

Traducción y creación. A propósito de una polémica

Jesús Graciliano GONZÁLEZ MIGUEL
Universidad de Extremadura

*A mi recordado amigo Ángel Chiclana,
con el que más de una vez discurrí sobre estos temas.
Espero que allí donde esté
traducirá en su nueva lengua
las pobres ideas que yo aquí en su honor expongo.*

1. INTRODUCCIÓN

Son muchos los que creen que la problemática de la traducción es una cuestión reciente, todavía muy desconocida y falta de los estudios teóricos necesarios que den respuesta a los numerosos problemas que la traducción presenta y, de este modo, construir la que ellos llaman «Übersetzungswissenschaft» o ciencia de la traducción. Otros, por el contrario, piensan que todos los problemas esenciales de la traducción han sido identificados más o menos claramente desde hace más de dos mil años y que los nuevos descubrimientos al respecto no son, frecuentemente, más que nuevos revestimientos lingüísticos, en los que cambian los términos, pero repiten los mismos conceptos. Por eso, no faltan especialistas en la materia que lamentan la falta de estudios históricos acerca de los problemas de la traducción.

Para responder a esta necesidad, voy a presentar aquí unas breves notas históricas acerca de una larga polémica, que tuvo lugar en Italia a principios del siglo XIX y que, desde el punto de vista de la Literatura, tuvo gran importancia, ya que contribuyó decisivamente en la implantación del romanticismo en Italia.

2. LA POLÉMICA

La polémica tuvo su punto de arranque en un artículo publicado en 1816 en el primer número de la revista «Biblioteca Italiana» por la baronesa Anna Luisa Staël Holstein, más conocida por Madame Staël, la autora, entre otras obras, del famosísimo libro *L'Alemagne*, que promovió en toda Europa el movimiento romántico.

En el prólogo-presentación de la revista su director Giuseppe Acerbi solicitaba la colaboración de cuantos estudiosos pudieran aportar algo interesante a la cultura italiana y ofrecía la revista como foro de discusión a todos aquellos que quisieran expresar su desacuerdo con cualquiera de los artículos publicados en ella: «porque, escribía textualmente, estamos convencidos de que en cualquier cosa se debe amar sobre todo la verdad y de que a la verdad no se puede llegar si no por medio de libres discusiones». Probablemente ni el mismo Acerbi se imaginaba, al escribir estas palabras, que precisamente el primer artículo publicado en la revista iba a ser el punto de arranque de una de las polémicas más largas e importantes de toda la historia de la literatura italiana. Una polémica que se mantuvo durante muchos años entre los llamados clasicistas y los románticos italianos.

El artículo al que hago referencia llevaba por título *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*¹.

Madame Staël pretendía con su artículo animar a los italianos a traducir las obras de los grandes autores europeos para poder de ese modo renovar su propia literatura. Para ello apelaba al conocido concepto romántico del “*Volksgeist*”, el espíritu del pueblo, que, por lo que respectaba al pueblo italiano, no era otro, según la baronesa, que el espíritu artístico, el espíritu que había hecho grande a Italia en el pasado y el único que podía dar prestigio en el futuro a una nación que no tenía otros recursos para afirmarse en Europa.

No era, en modo alguno, intención de Madame Staël ofender a los italianos, antes al contrario. Lo único que buscaba era estimular a los escritores italianos para que se abrieran a las ideas del romanticismo y, para ello, nada mejor que traducir las obras de los grandes escritores europeos. Pero

¹ El artículo de Madame Staël y las principales intervenciones en favor o en contra que tuvieron lugar entre los años 1816 y 1825 están recogidos en los dos volúmenes titulados *Discussioni e Polemiche sul Romanticismo*, Bari, Laterza, 1943. El primer volumen cuidado por Anco Marzio Mutterle y el segundo por Egidio Bellorini. De ellos hemos tomado las citas. El artículo de Madame Staël se halla en el vol. I, pp. 3-9.

movida por esa buena intención, trazaba ingenuamente un panorama un tanto estereotipado de la situación literaria italiana. Entre otras cosas, Madame Staël se pronunciaba contra el uso de la mitología, recurso que era habitual en todos los escritores italianos; acusaba a los poetas italianos de pereza mental por repetir en su poesía hasta el aburrimiento las imágenes y las formas petrarquistas; afirmaba que los italianos iban al teatro no para escuchar, sino para juntarse en los palcos de los amigos más íntimos y allí charlar entre ellos, y que en las reuniones públicas y privadas cada uno buscaba la compañía de los demás no para aprender algo nuevo, sino para matar su aburrimiento.

