

Tan cerca y tan lejos. El caso de *Il birraio di Preston* de Andrea Camilleri en castellano y en catalán

Caterina Briguglia

Universitat Pompeu Fabra

Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge

Roc Boronat, 138. 08018 Barcelona

cbriguglia@hotmail.com

Resumen

Traducir el dialecto significa siempre realizar una empresa acrobática. Aún más cuando el texto original presenta una mezcla variopinta de códigos lingüísticos, cada uno de ellos portador de una diferente realidad geográfica y social. Es este el caso de las novelas de Andrea Camilleri, cuyo personal estilo da voz a la compleja cuestión de la lengua italiana. Traducir una novela con un lenguaje tan peculiar implica tomar una decisión de tipo lingüístico e ideológico, que dependerá de las normas y del contexto socio-lingüístico del texto meta y del polisistema en el que se adscribe. El análisis comparativo de las traducciones al castellano y al catalán de la novela *Il birraio di Preston* saca a luz la elección por parte de los traductores de dos diferentes estrategias, dos resultados antagónicos que revelan un diferente contexto lingüístico y cultural meta.

Palabras clave: traducción del dialecto, Andrea Camilleri, estilística traslacional, normas de traducción, teoría del polisistema.

Abstract

Dialect's translation always means to start a very risky venture. It is furthermore true when the original text presents a colourful mixture of linguistic varieties, compounded with the aim to be the voice of a particular social and cultural reality. This is the case of Andrea Camilleri's novels, the representation of the complex linguistic situation in Italy. To translate a novel with such a peculiar language means to make a linguistic and ideological choice, which will depend on the norms and the socio-linguistic context of target text and its polisystem. The translation comparative analysis of *Il birraio di Preston* into Spanish and Catalan shows that the translators put into practice two opposite strategies, which means two opposite linguistic and cultural target contexts.

Key words: dialect's translation, Andrea Camilleri, translational stylistic, norms of translation, polisystem theory.

Sumario

Introducción	Consideraciones sobre los polisistemas
Una aproximación teórica integradora	Conclusiones
Función de la variación en <i>Il birraio di Preston</i>	Referencias bibliográficas
Análisis comparado de las traducciones al castellano y al catalán	

Introducción

Uno de los aspectos más seductores de los estudios de traducción consiste, a nuestro juicio, en el hecho de poder establecer vínculos provechosos entre las estrategias de traducción adoptadas y las problemáticas de tipo extratextual propias de la cultura de llegada. Por ejemplo, a partir del estudio de un caso concreto, y de un particular problema de traducción, es posible trazar una panorámica de los factores que pueden intervenir en la práctica traductora en castellano y en catalán, es decir, en dos comunidades muy diferentes si bien desde siempre en constante contacto. Nuestro punto de partida será el estudio de la novela *Il birraio di Preston* del escritor siciliano Andrea Camilleri, y de sus traducciones al castellano y al catalán. La característica principal del texto consiste en la presencia insistente de la variación lingüística, en concreto de la variación diatópica, que llega a componer un mosaico polidialectal.

Creemos que el análisis necesita alimentarse por los menos de dos tipos de aproximaciones teóricas: la que tiene en cuenta el aspecto estilístico, y que no pierde de vista la importancia del valor y la función del texto original, en su dimensión específicamente literaria, y en su relación con el texto de llegada; y el enfoque que resalta la importancia de la dimensión cultural del proceso traductor, situado en un contexto concreto del que derivan modelos y formas de comportamiento que, a su vez, influyen en la práctica traductora. Las dos aproximaciones —estilística y cultural-sistémica— nos abastecerán del bagaje teórico indispensable para poder enfrentarnos de manera cabal con el análisis de las traducciones.

