasakis Roman schlagartig Anerkennung gefunden habe:

Es erwies sich nun, daß Murasaki Shikibus Werk ein bemerkenswertes Phänomen darstellte — ein Erzählwerk von solcher Kultiviertheit und psychologischer Einsicht, daß man es in einem Atemzug mit den größten modernen Romanen nennen konnte (trotz Waleys eigenen ablehnenden Bemerkungen). Der *Genji* ist Jahrhunderte, bevor der Roman in Europa erschien, entstanden, dennoch enthält er so vieles, was man verständlich findet, trotz des fremden Hintergrundes. Der Roman hat mit frühen Werken westlicher Erzählprosa fast nichts gemeinsam, denn er ist weder ein Epos noch eine Sammlung von Erzählungen. Man findet auch keine spürbaren Parallelen zur indischen oder chinesischen Literatur. Bei diesem Werk, das auf einer im wesentlichen weltlichen Ebene von menschlichen Begierden und Enttäuschungen handelt, und das in einem klaren Prosastil gehalten ist, der nicht sehr weit von der gesprochenen Sprache der Zeit entfernt gewesen sein kann, ist wahrhaftig die Bezeichnung “der erste Roman dieser Welt” am Platze. Übersetzungen haben dieses Buch inzwischen zumindest denen zugänglich gemacht, die Englisch, Französisch, Deutsch oder Chinesisch lesen können. Trotz der gravierenden Probleme der Überlieferung ist ein erheblicher Teil des Originalwerkes auf uns gekommen. Als Zeugnis menschlicher Kultur ist es unter die besten Werke einzureihen. Noch wichtiger scheint, daß seine Stellung als bedeutender Markstein in der Entwicklung nun anerkannt ist. Anders als viele in dieser Serie abgehandelten Werke hat das Leben dieses Buches als Teil der Weltliteratur gerade erst begonnen.

Hilfreich auf diesem Wege war, denke ich, mehr noch die Anerkennung durch die Schriftsteller der Zeit, weniger die Vermittlung des japanologischen oder sinologischen Fachmannes, der ein Werk sprachlich zugänglich gemacht hat. Arthur Waley nimmt da freilich eine Sonderstellung ein, weil er durch seine Lyrik— und Prosa—Übersetzungen aus dem Chinesischen und Japanischen Schriftsteller und Dichter seiner Zeit direkt beeinflusst hat, weil seine Texte gleichsam Teil des literarischen Bewußtseins dieser Zeit gewesen sind.

Virginia Woolfs Lektüre und Rezension des *Genji* aus dem Jahre 1925, von dem 1923 der erste Band erschienen war, ihre anerkennende Kritik für die Zeitschrift *Vogue*, hat einen wichtigen Schritt für Murasakis Roman bedeutet. Wenn Woolf als die große Vertreterin des modernistischen englischen psychologischen Romans ihrer Bewunderung Ausdruck gab, wie sehr Murasaki Shikibu für eine “sophisticated audience” geschrieben habe, so fand das Beachtung. Wohl unter dem Einfluß der Psychoanalyse auf die damalige

Literatur mochte sie freilich dem *Genji* den Rang der großen Romane von Cervantes oder Tolstoj letztlich doch nicht zuerkennen; allerdings hatte auch Arthur Waleys "occidental condescension" (der Übersetzer war 1923 34 Jahre alt) dem *Genji* (und stärker noch dem *Traum*) gegenüber eine gewisse Wirkung, wie Browning und Morris etwas irritiert verzeichnen. Waley hatte den *Genji*-Roman den Werken von Stendhal und Proust als nicht ebenbürtig bezeichnet und sich in die Behauptung verrannt, das *monogatari* sei in der Anlage über die Komplexheit etwa der Märchen der Brüder Grimm nicht hinausgelangt.