Estas afirmaciones, tan superficiales y poco matizadas, suscitaron las iras y la reacción de los tradicionalistas italianos, que arremetieron contra la escritora francesa, considerándola enemiga de Italia y poco conocedora de la literatura italiana, ya que en su artículo alababa a escritores menores como Metastasio, Casti y Monti y silenciaba no sólo a los ilustres escritores italianos del pasado, sino también a los más recientes, como Parini, Alfieri y Foscolo, que nada tenían que envidiar a los grandes escritores europeos.

Probablemente la discusión no hubiera pasado de ser un pique más entre los muchos que a lo largo de la historia de la literatura habían existido entre franceses e italianos, si en el fondo no se hubieran enfrentado dos modos distintos de entender la literatura: el clásico y el romántico.

El artículo tuvo una repercusión enorme y durante varios años suscitó una fuerte, y a veces agria y poco elegante, discusión, en la que intervinieron todos los grandes escritores italianos de la época, unos a favor, los partidarios de las ideas románticas, y otros en contra, los defensores de la antigua tradición literaria italiana. No pretendo exponer y discutir los argumentos y contraargumentos de Madame Staël y de los que participaron, a favor o en contra, en la larga polémica, sea por lo largo del asunto, sea porque ha sido ya tratado por otros italianistas españoles. Pero sí quiero subrayar la importancia histórica de la misma, ya que supuso el nacimiento «oficial» del romanticismo italiano, que se suele datar precisamente en el año 1816, debido a la polémica suscitada por la intervención de Madame Staël.

Entre los muchos puntos de que se ocupó la polémica me voy a limitar a subrayar brevemente algunas de las ideas sobre las relaciones entre traducción y creación, que sugeridas por Madame Staël fueron hechas objeto de debate por algunos de los que intervinieron en la polémica. Concretamente fijó mi atención en los dos puntos a que hace mención el título del artículo: *La utilidad de las traducciones y el modo de hacer las traducciones*.

3. SOBRE LA UTILIDAD DE LA TRADUCCIÓN

Es obvio, y esto lo admitía explícitamente Madame Staël, que la mejor manera que hay para evitar las traducciones consiste en conocer todos los idiomas y leer todas las grandes obras en sus originales. Pero esto es imposible para la mayor parte de los humanos. Por eso, ella afirmaba categóricamente que «Trasladar de una a otra lengua las obras excelentes del ingenio humano es el mayor beneficio que se puede hacer a las letras». Y daba dos razones para apoyar su tesis:

- a) La primera, de carácter cultural general, es que son tan pocas las obras perfectas que se crean en el mundo que supondría una gran pobreza, si cada nación se contentara únicamente con las que se produjeran en la propia lengua, ya que lo que verdaderamente enriquece a los pueblos es la circulación de las ideas.
- b) La segunda tenía un carácter más específicamente lingüístico y literario, ya que Madame Staël afirmaba que incluso en el caso de que alguien sea capaz de leer una obra en la lengua original en que está escrita, al leerla traducida en la propia lengua «sentirá un placer, por así decirlo, más familiar e íntimo que le viene de los nuevos colores, de los modos desacostumbrados, que el estilo nacional adquiere apropiándose de las bellezas foráneas».

Admite, pues, la escritora francesa, de acuerdo con otros autores de la época, el valor de la traducción como instrumento no sólo para conocer la literatura extranjera, sino para conocimiento y enriquecimiento de la propia lengua, de la propia literatura y, en general, de la propia cultura. Una buena traducción ayuda a descubrir potencialidades y matices desconocidos y a gustar bellezas nuevas e inusitadas hasta ese momento en la propia lengua.

Desde este punto de vista, la traducción responde a una exigencia de desarrollo y renovación que domina la forma cultural representada por la lengua receptora y la empuja a asimilar formas nuevas y a hacerlas propias. En otras palabras, la traducción se presenta como un aspecto de la capacidad receptiva de una lengua y de una cultura y actúa positivamente a favor de la lengua y de la cultura en que se traduce.

Para que la traducción surta estos beneficiosos efectos, es necesario que el trabajo de traducir vaya acompañado de lo que Madame Staël llama «emulazione operosa» o imitación activa, ya que el traducir es el mejor me-

dio para conseguir «una originalidad trascendente»². Esta relación entre traducción e imitación creadora fue uno de los puntos más debatidos en la polémica.