Una aproximación teórica integradora

Tim Parks afirma que para traducir a un autor y su visión individual «es fundamental entender la estrategia de la obra en el conjunto, su ritmo, su imaginario, sus técnicas estilísticas; sólo entonces podemos volver a construirla como un todo coherente» (2007: 248). Esta afirmación es cierta también en el caso del estudio de una traducción, es decir, que este primer paso es obligatorio tanto para el traductor como para el traductólogo. Sin embargo, muy a menudo los estudios de traducción han intentado arrinconar la voz del autor original, centrándose más bien en el proceso traductor en cuanto operación independiente, guiada por un encargo concreto o un *eskopos*, que prescinden de las intenciones del crea-

del texto fuente. Es por esta razón que, en primer lugar, nos interesa destacar la importancia de tener en cuenta las características textuales propias de la obra original, porque creemos que el estudio descriptivo de una traducción no puede descuidar el hecho de que un traductor competente se enfrenta, en primer lugar, con un texto escrito en otra lengua, y según una poética propia; y que las primeras reflexiones que su tarea le fuerza a plantearse están vinculadas con su manera de interpretar la obra original. Por lo tanto, la operación traductora implica, de manera incuestionable, el encuentro entre el texto y el traductor. Y este, por su sentido ético —o por su lealtad, si adoptamos el término de Christiane Nord (1991)—, tiene que reproducir su estructura y su forma, y por ello analizarlas e interpretarlas, antes de ponerse manos a la obra. En otras palabras, debemos reconocer la importancia de la cuestión del estilo literario.

Para definir este término —que ha sido a lo largo de la historia protagonista de muchas, y a veces incompatibles, definiciones— adoptamos las palabras de Malmkjær, según las cuales por estilo se entiende «la frecuencia consistente y, desde el punto de vista estadístico significativa, en un texto, de determinados elementos y estructuras, o de tipos de elementos y estructuras, entre los ofrecidos por el lenguaje en su conjunto» (2004: 14). Bajo esta definición son muchos y diferentes los componentes estilísticos de un texto: son un ejemplo las metáforas, las repeticiones, ciertas estructuras sintácticas peculiares, la elección de un determinado léxico, o como en nuestro caso, el uso repetido de variedades sociales o geográficas de la lengua. Tratándose del estudio del estilo del texto original, y de su relación con su traducción a otra lengua, remitimos a aquel tipo de estilística que Malmkjær denomina «estilística traslacional». La estudiosa afirma que «el análisis estilístico de una traducción, de por sí, no puede ser suficiente para encontrar una respuesta satisfactoria sobre el por qué una traducción ha sido realizada de una determinada manera» (2004: 16); y, entonces, considera necesario situar el texto traducido en el contexto del original y confrontar su estructura y estilo. El objetivo de la estilística traslacional es «explicar por qué, a partir del texto original, la traducción ha sido plasmada de manera tal para significar lo que significa» (Malmkjær 2003: 39). Desde esta perspectiva, y por las posibles contribuciones que aporta al estudio descriptivo, el análisis textual recobra gran importancia, tanto para el traductor como para el traductólogo. Ellos se convierten en lectores «omniscientes», que estudian los rasgos estilísticos como testimonios de las intenciones del autor, y también como medio para conseguir un determinado efecto en el lector. El traductor se deberá plantear preguntas sobre el significado de lo que dice el autor, el por qué lo dice de una manera y no de otra, y con qué objetivos. A partir del análisis tratará de reconstruir el universo original en el nuevo texto, y el estilo creado será índice, esta vez, de sus propias intenciones.

Una vez acabado el análisis estilístico de obra original y traducción, el siguiente paso consiste en situar el proceso en su dimensión contextual. En otras palabras, se trata de involucrar en nuestro estudio los factores extratextuales que pueden intervenir en el proceso traductor. El enfoque cultural más completo es, a nuestro parecer, el que propuso la escuela israelí, a partir de Itamar Even-Zohar. La llamada Teoría del polisistema propone un estudio multidisciplinar y defiende el papel de

la traducción como parte de un sistema, en el que todos los elementos están vinculados entre sí. Esta corriente ha tenido una influencia muy fuerte en las investigaciones más recientes llevadas a cabo en el campo de la Traductología. Con palabras de José Lambert (1996: 134), «ninguna otra aproximación en los Estudios de Traducción ha generado más proyectos, preguntas e investigaciones en los últimos veinte años». Sus hipótesis han sido largamente debatidas, confirmadas o negadas, pero siguen siendo vigentes como modelo para el análisis del proceso traductor en todos sus componentes. Según este enfoque, cuando estudiamos una traducción debemos hacer referencia a la experiencia histórica y cultural vivida por una determinada comunidad, porque ella alimenta su identidad y todas las formas expresivas según las cuales se manifiesta, y entonces, también la traducción. Esta consideración lleva a la consecuencia inmediata según la cual es necesario aproximarse al estudio descriptivo de la traducción de una obra sin limitarse al análisis de los resultados conseguidos y de las estrategias adoptadas, sino yendo más allá, es decir, intentando encontrar las razones que han llevado a la elección de una estrategia en lugar de otra. Se trata, en otras palabras, de estudiar las normas internas de traducción.