Die wichtigen Einschnitte auf dem Weg der Anerkennung sind für den *Genji* in englischer Sprache dennoch das Jahr 1933, und dann das Jahr 1986 gewesen. Daß die Sprache der gestrafften Waley-Übersetzung sowie der Standardübersetzung Seidenstickers gleichzeitig die *lingua franca* unserer heutigen Welt ist, darf als mitentscheidend für die fortschreitende internationale Akzeptanz der beiden Werke gesehen werden. Einige wenige literarische Werke wie der *Genji* mögen in der eigenen Tradition "plötzlich" vor ihre Leser getreten sein, ganz gewiß nicht dagegen verlässliche Übersetzungen von Werken der Weltliteratur. Die drei Stufen der übersetzerischen Vorversuche, der popularisierenden Übersetzungen und schließlich einer Standardübersetzung, sind deutlich auf dem Wege des Bekanntwerdens im Ausland durchlaufen worden. Waleys *Genji* war eine stilistisch geglückte, etwas freie, und daher populäre Fassung, die deshalb auch sehr schnell in mehrere Zweitsprachen übernommen wurde, darunter z.B. ins Deutsche. Erst seit dem Jahre 1986, als Seidensticker seine sorgfältig ausgeführte Übertragung vorlegte, ist allerdings eine Standardübersetzung vorhanden, die nun eher geeignet sein sollte, ihren Weg in andere Zweitsprachen zu nehmen.

Für den *Stein* sieht die Entwicklung ähnlich aus, obwohl der Durchbruch in der Weltliteratur noch ausstehen scheint (die Penguin Fassung z.B. wurde vom Käufer und Leser zunächst nur wenig beachtet). Franz Kuhn hat, das steht ganz außer Frage, 1933 die wohl populärste "Populärversion" überhaupt vorgelegt, die in viele andere Sprachen weitergewandert ist — nicht zuletzt ins Englische. Kuhn als Übersetzer war indes seinerzeit der Komplexheit weder im philologischen Verständnis des Textes noch in den stilistischen Mitteln des deutschen Ausdrucks gewachsen. Ich habe mich immer gewundert, daß man sich auf die Weiterübersetzung seiner Übersetzung z.B. in C.T. Hsias Literaturgeschichte und einigen anderen autoritativen Darstellungen für den anglo-amerikanischen Sprachraum einfach ohne kritischen Unterton, als zitierbare Übertragung bezogen hat. Mir ist bisher keine Rezension bekannt, die diese Übersetzung einer freien Übertragung mit dem Original verglichen hätte und daraufhin zu einem eigenen Urteil gekommen wäre — wie ja überhaupt diese Art seriöser Übersetzungskritik (die Analyse exemplarischer Übersetzungsausschnitte anhand des Originals, wie sie I.

Damm für den Räuberroman *Das Flußufer* (*shuihu zhuan*) oder J. Brömelhörster für das erotische *Jin Ping Mei* vorgelegt haben), immer noch außerordentlich selten betrieben wird.

Besonders im Falle der *Geschichte vom Stein* kann man sich nur sehr schwer eines gespaltenen Verhältnisses zur Leistung des Übersetzers Kuhn erwehren. Ohne daß bisher eine exemplarische Analyse seiner Übersetzungstechnik über Zhang Pengs Studie hinaus vorgelegt worden wäre, muß man Kuhn wohl einerseits (für die *Traum*-Übertragung und für seine Übersetzungsleistungen im Bereich der Wraditionellen Kurzgeschichte und anderer Romane der Ming-Zeit überhaupt) die größte Anerkennung zollen, besonders da viele dieser Werke über das Deutsche hinaus in anderen Sprachen weitergeleitet worden sind. Andererseits hat Franz Kuhn in einigen wenigen Fällen — und ich meine, besonders im Fall der *Traum*-Übertragung, dem ausländischen Leser auf Dauer den Zugang verbaut, bis zum Auftreten einer nationalen Standardübersetzung in der jeweiligen Sprache (die wir im Deutschen noch nicht haben). Wer Kuhns Vokabelhefte beim Übersetzungsprozess in der Ausstellung gesehen hat, die von seinem über Rechte und Erbe wachenden, inzwischen verstorbenen Neffen Hatto Kuhn vor einigen Jahren veranstaltet worden ist, der weiß, daß Franz Kuhns Sprachkenntnisse auf jeden Fall unzureichend waren, die Nuancen eines so komplexen Romangebildes zu erfassen. Die Resultate der chinesischen Literaturwissenschaft der frühen Republikzeit über den *Traum* generell waren Kuhn ebensowenig geläufig, er konnte mit der anspruchsvollen, große Belesenheit und Kommentar-Kenntnisse voraussetzenden Lyrik, den vielfältigen symbolischen Bezügen und den von Wortschattierungen und begrifflichen Kapriolen lebenden stilistischen Eigenarten des Romans wenig anfangen. Man vergleiche den Stand der Autoren- und Ausgaben-Forschung, auf deren Grundlage etwa Hawkes vier Jahrzehnte später kritisch und selbständig seine Übersetzung aufbauen konnte. Ebenso wenig hat Kuhn beispielsweise die Affinität des Romans zum chinesischen Theater ermessen können, etwa die Ausstrahlung der großen traditionellen Stücke *Das Westzimmer* oder *Die Päonienlaube*, fungieren doch Anspielungen und Zitate als eine Art Verständigungscode zwischen Baoyu und Lin Daiyu in Cao Xueqins Werk. Die lyrischen Anspielungen, die die Hawkes-Minford Fassung größtenteils eingearbeitet hat, evozieren für den chinesischen Leser Stimmungen und Bezüge, wenn etwa der feinsinnige Kaiser Li Houzhu zu Worte kommt. Ebenso hat Seidensticker in penibelster Form (ob der heutige Leser das nun immer goutiert oder nicht) die lyrischen Passagen des Murasaki-Werks im Zusammenspiel der Protagonisten nachgebildet und sogar mit Anmerkungen nachgewiesen.