Los partidarios de la tradición nacional descalificaban la imitación, entendida por ellos como la tumba del genio, y no admitían la utilidad de la traducción para la renovación de la lengua y la literatura nacionales, porque cada pueblo tiene un carácter original único y, por tanto, no puede aprovecharse de modelos literarios tomados de otros pueblos distintos por carácter, tradiciones y costumbres³. Cualquier renovación de la literatura nacional debe venir únicamente del conocimiento a fondo de la propia lengua y de la propia literatura. *Italia es tan rica en obras excelentes, que aun sin traducciones será siempre literariamente riquísima*⁴.

Pero Madame Staël no pensaba en una imitación servil, sino que se hacía eco del concepto de mimesis creativa de Vico, según el cual, toda creación poética es fruto de una fuerza mimética que viene estimulada por la poesía anterior, en último análisis por la poesía antigua, que fue la expresión de la primera sabiduría humana en la fase prelógica de la humanidad. Homero era el gran poeta primitivo, expresión perfecta de esa fase prelógica. De ahí que el problema de Homero y de su ejemplaridad estuvieran muy presentes en los argumentos de los que intervinieron en el debate.

Este principio de imitación creativa tenía en Italia una larga tradición y fue uno de los conceptos básicos de la cultura humanista de los siglos XV y XVI. La imitación humanista no era una reproducción pasiva de la obra imitada, sino una emulación activa, un lograr a través de la traducción de los clásicos una educación dinámica y una asimilación de los modelos que permitiera embeberse del espíritu de los clásicos de tal modo que capacitara y estimulara el desarrollo de la propia capacidad creativa.

El traducir, decía Bruni, debe llevar a una verdadera y propia «Imitatio» del estilo personal del autor traducido, ya que el objetivo más alto de la traducción es una «con-versión», no sólo de lengua a lengua, sino de autor a

² En junio de 1816 Madame Staël publicó en la misma revista *Biblioteca Italiana* otro artículo titulado “Risposta alle critiche mossele” (A. M. Mutterle, pp. 64-67) en el que respondía a algunas de las críticas recibidas y precisaba algunos conceptos, entre otros, el concepto de imitación.

³ Cf. Carlo Giuseppe Londonio, *Risposta ai due discorsi di Madama di Staël* (A. M. Mutterle, pp. 68-74).

⁴ Cf. Trussardo Caleppio, *Due articoli contro Madama di Staël* (A. M. Mutterle, pp. 57-63).

autor. La verdadera fidelidad de la traducción es una identificación con el estilo del original, un dejarse raptar por el original, para recrearlo y crear algo nuevo. La "imitatio creativa" es una asimilación, un asimilar, un digerir lo que otro me ofrece para que pueda circular libremente en la corriente vital de la propia actividad creadora. La buena traducción ayuda a hacer una labor de abejas, es una succión, un libar el néctar de una flor y transformarlo en dulce miel y en caliente cera. Esta compenetración espiritual con el autor traducido asegura la continuidad del lenguaje. Por eso podía decir Cristoforo Landino que «para ser buen toscano, es necesario ser buen latino», es decir, que no puede uno ser buen escritor toscano, si no ha pasado por la lectura y traducción de las obras de los latinos.

Los tradicionalistas, por el contrario, entendían la imitación como copia servil y, por eso, se oponían incluso a la imitación de los clásicos: «Yo, dice Londonio, bien lejos de consentir que se imiten a los extranjeros, no querría ni siquiera que se imitasen, como se hace servilmente por parte de tantos, a nuestros clásicos»⁵.

Era necesario, por ello, precisar convenientemente los conceptos de traducción e imitación. Lo hizo, entre otros, Pietro Borsieri. «Traducir e imitar no es copiar, escribía Pietro Borsieri en septiembre de 1816,... quien se acerca a esta delicadísima obra (de traducción-imitación) debe conocer profundamente tanto la índole de la propia lengua, como la de la literatura que pretende imitar, para no violar ni la una ni la otra, ya sea con una imprudente licencia, ya sea con una servil fidelidad. Por eso yo daría esta tarea sólo a aquellos escritores que ya han adquirido con sus obras la autoridad de servir de ejemplo. Así se enriquecería el tesoro de las formas poéticas, se ofrecería a los lectores el deleite de contemplar algunas formas de belleza desconocidas anteriormente y se abrirían nuevas fuentes todavía intactas de invención a la fantasía de los poetas, agotada ya por la uniforme imitación de los antiguos. No se debe creer que las fuerzas del propio genio puedan ser suficientes para todo... Dante estudió a los trovadores provenzales y tradujo en su poesía muchas de sus bellezas... y lo mismo podemos decir de Petrarca y de Ariosto, cuya fantasía no habría sido tan grande y maravillosa sin la lectura de los poemas caballescicos».