Sería difícil, e incluso poco deseable, sacar conclusiones a partir del estudio de una sola traducción. Sin embargo, a nuestro favor juega la enorme cantidad de estudios descriptivos realizados en los últimos años, que nos ayudan a fortalecer nuestro corpus, y a llegar a consideraciones más fiables. Ulteriores indicios para nuestra investigación pueden derivar de la comparación directa entre las traducciones de la misma obra en polisistemas diferentes; o de la comparación entre las estrategias de traducción «de moda» en diferentes periodos históricos, adoptando así una perspectiva diacrónica. Una fuerte divergencia en las estrategias adoptadas por parte de los traductores puede ser un buen punto de partida para plantearse interrogantes sobre los factores internos que entran en juego en el momento de realizar una traducción.

Función de la variación en *Il birraio di Preston*

La decisión de analizar esta novela deriva del particular lenguaje empleado por su autor, que se plasma en siete variedades principales: italiano estándar; una amalgama de italiano y siciliano; dialecto siciliano, romano, milanés, florentino y turinés. De acuerdo con la estilística traslacional, el primer paso consiste en el análisis de la función de la variación lingüística en el texto original.

Las novelas de Camilleri ponen al traductor frente al reto seductor, y a la vez titánico, de restituir en la lengua meta el complejo mosaico del original. La función principal de este pastiche es la de caracterizar a los personajes en base al contexto en el que se mueven y, sobre todo, en base a su manera de percibir el mundo. A cada uno de ellos el autor proporciona una particular manera de expresarse, y esta idiosincrasia sirve para describirlos (y de hecho el autor es muy parco en las descripciones físicas), y para definirlos en relación con los demás participantes del universo narrado. Nuestro escritor destaca la diferencia entre quien se expresa por medio de una lengua y quien en cambio usa un dialecto, y el abismo persiste entre diferentes dialectos. En particular, el dialecto adquiere para él una importancia fun-

damental, como expresión auténtica del alma de una persona. Adopta el planteamiento pirandelliano que distingue la lengua del dialecto: la primera es la expresión de la realidad de la que se habla, mientras que el dialecto expresa el sentimiento, la realidad afectiva. De acuerdo con Camilleri:

el dialecto es un lenguaje que de manera prismática reluce de tonos, variaciones, sentidos, significados, onomatopeyas, referencias propias y vinculadas con las más profundas raíces de la sangre de quien lo usa de manera que lo convierte en un único insustituible para modificar, colorear y abrillantar el signo nivelador, abstracto y racional de la lengua. (Camilleri, 1999b: 95)

El experimentalismo lingüístico, que llega al plurilingüismo, responde también a la necesidad de encontrar un código expresivo personal que se contraponga a la lengua estándar, niveladora y falta de emoción. Como cada escritor, Camilleri busca su estilo y lo encuentra en las variedades del siciliano y los diferentes dialectos de la península.

Es evidente, por lo tanto, que la variación lingüística cumple en la novela una función muy importante, porque no es sólo referencial —es decir, que no remite solamente al microcosmos siciliano o italiano— sino también expresiva. Su reconocimiento es fundamental para entrar en el estudio de su traducción a otro idioma.

Análisis comparado de las traducciones al castellano y al catalán

Nos planteamos ahora la siguiente pregunta: ¿de qué manera se puede trasladar este bagaje estilístico y cultural en las traducciones interlingüísticas? El análisis comparado de las soluciones adoptadas para restituir el estilo de esta obra da resultados significativos. Trasladar y mantener esta pluralidad en otra lengua es una operación ardua. Conscientes de la enorme dificultad que conlleva, trataremos de analizar la labor de los traductores, no para juzgarla, sino para observar las soluciones posibles, e indicar caminos útiles para quien quiera lanzarse a la traducción de las novelas caracterizadas por la presencia de la variación lingüística, comúnmente llamadas novelas «intraducibles».