Kuhn hat allgemein eine Sprachebene gefunden, die den beliebten, aus der Volkstradition erwachsenen Unterhaltungsnovellen, dem *sanyan*-Zyklus der edierten Volkserzählung auf den Leib geschneidert erscheint. Aber schon die

Stilebene ironischer Distanz des im offiziell-puritanischen China auch heute noch nicht nachgewerteten erotischen Romans *Jouputuan* ist ihm entgangen. Erst Harvard-Professor Patrick Hanan hat sie mit seiner Neuübersetzung für den ausländischen Leser nachvollziehbar gemacht.

Kuhns Sprach- und Stilebene erweist sich oft als ungeeignet und zu abgedroschen, die lebendige Diktion des Cao Xueqin und der Bearbeiter wie Roter-Reibstein (Zhiyanzhai) oder Gao E nachzubilden. Vergleichen wir den Anfang des Kapitels, wo Jia Rui seine am Ende tödliche Lektion von der böseartig nachtragenden Wang Xifeng erhält:

Mit geheuchelter Freundlichkeit hieß sie ihn willkommen, nötigte ihn zum Platznehmen und setzte ihm Tee vor. Daß er sie im Negligé sehen durfte, machte ihn vollends schlapp wie Käse, und sein Blick troff von Zucker, als er, kurz entschlossen aufs Ziel lossteuernd, fragte: "Wieso ist denn Vetter Lian nicht zugegen?"

Also, Kuhn fehlte für diese Schwerstaufgabe die sprachliche Meisterschaft und psychologische Einfühlungsgabe, auch eine gute Beherrschung der chinesischen Umgangssprache. Er legte dazu ein erstaunliches Desinteresse an Ausgaben- und Datierungsfragen an den Tag. Die wissenschaftlich-philologische Näherung an China war nicht sein Fall. Er hatte auch nicht das Temperament der geduldigen Suche eines direkten Zugangs zum Land der Mitte, wie die unfreiwillig komischen Berichte von seinen Asienreisen belegen. Es war Kuhn, das hat die Qualität der Übertragungen weiter beeinträchtigt, nicht beschieden, in einigermaßen gesicherten Lebensumständen seiner übersetzerischen Leidenschaft nachzugehen, allerdings ist ihm die Zunft der Sinologen bei seinen Versuchen der Realisierung dieses Zieles auch nicht gerade hilfreich gewesen. Man kann so erst verstehen, daß Kuhn mit dem *Traum* im Schweiß seines Angesichts "Gebirge und Gipfel" bezwungen zu haben meinte, obwohl er doch nur einen ersten Schritt in die Richtung getan hatte.