Borsieri criticaba expresamente a quienes, apegados a la tradición italiana, se oponían a las traducciones extranjeras: "Y me pregunto, ¿si Dante, Petrarca y Ariosto vivieran en nuestros días, dejarían de conocer y meditar en

⁵ A. M. Mutterle, p. 71.

Shakespeare, Schiller, Calderón, ellos que no despreciaron a los trovadores y a los escritores de romances caballerescos?»⁶.

Teniendo esto en cuenta, Madame Staël concluía este primer aspecto sobre la utilidad de las traducciones afirmando que «cuando se ve que los literatos de un país caen todos y frecuentemente en la repetición de las mismas imágenes, de los mismos conceptos, de las mismas formas, es señal manifiesta de que la fantasía se ha empobrecido y las letras se han esterilizado; y para reavivarlas no hay mejor remedio que el traducir a los poetas de otras naciones»⁷.

4. SOBRE EL MODO DE HACER LAS TRADUCCIONES

En cuanto al modo de hacer las traducciones, Madame Staël pasa en su artículo reseña de las traducciones llevadas a cabo en las diversas lenguas europeas, ya que, según ella, no todas son igualmente aptas para la traducción.

Rechaza el modo de traducir de los franceses, porque los traductores franceses hacen como el rey Midas, que transformaba en oro todo lo que tocaba, pero luego no tenía con qué alimentarse, así ellos transforman de tal modo la obra traducida que en la traducción no se percibe nada del original, sino que dan su propio color a todo lo que traducen. Traducciones hechas así no nutren el pensamiento ni dejan transparentar las novedades de las cosas que se hallan en otras lenguas, porque se ve en ellas siempre la misma cara con poca variedad de ornamentos⁸.

Era una opinión, bastante extendida en los siglos XVII y XVIII, que en las culturas maduras y muy conscientes de su propio valor, como era la francesa, la lengua tiende a hacerse rígida. De ahí que Leopardi, que también terció en la polémica, señalara la poca capacidad de la lengua francesa para adaptarse y gustar las lenguas extranjeras y considerara a Francia como la cuna de las «bellas infieles»⁹, es decir, de aquellas traducciones que no son

⁶ Cf. Pietro Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*. (A. M. Mutterle, p. 145).

⁷ A. M. Mutterle, p. 4.

⁸ Madame Dacier, traductora francesa, escribía: «Si yo quiero que mi traducción de la *Iliada* agrade a los franceses cultos de mi siglo como agradaría a los griegos en el suyo, tengo que cambiar muchas otras cosas que la sola forma lingüística, aunque personalmente me cause disgusto».

⁹ Sobre el tema de las «bellas infieles» puede verse el libro de G. Mounin, 1955.

más que obras originales compuestas con pensamientos de otros¹⁰. Ortega y Gasset las llama traducciones en sentido impropio o pseudotraducciones, ya que, según él, no son más que imitaciones o paráfrasis del texto original¹¹.

Madame Staël rechazaba también las traducciones alemanas, pues son tan cercanas al original que resultan muy útiles para hacer conocer el texto de las obras originales, pero no son capaces de reproducir la musicalidad que en ellas existe.

Alaba, en cambio, las traducciones italianas por el hecho de que la lengua italiana es la más preparada y la mejor dispuesta para expresar los conceptos, los sentimientos y la musicalidad de las obras extranjeras, pues de las palabras italianas surge tal armonía que pueden reproducir fácilmente cualquier ritmo que las otras lenguas expresen en sus versos; y la construcción gramatical del italiano es muy idónea para asumir perfectamente la equivalencia de los conceptos en ellas contenidos. Por otra parte, el verso suelto italiano es tan perfecto y sonoro que en él el pensamiento, no obstaculizado por la rima, discurre libremente como en la prosa, conservando sin embargo la gracia y la medida poéticas.