La traducción española, *La ópera de Vigàta*, ha sido realizada por Juan Carlos Gentile Vitale, argentino de origen italiano, licenciado en filología española e italiana, escritor y traductor de muchos poetas de renombre tanto italianos, como Eugenio Montale y Giuseppe Ungaretti, como catalanes, por ejemplo Joan Brossa. Mientras que la catalana, *L'òpera de Vigàta*, es obra de Pau Vidal: escritor, periodista y traductor de algunos de los autores contemporáneos italianos más importantes, como Antonio Tabucchi y Erri de Luca.

Veamos, en primer lugar, de qué manera ha sido traducida la voz narradora. Ella se expresa por medio de una mezcla de italiano y dialecto siciliano, la variedad más común en las novelas de Camilleri. El narrador es externo a los acontecimientos, pero es, a la vez, parte del universo narrado. La impresión es que esté hablando «un espectador presente en la historia si bien no directamente involucrado, un individuo perfectamente integrado en el ambiente» (Demontis, 2001: 102).

El comienzo no podría ser más elocuente: verbos y sustantivos, típicamente sicilianos en su forma y andamiaje sintáctico, introducen de inmediato al lector en el microcosmos siciliano.

Era una notte che faceva spavento, veramente scantusa. Il non ancora decino Gerd Hoffer, ad una truniata più scatascente delle altre, che fece trimoliare i vetri delle finestre, si arrisbigliò con un salto, accorgendosi, nello stesso momento, che irresistibilmente gli scappava (p. 9).

Acto seguido presentamos las soluciones a las que han llegado nuestros traductores.

Traducción española:

Era una noche espantosa, verdaderamente pavorosa. Gerd Hoffer, que aún no había cumplido los diez años, ante un trueno que retumbó más que los otros e hizo temblar los cristales de las ventanas, se despertó con un salto, percatándose, en el mismo momento, de que irresistiblemente se le escapaba (p. 9).

Traducción catalana:

Era una nit que feia feredat, feia basarda de debò. En Gerd Hoffer, que encara no havia complert els deu anys, amb una tronada més esgarrifosa que les altres, que va fer tremolar els vidres de les finestres, es va despertar sobresaltat, al mateix moment que, sense poder-hi fer més, se li escapava (p. 9).

Como podemos ver, la voz narradora se expresa a través de una lengua estándar, tanto en el texto en castellano como en el catalán.

En la traducción de los diálogos, en cambio, podemos notar una estrategia diferente. Presentaremos, en primer lugar, la versión original; después, añadiremos también una traducción nuestra del original dialectal al italiano estándar para dar una idea del abismo que existe entre las dos variedades. Y, finalmente, las traducciones al castellano y al catalán.

Siciliano:

«Cu é?» «Io sugnu, Turi, sugnu Gegè Bufalino» (p. 64).

Italiano: «Chi è?» «Sono io, Turi, sono Gegè Bufalino» (p. 66).

1.a Español: «¿Quién es?» «Soy yo, Turi, soy Gegè Bufalino» (p. 66).

1.b Catalán: «Qui hi ha?» «Som jo, Turiddret, som Gegè Bufalino» (p. 58).

Romano:

2. «Ar foco ce vò tempo per appiccià. Si quarcheduno, ne la baronna, ha lasato cadé in tera un sigaro...» (p. 197).

Italiano: «Il fuoco ha bisogno di tempo per accendersi. Se qualcuno, nella confusione, ha lasciato cadere a terra un sigaro...».

2.a Castellano: «El fuego necesita tiempo para prender. Si alguien, en la barahúnda, ha dejado caer al suelo un cigarro...» (p. 200).

2.b Catalán: «El foc no entxega aixins com aixins. Si algun, en plena jarana, se li ha caigut un cigarro pel terra...» (p. 184).

Florentino:

3. «A Vigàta, hosa o non hosa, devono fare quello che ordino io, quello che diho e homando io. *Il birraio di Preston* sarà rappresentato e avrà il successo che merita» (p. 43).

Italiano: «A Vigàta, che vi piaccia o no, devono fare quello che ordino io, quello che dico e comando io. *Il birraio di Preston* sarà rappresentato e avrà il successo che merita».

3.a Castellano: «En Vigàta, zea abzurdo o no, deben hacer lo que yo diga, lo que yo ordene y mande. *Il birraio di Preston* zerá representada y tendrá el ézito que merece» (p. 42-43).

3.b Catalán: «A Vigàta, tant si és lo cas com si no, s'ha de fer lo que jo dic, i que no em tòcon los nassos. *El cerveser de Preston* se representarà i tindrà l'èxit que es mereix» (p. 35).