Auf Kuhns Grundlage über die McHugh Zweitübersetzung erfolgte auch die literaturwissenschaftliche Untersuchung der Schwester Knörle, die nahezu ebenso unkritisch wie Kuhn angelegt ist, folglich den Roman im Verständnis verfehlt, ihm eine wirre Struktur bescheinigt und bei den Figuren Charaktertiefe vermißt: Nur einige typische Züge habe Cao herausgearbeitet, die Darstellung einer Charakterentwicklung sei ihm nicht gelungen — ein Urteil, das allein auf das Konto Kuhns und der Kurzfassung von Chi-chen Wang geht.

Wenn also der *Genji* bereits Anerkennung als "junger Klassiker" gefunden hat, steht die deutschsprachige Standardübersetzung des *Traums*, um im deutschen Kontext zu bleiben, weiterhin aus — eine Übertragung, die entweder nach Hawkes-Minford (als Notbehelf) aus dem Englischen erfolgen könnte, oder nur als Werk eines Sinologen entstehen dürfte, der bereit ist, viele Jahre

dieser Aufgabe zu opfern. Eine in der ehemaligen DDR erstellte, in stilistischer Rohfassung der ersten 80 Kapitel des Cao Xueqin vorliegende Übersetzung des *Traums der Roten Kammer* von Rainer Schwarz, dem Übersetzer der *Sechs Kapitel des dahinfließenden Lebens* (*fousheng liuji*), für die der Übersetzer das gesamte bewegte Jahrzehnt bis zum staatlichen Zusammenbruch in schwierigen persönlichen Umständen hart erkämpfter innerer Unabhängigkeit benötigt hat, ist bisher nicht im Druck erschienen. Die Umstände der Entstehung der Übersetzung erinnern an den Weg von Oldrich Kral beim Publikum beliebter tschechischer Übertragung, die ebenfalls vielleicht nur aus der Situation der politischen Verstoßenheit heraus ihre Realisierung gefunden hat — von daher können sich wohl Autor und Übersetzer, Cao, Hawkes, Kral und Schwarz über die Jahrhunderte die Hände reichen.

Die späteren seriösen Übersetzer haben meist bis zu einem Jahrzehnt für ihre jeweilige Übertragung gebraucht, sie haben von der Verbindung westlicher literaturwissenschaftlicher Techniken und den rapide entwickelten Regionalwissenschaften profitiert, wie die Studien von Andrew Plaks, Lucien Miller, Wong Kam Ming, sowie Seidensticker, Bowring und Morris zeigen. Mit diesen Untersuchungen haben die drei Stufen der Wertungsanhebung des *xiaoshuo* in der chinesischen Gattungshierarchie und des *Traum*-Romans zunächst eine Art Abschluß gefunden. Vorbereitet wurde die Aufwertung während der Qing-Zeit, als Romane unter den “Sechs Büchern Hervorragender Talente” (*liu caizi shu*) in der Neueinschätzung des eigenwilligen Kritikers Jin Shengtan erstmals Aufnahme fanden. Dann galten Romane, und besonders der *Traum*, als sprachliche Vorbilder und zentrale Dokumente einer neugezimmerten Tradition der Erneuerungsanstrengungen nach der Vierten Mai-Bewegung 1919 aufgrund und infolge der Forschungen von Hu Shi, Yu Pingbo und anderer; und drittens sehen wir die Ergebnisse der internationalen literaturwissenschaftlichen Studien und der minutiösen Kommentaranalyse, wie sie Plaks und andere vorgenommen haben. Mancher Betrachter hat sich allerdings gefragt, ob da nicht manchmal des Guten zuviel getan worden ist, wenn wir etwa die Theorie einer ausgeklügelten Struktur des Romans *Die Reisen des Lao Can* (Donald Holoch in der Dolezelova-Velingerova Studie) kritisch überprüfen, die eher aus Pressionen entstanden zu sein scheint, das Werk, dem man eine literaturwissenschaftliche Analyse angedeihen ließ, doch auch als “Meisterwerk” hoffähig interpretieren zu müssen. Die Bewertung der inzwischen so intensiv erforschten chinesischen Roman-Klassiker im Kontext anderer Werke der Weltliteratur ist eine der Aufgaben, die sich der Literaturbetrachtung in den nächsten Jahrzehnten erst stellt, nachdem sie nun, von solch vielschichtiger, internationaler Wissensgrundlage ausgehen kann.