Para reforzar más su pensamiento sobre el modo de hacer las traducciones, Madame Staël pone como modelo ejemplar de traducción bien hecha la traducción de la *Iliada* realizada por Monti, considerándola como la mejor traducción homérica existente en Europa. Se trata de una traducción que tiene dignidad y decoro en sus versos, en ella la pompa y a la vez la simplicidad la asemejan, como ninguna otra, al original griego, y su estilo hace familiar todo lo que en los hechos y en los personajes de Homero hay de grande y de heroico. Y es que, dice Madame Staël, no se traduce a un poeta como se miden y se obtienen con el compás las dimensiones de un edificio, sino como se reproduce la música en instrumentos diversos; y no importa que en un retrato se reproduzcan uno a uno los rasgos del modelo, basta que en su conjunto se consiga la misma belleza. Lo importante es, pues, que la traducción transmita al lector la misma belleza y produzca el mismo efecto que la obra original, pero sin que para ello sea necesario traducir palabra por palabra.

A propósito de la traducción de Monti, tan alabada no sólo por Madame Staël, sino por otros muchos críticos, era de todos conocido que Monti no sa-

¹⁰ «I francesi...non hanno traduzione veruna, ma quasi relazioni del contenuto nelle opere straniere; ovvero opere originali composte de' pensieri altrui», *Zibaldone*, 320 (G. Leopardi, 1953).

¹¹ Ortega, p. 198.

bía griego y que se sirvió para hacerla de traducciones latinas y francesas, por lo que fue calificada por Foscolo (que la alabó como obra de creación) como «traducción de traducciones». De ahí que en la polémica de que estamos hablando se suscitase la cuestión de si un poeta que no conozca el griego puede traducir a Homero. Pietro Borsieri contestó afirmativamente, citando la sentencia de Sócrates «Que el entendimiento altamente inspirado por las Musas es el mejor intérprete de Homero» y aduciendo el ejemplo de Pope, que conocía muy poco el griego, pero tenía un alma poética y por eso pudo realizar en Inglaterra una buena versión de la *Iliada*. Así también, «con la ayuda del latín, Monti pudo imbuirse del sentido, de la fuerza y de la intención secreta de cada palabra del gran cantor meonio... y consiguió hacer ciudadano nuestro al primero y más glorioso alumno de las Musas»¹².

La traducción de Monti puede ser una traducción de traducciones, pero está hecha por un poeta que a través de las traducciones, como otros lo hacen directamente en el original, supo hallar no sólo el sentido, sino imbuirse de la armonía, del ritmo y del espíritu del original y, lo que es absolutamente necesario, fue capaz de reproducirlo en la propia lengua.

Para rebatir los argumentos de los tradicionalistas, Ludovico di Breme, otro de los que terciaron en la polémica¹³, distinguía entre traducciones peligrosas y no peligrosas; «peligrosas» son aquellas que «corrompen el carácter y la fisonomía nacional», son traducciones mal hechas, que importan formas, trazos, estilo y léxico que no encajan en la lengua y en la sintaxis propias y, por tanto, adulteran el pensamiento, los sentidos y la índole de los italianos. Ésas deben ser evitadas. Las «no peligrosas» son las que están bien hechas y éstas no sólo no corrompen la lengua propia, sino que enriquecen y estimulan la creación nacional. Se trata de traducciones inteligentes y sensatas, hechas con intención de procurar a los italianos nuevas materias de estudio y de reflexión y que están llevadas a cabo en todas sus partes con un profundo conocimiento de las dos lenguas, y, por eso, como decía también Borsieri, no violan ni la índole de la propia lengua, ni la del original «ni por una imprudente licencia, ni por una servil fidelidad».

¹² A. M. Mutterle, pp. 131-132.

¹³ Cf. Ludovico di Breme, *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* (A. M. Mutterle, p. 27).

5. REFLEXIONES FINALES

Creo que estas breves notas sobre esta célebre polémica nos hacen ver que, dejando aparte los equívocos, los razonamientos apasionados, los puntos de vista diferentes de los que intervinieron en la polémica, las ideas sobre la utilidad y el modo de hacer las traducciones resultan históricamente interesantes, pues presentan las eternas cuestiones que ha planteado y seguirá planteando el arte del traducir.

Partiendo de los dos puntos de la polémica que he señalado, quiero hacer una breve reflexión personal sobre cada uno de ellos.