Milanés:

4. «Me lo merito! me lo merito sì, per avere sposato la figlia di una lavandèra. Vado a fà la pissa» (p.142).

Italiano: «Me lo merito, sì che me lo merito, per avere sposato la figlia di una lavandaia. Vado a fare la pipì».

4.a Castellano: «¡Me lo merezco! ¡Me lo merezco, sí, por haberme casado con la hija de una lavandera. ¡Voy a mear!» (p. 144).

4.b Catalán: «M'ho merèixot! Oh i tant que m'ho merèixot, per veme casat amb la filla d'una bugadera. Súrtot a pixar!» (p. 131).

Turinés:

5. «Porta s mesage al Cumand. Conseinlu it man del general Casanova. Veui la risposta per sta seira. Ti y la fas?» (p. 83).

Italiano: «Porta il messaggio al Commando. Consegnalo nella mani del generale Casanova. Voglio la risposta per stasera. Ce la farai?».

5.a Castellano: «Lleva este mensaje a la Comandancia. Entrégalo en mano del general Casanova. Quiero la respuesta para esta noche. ¿Podrás hacerlo?» (p. 84).

5.b Catalán: «Emmena aquest messatge al Comandament, el delliures al general Casanova en mà. Vull la resposta aquesta nit mateixa. Te'n veus tu capaç?» (p. 76).

Como se puede notar, la traducción española presenta una lengua estándar, sin marcas dialectales ni adaptación de registros diferentes. La única excepción la constituye el personaje florentino (ejemplo 3.a), que se expresa en castellano por medio de un lenguaje *sui generis*, no estándar: la transcripción de la «z» en lugar de la «s» y de la «x» visualiza el llamado «ceceo», fenómeno lingüístico característico de algunas zonas del sur de España, y que puede constituir también, y para nosotros es aún más importante, un particular defecto de pronunciación. Se trata de un rasgo lingüístico que normalmente está limitado al uso oral de la lengua, y son muy escasos los ejemplos de «ceceo» a nivel escrito, y sobre todo literario. Esta variedad tiene no solamente una connotación geográfica (aunque muy genérica), sino también social y cultural: en realidad, a los hablantes con «ceceo» se les considera habitualmente como gente poco culta o campesinos, y es un hecho que los oriundos de zonas con alta frecuencia de este fenómeno, lo evitan y lo corrigen para demostrar su cultura. Es curioso notar que no hay una correspondencia geográfica entre florentino y zonas de «ceceo», ni tampoco de tipo social, puesto que el hablante de Florencia en la novela es el jefe supremo de la policía, es decir, una persona supuestamente culta y refinada. Existe, en cambio, una equivalencia de tipo funcional respecto al original: la opción de recurrir al «ceceo», como lengua de llegada, parece responder al intento de utilizar una variante conocida y perfectamente inteligible por cualquier hispano-hablante, y que, además, provoca comicidad. De hecho, en cuanto defecto de pronunciación bien marcado, la presencia explosiva de las «z» contribuye a caracterizar al jefe de policía como a un personaje patoso y poco serio, tal como se va delineando, en el original, a lo largo de la narración. La variedad resulta, por lo tanto, pertinente a la situación, porque respeta la intención del autor de dar al personaje los atributos del anti-héroe, en este caso un policía torpe e inadecuado para su papel institucional. Podemos intuir que la elección de privilegiar el dialecto florentino, entre los demás del texto de origen, derive de su presencia constante en la obra, tratándose de un personaje que tiene un papel muy importante en el desarrollo de la trama. Hecha excepción de esta variedad, Gentile Vitale opta por una lengua estándar que no restituye ni el *pastiche* ni ninguna otra desviación de los cánones lingüísticos, tan alterados en el original que la normatividad se convierte en excepción.

Bien diferente es la estrategia adoptada por el traductor catalán, Pau Vidal. Mientras la voz narradora se expresa a través de una lengua estándar, en los diálogos, que en esta obra adquieren un papel aún más predominante, se reflejan los diferentes orígenes dialectales de los hablantes. Las siguientes correspondencias ponen de manifiesto el intento de reproducir una procedencia geográfica parecida: Al habla de la isla le corresponde la de Mallorca; al florentino, el habla de la ciudad de Lérida, de una ciudad, por lo tanto, pequeña e interior como Florencia; al dialecto de la capital italiana, el barcelonés; al milanés, el habla de Olot, es decir, el dialecto de una ciudad del norte; y, finalmente, a Turín, que está cerca de la frontera con Francia, el rosellonés, fuertemente influenciado por galicismos.