Die Reaktion der noch aus sehr eingengtem Blickwinkel operierenden Fachwissenschaft und der Intellektuellen der Ursprungsländer überhaupt auf

die Ergebnisse westlicher Übersetzungen und literaturwissenschaftlichen Studien ist aufschlußreich. Lin Wenyue aus Taiwan hat sich, um noch einmal von Murasakis Werk her zu argumentieren, mit ihrer chinesischen *Genji*-Übersetzung einen Namen gemacht; ihr Übersetzungswerk steht neben den Anstrengungen Feng Zikais seit den 30er Jahren, die in der Volksrepublik ihren Abschluß fanden und erst in den 80er Jahren Wirkung entfalteten. Bei Lin Wenyues Übertragungen nun lagen Ergebnisse der westlichen Forschung, Waleys und Seidenstickers Fassungen nämlich, der Übersetzerin neben dem japanischen Kommentatoren-Kanon ganz selbstverständlich zugrunde, wie auch bei ihrer zweiten, ebenfalls weithin beachteten Übertragung des *Kopfkissenbuchs der Seishonagon* ins Chinesische.

ROTSTUDIEN AUS EUROPÄISCHER, UND AUS DEUTSCHER, SICHT

Die Geschichte der *Traum*-Philologie in China zeigt uns, daß nicht nur ein Prozeß zunehmender Klärung und Erweiterung der Kenntnisse über diesen wichtigsten Roman des traditionellen und wohl auch modernen China stattgefunden hat. Explikation und Interpretation begleitend, hat daneben jede Zeit, ja jedes Jahrzehnt mitunter, eine eigene *Traum*-Perspektive in eigener Gewichtung der Argumente geschaffen und sich dann auch mit entsprechender "Blindheit" gegen "Wahrheiten" gewehrt, die dieser eigenen Perspektive widersprachen. Neben der Aufnahme der Interpretationswege des Romans blicken wir, wenn wir der Geschichte der Rotstudien folgen, damit gleichsam auf den Kern einer Kulturgeschichte Chinas im 19. und 20. Jahrhundert.

Der *Traum* wurde zunächst als beliebter Unterhaltungsroman von Hand zu Hand gereicht; konfuzianische Tugendwächter und Offizielle sahen auf den Roman als sittenverderbendes *xiaoshuo*-Produkt eines namenlosen Autors herab. Am Ende des 19. Jahrhunderts entdeckte man patriotische, anti-mandschurische Grundtendenzen, denen man mit einem "Index" (*suoyin*) zuleibe rückte: Jede Figur des Buches wurde mit Zeitgenossen in Verbindung gebracht. Der melancholisch zwischen den neuen und alten Welten schwankende Gelehrte Wang Guowei stand im Bann Schopenhauers, als er den Roman als Chinas einzige literarische Tragödie und als Meisterwerk der verachteten *xiaoshuo*-Unterhaltung entdeckte — sein brillianter Essay hat unter den hongxue-Spezialisten bis heute nur wenige Bewunderer gefunden. Die Vertreter des Vierten Mai der 20er Jahre sahen in dem Roman eine Grundlage der einzuführenden *baihua*-Umgangssprache als neue Schriftsprache Chinas. Sie begründeten, nach dem Vorbild der Klassikerstudien, Schulen der Rot-Philologie neu, die sich mit Textfragen, der Datierung und der Cao-Familie auseinandersetzten. Erste literaturwissenschaftliche Untersuchungen nach Wang Guowei betonten den autobiographischen

Charakter des Romans. Mit Mao Zedongs starker Stützung sah die Volksrepublik seit den 50er Jahren in Cao Xueqins Werk vor allem ein Geschichtswerk, das den Niedergang der letzten Dynastie vor Augen führte. Die 80er Jahre schließlich weiteten das Gesichtsfeld durch eine Vielzahl anregender literaturwissenschaftlicher und soziologischer Studien, die auch westliche Ansätze erstmals zur Kenntnis nahmen.

So sollten wir vielleicht versuchen, unser westliches Verständnis des Romanes zu Anfang der 90er Jahre von vorneherein auch in diese nur knapp umrissene Perspektivenfolge einzuordnen, wenn wir rund 200 Jahre nach der Drucklegung der ersten 120-Kapitel-Fassung auf die *Geschichte vom Stein* blicken. Ich denke an Kubins etwas konsternierte Beobachtung, daß auch führende Fachvertreter sich von der Idee eines in Deutschland abgehaltenen Symposiums über den Roman wenig angetan zeigten, weil sie sich mit dem Werk nicht ernsthaft auseinandergesetzt hätten — ein Symptom für das bisher bestehende Gefälle zwischen chinesischer und internationaler Rot-Forschung auf der einen und der deutschsprachigen Sinologie auf der anderen Seite, die bisher wenig Interesse für diesen weiten Themenkreis und seine kulturellen Implikationen aufgebracht hat.

Der Anlaß, sich gerade zu Anfang der 90er Jahre vermehrt mit dem *Traum* zu beschäftigen, ist für viele nicht in erster Linie der Versuch, den jeweiligen obligaten kleinen Baustein zur Erweiterung unseres Wissens zu liefern. Eher spielt die vorerst letzte Wendung im Spannungsfeld zwischen der wissenschaftlichen "Berichterstattung" über das neue China und der weniger zeitgebundenen Beschäftigung mit Werken der traditionellen Kultur hinein, die bei manchen eingesetzt hat — und als ein Ergebnis der Selbstbefragung der modernen Chinawissenschaften in den vergangenen drei Jahren gesehen werden muß. Noch direkter: die Sympathien vieler Wissenschaftler für die inneren und äußeren Reformen in den 80er Jahren verloren sich mit dem Anbruch der politischen und kulturellen Übergangsphase nach dem Juni 1989. Man mußte zur Kenntnis nehmen, daß auch nach dem Reformjahrzehnt die Kräfte des Beharrens im Lande weit stärker geblieben waren, als man jemals angenommen hatte. Daß der Untergang des diskreditierten nachmaoistischen Systems unmittelbar bevorstehe, oder die ökonomischen Zeichen auf Sturm stünden, ließ sich 1992/93 kaum ernsthaft aufrechterhalten. Wissenschaftlern, die sich der Gegenwartsliteratur in der Reformperiode zugewendet hatten, erschienen die offiziellen Wortblasen von der "Literatur der neuen Epoche" (*xin shiqi wenxue*), die unversehens schon wieder zu einer historischen Periode geworden war, nun erst recht unfreiwillige Ironie. Die literarischen Ereignisse des Jahrzehnts schrumpften zu einem nur begrenzt und regional gültigen Aufbegehren eines Teils der chinesischen Intellektuellen.

Wang Mengs spöttisch gegen die Torheiten der Spezialisten der Rotforschung geschriebenes Buch zum *Traum* ist, wenn auch weit vor 1989

konzipiert und gewachsen, doch vor allem ein ähnlicher Ausdruck der zeitweiligen Abwendung eines führenden chinesischen Intellektuellen von den selbstschädigenden Unerträglichkeiten des autoritären politischen Systems, von seinem Abgleiten in direkte Repression. Wangs Auseinandersetzung mit dem *Traum* war *expressis verbis*, im Grundton seiner die junge Generation vielfach mahnenden Essayistik, eine Hinwendung zu den eigentlichen Wahrheiten der Literatur. Der Schriftsteller formulierte einen kulturellen Protest gegen ausgehöhlte Ideologie, politische Erstarrung und Ratlosigkeit der Führung, sich sarkastisch auch mit den chinesischen Literaturwissenschaftlern anlegend, die Tagesschlagworten nachjagten oder von hohlen Ismen und Parolen fasziniert waren.

Aus diesem Ansatz spielten Einzelheiten, daß etwa Baoyus ästhetisches Normensystem als Protest gegen die verunstaltende Verkrustung des konfuzianischen Wertsystems und des Beamtentums gelesen werden muß, daß Überverfeinerung, aristokratische "nutzlose Menschen" dargestellt sind, daß Baoyu andererseits der krankhafte Ausdruck einer zutiefst krankhaften Gesellschaft ist, nur eine nachgeordnete Rolle.