En la nota del traductor, Vidal interviene para advertir a los lectores del cambio realizado con respecto al original, y explica las razones que lo han llevado a adoptar esta estrategia que, según la mayoría de los teóricos de la traducción, es

arriesgada e incoherente. Apela a la importancia de la función del lenguaje y, en concreto, de la variación lingüística, en la obra original. Con sus palabras:

Els lectors d'anteriors obres d'Andrea Camilleri ja saben que l'element que distingeix les novel·les d'aquest autor del gènere de lladres i serenos convencional és l'ús argumental del llenguatge, que va des de la recreació de diversos registres del sicilià fins a la invenció d'idiolectes que caracteritzen alguns personatges. En el cas de *L'òpera de Vigàta*, la importància del factor lingüístic arriba a tal punt que no tan sols intervé en el curs dels esdeveniments sinó que s'usa per definir els personatges i les relacions que mantenen. És per això que a l'hora de traduir-lo he trobat que valia la pena d'intentar acostar el lector català a la rica varietat dialectal italiana mitjançant els recursos que ofereix el mapa dialectal català, en un compromís a mig camí entre el respecte a la llengua estàndar i el color històric i local que aporten les variants dialectals. (Vidal, en *L'òpera de Vigàta*: 222)

Nos recuerda que el autor caracteriza a los personajes por su peculiar manera de hablar, que sustituye la descripción clásica de corte realista. Y es por eso, justamente por haber reconocido una de las funciones fundamentales de esta riqueza dialectal, que se decanta hacia su reproducción al mundo catalán a través de los diferentes dialectos que su lengua le proporciona. La traducción catalana se hace portavoz de la diversidad de códigos expresivos y de las diferentes relaciones que los personajes pueden mantener entre ellos, y hay que reconocerle el gran mérito de construir un nuevo puzzle lingüístico, que se opone firmemente a la uniformidad de la lengua estándar (contrariamente a lo que ocurre en la traducción española) y que respeta las intenciones poéticas del autor original. Pero, al mismo tiempo, no se puede ignorar la contrapartida que conlleva esta difícil operación traductora: cada dialecto catalán remite a un preciso contexto social, con todo el bagaje cultural que lo sustenta. Por lo tanto, el resultado es un texto meta que pierde unas referencias fundamentales y que adquiere nuevas connotaciones, evidentemente ajenas al texto de partida. En realidad, el traductor se equivoca si piensa que, de esta manera, el lector catalán podrá conocer la riqueza dialectal italiana; éste se sorprenderá más bien en saborear la de su propia lengua. Esta transferencia vuelve a situar la obra original en una nueva dimensión, donde el lector no percibe señal alguna de exotismo, en este caso de «sicilianidad» o «italianidad».

Los ejemplos ponen de manifiesto dos diferentes tendencias traductoras: Gentile Vitale ha optado siempre por un lenguaje estándar, hecha excepción de la elección del «ceceo» como correspondiente del florentino. Sin embargo, hay que destacar que, aparte de esta solución feliz, *La ópera* tiene el defecto de normalizar de manera excesiva el variopinto lenguaje de Camilleri, convirtiendo registros y dialectos en una única lengua, la variedad estándar. Gentile Vitale elige una lengua no marcada, que empobrece la riqueza del original y falsea su grandeza, restituyendo al lector meta una claridad y fluidez lingüísticas desconocidas por el texto. Su traducción trae a casa el elemento ajeno y lo domestica. Según la definición de Gideon Toury se trata de una traducción aceptable. La catalana muestra una actitud más transgresiva porque acepta la idea de utilizar unos códigos lingüísticos normalmente ausentes en las obras literarias, y reproduce, de esta manera, el pastiche lingüístico

de la obra original. Encontramos, entonces, una equivalencia de variedades estilísticas, y por lo tanto, una equivalencia funcional, pero con pérdida del color local, y con la adquisición de nuevas connotaciones. Según la terminología de Toury, se trataría de un tipo de traducción orientada hacia el original, y, por lo tanto, adecuada.

Consideraciones sobre los polisistemas

Una vez concluido el estudio descriptivo de las traducciones, es interesante, y a nuestro juicio imprescindible, tratar de entender qué razones pueden haber motivado la elección de una estrategia a menoscabo de otra. A decir verdad, el recurso a un lenguaje no estándar no es una práctica desconocida en el ámbito de la traducción al catalán, y las razones pueden ser de diferente naturaleza, tanto lingüística como cultural y social. La obra teatral *Pigmalion* de Bernard Shaw es ya un caso paradigmático en los estudios de traducción. La voz catalana de Liza Dolittle, que en el original habla en *cockney*, se caracteriza por el recurso a la variedad *xava* (en la traducción de Joan Oliver, 1957) o *xarnega* (en la traducción de Xavier Bru de Sala, 1997). Otro ejemplo ya célebre de trasgresión lingüística es la traducción de la novela polidialectal de Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, traducida al catalán por Josep Julià Ballbé, también según el sistema de dialecto por dialecto. (Además, así como Gadda ha sido un referente literario indiscutido para Camilleri, de la misma manera Julià ha constituido un modelo de estrategia traductora para Vidal, una suerte de autorización para proceder). O también la traducción de la novela pasoliniana *Ragazzi di vita*, caracterizada por la presencia insistente del dialecto de Roma y traducida al catalán por Joan Casas, a través de formas típicas del *xava* y del caló.

En general, la historia de la traducción al catalán ofrece numerosos ejemplos de textos en los que es muy significativa la presencia de la variación lingüística. Pero, ¿por qué? Un posible camino de investigación nos lo ofrece la teoría del polisistema de Itamar Even-Zohar. El polisistema catalán está caracterizado por componentes propios peculiares que derivan de su condición de comunidad minoritaria, dentro y con respecto al Estado español, y a la vez minorizada por la historia y por los acontecimientos políticos. Las consecuencias de factores como la falta de una tradición literaria fuerte y de un modelo de lengua unánimemente aceptado y consagrado, se hacen patentes en la práctica traductora contemporánea. Afirma Itamar Even-Zohar que, en estos casos, la traducción ocupa una posición central en el sistema. Y que, además, las fronteras entre los textos originales y los traducidos son más difusas, y que

la mayor preocupación del traductor no es la de buscar modelos ya hechos en su repertorio doméstico, en los cuales se podría adaptar el texto original. Está más bien preparado para violar las convenciones autóctonas. (1990: 50)

Es decir que el traductor está dispuesto a rechazar las normas literarias y lingüísticas canonizadas, para encontrar nuevas formas. Even-Zohar justifica esta afirmación diciendo que, en un contexto de literatura débil o con vacíos, el traductor tiene el papel de introducir nuevos modelos, jugar con el estilo y contribuir al reper-

torio autóctono, y por lo tanto necesita mirar hacia fuera. Por esta razón, añade el postulado que bajo estas condiciones, es muy probable que la traducción se acerque más al estilo del original, que sea, en otras palabras, una traducción «adecuada» que acepta las relaciones textuales dominantes en la cultura original, con sus normas y repertorios establecidos. De ello deriva que en la famosa disyuntiva de Schleiermacher entre «llevar al lector hacia el autor» y «llevar al autor hacia el lector», en un contexto caracterizado por un sistema literario débil y minoritario, el traductor optaría por la primera opción, es decir por un texto que trae a casa lo ajeno en el intento de reproducir el modelo original.

El caso catalán parece ser una prueba del postulado de Even-Zohar. La fuerte conciencia identitaria puede llevar a una actitud de domesticación del elemento ajeno o de adaptación de la traducción. De acuerdo con Joaquim Mallafrè, uno de los mejores traductores catalanes contemporáneos, el catalán

ha utilitzat sovint la traducció com una altra forma de «salvar-nos els mots» sempre que ha estat possible, en fer-se seu el món d'altres llengües per conservar el seu propi caràcter i, en definitiva, un cos cultural —i polític, doncs— autòcton. (1991: p. 40-41)

Por todas estas razones, y por el contraste constante con el castellano, la conciencia lingüística es mucho más fuerte que en otras comunidades, y la lengua desempeña un papel trascendental (y eso implica que, a menudo, las traducciones catalanas destacan por su excelente calidad). Hay que decir que el fenómeno no es solo catalán, sino que se puede extender a otras regiones del mundo, cada vez que nos enfrentamos con una cultura y literatura minoritarias. En estas regiones, la traducción desempeña un papel fundamental, aún más que en otras comunidades; es su sustento, la fuerza que les permite continuar con vida porque sólo traduciendo pueden mantener un vínculo con el mundo exterior; y, a la vez, sólo traduciendo pueden crecer y ampliar su propio almacén cultural. No es un caso que las nuevas corrientes de los estudios de traducción hayan nacido en Israel y en los Países Bajos...