Wenn Sinologen im Ausland sich mit der *Geschichte vom Stein* auseinandersetzen, wird man die eigentliche Aufgabe aus der Sicht der frühen 90er Jahre finden müssen. Von China her könnte man uns fragen, woraus unser Beitrag denn eigentlich bestehe. Pauschal für die westliche Forschung ließe sich eine solche Frage durchaus beantworten. Eine literaturwissenschaftliche Forschung über den Roman ist entstanden, die eine Fülle von Themen aufgegriffen hat, von der Erzählstruktur und dem Zeit-Begriff des Romans, über die komparatistische Begegnung mit anderen Werken der Weltliteratur, bis zur Perspektive des Romans hinsichtlich der Frauenrollen, der jugendlichen Protagonisten, den Elementen der Autobiographie und der Künstlerbiographie. Man hat die Formen konfuzianischer ideologischer Repression, die soziologische Beschreibung des Untergangs einer Familie, und mannigfaltige andere Aspekte untersucht. Viele der Fragen und Antworten werden in den nächsten Jahren auf Chinas *Traum*-Wissenschaften zurückwirken, da eine rege Übersetzungstätigkeit — wie im Bereich der Literatur selbst — diese Ergebnisse der westlichen Forschung in China direkt zugänglich machen und die frühere isolationistische Betrachtung ablösen dürfte. Über Standardübersetzungen kann der Roman im Westen zunehmend dem nachdenklichen Leser als Text mit geeigneten Interpretationshilfen verständlich werden. In deutscher Sprache stehen wir dabei erst an der Schwelle zu einem solchen Verständnis. Ob neben der Aufgabe der weiteren "wissenschaftlichen" Analyse, gemeinsam mit den Vertretern der nun international gewordenen Rotforschung, nicht für uns die pädagogische Aufgabe, den Roman nach dem heutigen Verständnis erst einmal in die Reichweite des aufgeschlossenen Lesers zu bringen, eine noch größere Priorität haben müßte? Sogar der

Gedanke, daß neben den großen mehrbändigen Standardausgaben eine ans weitere Auslandspublikum herangetragene verkürzte Standardfassung in Angriff genommen werden sollte, worüber bei uns kontrovers geurteilt wird, findet ernstzunehmende Fürsprecher. Orientieren wir uns für einen Augenblick an Marcel Reich-Ranicki, der 1980 zum 100. Geburtstag von Robert Musil empfahl, eine Kurzfassung, eine Art Digest von dessen Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften* mit seinem Abgesang auf die sterbende k.u.k.-Monarchie "Kakanien" zusammenzustellen, weil der Roman, von den Fachleuten hochgelobt, zu den großen berühmten Ungelesenen gehöre und man wohl nur so das Mißverhältnis zwischen Germanisten-Faszination und Leserignoranz werde ausgleichen können.

Es ist jedenfalls ein lohnendes Ziel, die *Geschichte vom Stein* dem westlichen Leser auf diese oder andere Weise näherzubringen. Hawkes, dem so leicht keine Gefühlsduselei unterläuft, wird am Ende seines vor 1973 zu Papier gebrachten Vorwortes denn auch geradezu pathetisch. Er verurteilt indirekt die editorische Praxis des Weglassens bei Übersetzungen, wie sie Kuhn, und auf seine Weise Waley, geübt haben, und charakterisiert dann die Übertragung dieses großen Romans als sein Lebenswerk:

Ich bin davon ausgegangen, daß alles, was darin vorkommt, seinen Sinn hat, und man auf irgendeine Weise damit fertig werden muß. Ich bilde mir natürlich nicht ein, daß dies immer gelungen wäre, aber wenn ich dem Leser auch nur einen Bruchteil des Vergnügens vermittele, das dieser chinesische Roman mir selbst bereitet hat, dann habe ich nicht umsonst gelebt.