Diferente es el caso de España que, por ser una cultura mayoritaria, no «necesita» proteger su lengua y sus valores. Además, el polisistema español está caracterizado por una tradición literaria sólida, y por una lengua reconocida y consolidada. Y, por ejemplo, si volvemos a los ejemplos antes señalados, *Il pasticciccio* gaditano es traducido al castellano con la lengua estándar y formas jergales, es decir que el traductor ha preferido recurrir al uso de un diferente registro de lengua, en lugar de la variación lingüística de procedencia geográfica, renunciando, de esta manera, al compuesto pastiche lingüístico.

Conclusiones

Estas reflexiones llevan a la conclusión que la traducción puede tener realmente un papel revolucionario en la formación de la cultura, porque puede contribuir a la afirmación de nuevos modelos literarios y de un repertorio desconocido en la cultura meta, y también de un modelo de lengua innovador, o por lo menos diferente de la variedad empleada en una determinada comunidad. Si después este modelo

puede triunfar en la práctica traductora futura —y hemos visto cómo Julià, de alguna manera, ha influido en las decisiones de Vidal—, y si, a su vez, puede tener repercusiones en el mismo repertorio literario, sólo el tiempo lo podrá decir. En nuestro caso, a través del ejemplo de los traductores en cuestión puede cuajar la costumbre de traducir los textos dialectales recurriendo a las variedades del catalán. O incluso puede derivar una literatura autóctona que muestre cada vez menos reticencias para recurrir a una lengua no estándar. Los factores en juego son muchos, y todos profundamente arraigados en el territorio y vinculados el uno al otro: una maraña cuyos hilos se anudan entre ellos e impiden encontrar la extremidad. Y todos los posibles caminos de investigación se abren a un mundo subterráneo de indudable fascinación, relacionado con problemáticas de profunda implicación social. Sea cual sea la razón, o las razones, que empujan a una determinada actitud hacia el texto original, es evidente que, en todo caso, no se trata de una elección aleatoria. Estamos de acuerdo con quien afirma que «detrás de cada elección, subyace un acto voluntario que revela su historia y el ambiente socio-político que lo rodea, en otras palabras, su misma cultura» (Álvarez y Vidal, 1996: p. 5).

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África (1996). «Translation: a political act». En: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África (eds.), *Translation, power, subversión*. Clevedon Filadelfia: Multilingual Matters.
- CAMILLERI, Andrea (1995). *Il birraio di Preston*. Palermo: Sellerio editore.
- (1999). *La òpera de Vigàta* (traducción española de Juan Carlos Gentile Vitale). Barcelona: Destino.
- (1999b). «L'uso strumentale del dialetto per una scrittura oltre Gadda». En: *Il concetto di popolare tra scrittura, musica e immagine*, Actas del Congreso de Sesto Fiorentino, 30-31 de mayo de 1998. En: *Il de Martino* 9.
- (2004). *L'òpera de Vigàta*, (traducción catalana de Pau Vidal). Barcelona: Edicions 62.
- DEMONDIS, Simona (2001). *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*. Milán: Rizzoli.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). «Polysystem Studies». *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* 11 (1).
- LAMBERT, José (1996). «Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies». *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 9 (1): 105-152.
- MALLAFRÈ, Joaquim (1991). *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària*. Barcelona: Quaderns Crema.
- MALMKJÆR, Kirsten (2003). «What happened to God and Angels. An exercise in translational stylistic». *Target* 15 (1): 37-58.
- (2004). «Traslational Stylistic: Dulcken's Translations of Hans Christian Andersen». *Language and Literature* 13 (1): 13-24.
- NORD, Christiane (1991). «Scopos, Loyalty, and Translational Conventions». *Target. International Journal of Translation Studies*, 3 (1): 91-109.
- PARKS, Tim (2007). *Translating style. A literary approach to translation, a translation approach to literature*. Kinderhook: NY St. Jerome Pub.