ZUM SCHRIFTTUM ÜBER BEIDE ROMANE: VERWENDETE LITERATUR

Wenn selbst chinesische und im Westen wirkende Kenner der Materie, den Leser um Nachsicht bittend, sich als Nicht-Fachleute apostrophieren, sobald sie sich zum *Traum* oder zum *Genji* äußern, möchte ich als nur cursorischer Leser der beiden Romane, zumal ich zum Originaltext auch nur in einem Fall wirklich direkten Zugang habe, auf die üblichen Anmerkungen und bibliographischen Hinweise verzichten. Meine Ausführungen können keine wissenschaftliche Abhandlung, nicht einmal ein Essay, eben nur ein Versuch sein, die zwei faszinierenden Romane Chinas und Japans einmal aus einer Sicht zu sehen, wie es Lin Boyan in seinem Artikel "Das *genji üs monogatari* und der *Traum der Roten Kammer*" bereits versucht hat (Yue Hengjun, Kang Laixin hg., zhongguo gudian wenxue lunwen jingxuan congkan, Taipei 1980, Verlag youshi wenhua, S. 638-54).

Aus Tagen des Studiums in Taiwan hat mich eine *honglounmeng* Ausgabe mit Hu Shis Untersuchungen des Verlages *yuandong tushu gongsi* von 1959

begleitet, dazu die ausführlich traditionell kommentierte Ausgabe des *hongloulou meng suoyin* im Nachdruck des taiwanesischen *zhonghua shuju* von 1964. Das alles konnte ich 1992, bei einem Aufenthalt in Südchina und in Hongkong, ergänzen durch eine in China populäre einbändige Ausgabe auf Dünndruckpapier im Taschenformat: Ich habe also nicht Einsicht genommen in den Apparat des Rot-Forschers mit Standard- und Viora-Ausgaben, Handschriftennachdrucken usw. Einige allgemeinere Hinweise enthält meine Bibliographie zur deutschen Übersetzung von C. T. Hsias Einführung in den klassischen chinesischen Roman. An Übersetzungen liegt mir die Kuhn-Übertragung von 1932, gerade also ihren 60. Jahrestag begehend, vor, die Weiterübersetzung ins Englische von Florence und Isabel McHugh nach 26 Jahren, die just im gleichen Jahr 1958 durch die abgeänderte Auflage der Übersetzung des sinoamerikanischen Forschers Chi-chen Wang (Erstaufgabe 1929) ergänzt wurde. Benutzt habe ich freilich hauptsächlich die 1986 abgeschlossene 5-bändige Hawkes-Minford Standard-Übersetzung. An Sekundärliteratur sind die Vor-, Nachworte und Anhänge der Übersetzer wichtig, ich habe Chuang Hsin-chengs komparative Interpretation der Hauptthemen des Romans geschätzt und Plaks Studie über den Roman, ergänzt durch sein Hauptwerk über die dem *Traum* den Weg bereitenden vier großen Romane der Ming-Zeit, dazu die Analysen von Lucien Miller und Wong Kam Ming. Wang Mengs *Aufzeichnungen der Aufklärung aus der Roten Kammer (honglou qisi lu)* sind eine Fundgrube aus der Sicht des modernen chinesischen Intellektuellen, aus der Sicht des Schriftstellers und des engagierten literarischen Komparatisten. Etwas beliebig schließlich habe ich die Einführung in den Roman für den chinesischen Leser von Deng Yunxiang verwendet, erschienen in Chengdu 1991.

An Übersetzungen aus dem Japanischen sind die Waley-Fassung (auch in deutscher Zweitübersetzung vorliegend, vor der Gesamtübertragung Oskar Benls) und die Seidensticker-Standardübersetzung wichtig, im modernen Japanischen Tanizakis Übertragung. Für den literarischen und gesellschaftlichen Hintergrund habe ich von Ivan Morris *World of the Shining Prince*, dem konzisen neueren Überblick von Richard Bowring und einer anregenden Analyse von Mark Morris über die *Genji*-Forschung bis Anfang der 90er Jahre profitiert.

Dies ist der zweite, am 22.5.1993 in Überarbeitung abgeschlossene Teil meines Artikels "Sehnsucht nach der Vergangenheit: Zur *Geschichte vom Stein* und vom *Schimmernden Prinzen Genji*", verfaßt für das Bonner Symposium über den "Traum der Roten Kammer", 21.-23.4.1992; vgl. dazu H. Martin, "Der traditionelle Roman in China und Japan", in Rubin, 1993, 1, S. 10-15; der erste Teil behandelt komparativ die Konzeption vom Roman bei Murasaki und Cao, sowie die spezifische Gestaltung der erotischen Beziehungen und Liebesverwicklungen in beiden Romanen.