Por lo que respecta a la utilidad de las traducciones, en general, creo que por mucho que digan los críticos (que dicho sea de paso suelen ser políglotos y, por tanto, pueden leer y comparar la traducción con el original) se alzarán siempre contra ellos la ingenua, pero convincente, reflexión que el barbero del Quijote hace a los eruditos argumentos del cura en contra de las versiones castellanas del *Orlando Furioso* de Ariosto «Pues yo lo tengo en italiano, mas no le entiendo»¹⁴. Es decir, seguirán siendo siempre necesarias para quien no conozca la lengua de los originales.

Pero, dejando aparte esto que es obvio, yo quiero subrayar la segunda razón de Madame Staël sobre el enriquecimiento de las lenguas y de las literaturas a través de las buenas traducciones.

En la polémica el problema de la traducción se inserta dentro de la dialéctica de tradición y renovación sobre la que se apoya el desarrollo histórico de todas las lenguas y sus respectivas literaturas. Y es que, como ya apuntaba Terracini¹⁵, cuando un concepto o una actitud espiritual se convierten en predominantes dentro del espíritu de una época y penetran en la experiencia vital de los hablantes, como era el caso del romanticismo en los años de la polémica, antes o después hay alguien que concentra dicho concepto o dicha actitud en una fórmula literaria nueva, que precisamente por su valor de novedad es aceptada y se convierte en factor de innovación lingüística y cultu-

¹⁴ Es interesante el constatar que en las escenas del *Quijote* que tratan de la traducción, por ejemplo en la del escrutinio de los libros llevado a cabo por el cura y el barbero (I, VI) y en la de la visita que D. Quijote hizo a una imprenta en Barcelona (II, LXII), Cervantes presenta una problemática muy parecida a la tratada en el artículo de Madame Staël: la utilidad o no de las traducciones; la distinción entre reproducción y traducción; la distinción entre buenas y malas traducciones; la alabanza de algunas traducciones como la que Cristóbal de Figueroa hizo del *Pastor Fido* y la que realizó Juan de Jáuregui del *Aminta*, «donde felizmente se pone en duda cuál es la traducción o cuál es el original».

¹⁵ Cf. B. Terracini, 1983.

ral y, como tal, tiende a expandirse en las lenguas y culturas del entorno a través del conocimiento que llega a otros hablantes mediante traducciones. De ahí que las buenas traducciones sean, como decía Madame Staël, un factor de enriquecimiento de las lenguas y de las literaturas nacionales.

Y esto se puede constatar históricamente.

Hace unos años, en 1984, Ana Gargatagli, de la Universidad de Barcelona, se preguntaba en un artículo que lleva también por título *Traducción y creación*¹⁶ el porqué la renovación o la instauración de un nuevo lenguaje literario en prosa se había producido en el castellano que se habla en el continente americano y no en España. La respuesta que la autora daba a su propia pregunta la fundamenta en el hecho de que casi todos los grandes escritores hispanoamericanos son traductores y han comenzado su producción literaria con alguna traducción; y cita, entre otros, a Miguel Ángel Asturias, que vertió al castellano el texto religioso *Popol Vuh* de la cultura maya; a José Luis Borges, que en los años 40 realizó las mejores traducciones que existen en castellano de autores como Faulkner, Virginia Woolf o Franz Kafka; a Julio Cortázar, traductor oficial de la Unesco, que tradujo al español a Allan Poe; a Vargas Llosa y a García Márquez, que vivieron gran parte de su vida en el extranjero y fueron, por tanto, lectores-traductores de las grandes obras literarias de los países donde vivieron y cuyas lenguas hablaban.

Mis estudios de literatura italiana me han llevado también a una conclusión similar, pues a lo largo de la historia de la Literatura italiana he podido constatar la estrecha relación que existe entre la traducción y la creatividad. Todos los momentos más decisivos y más creativos de la literatura italiana van precedidos y acompañados de una intensa actividad traductora. Así fue en los orígenes de la literatura italiana, cuando las traducciones francesas tanto de la lengua «oc» como la del «ofl» determinaron y condicionaron el nacimiento y la orientación de la literatura italiana; fue así en los grandes escritores del s. XIV, Dante, Petrarca y Boccaccio, traductores ellos mismos y lectores de traducciones (Petrarca, por ejemplo, recibió en 1353 como regalo la *Iliada* en griego, lengua que él no conocía, y escribió a quien se la había regalado «Homerus tuus apud me mutus, immo vero ego apud illum surdus sum» y pidió a su amigo Boccaccio que se la hiciera traducir, para poder entrar así en comunicación con el gran poeta antiguo); fue así en el Renacimiento, preparado por una fase humanista de intensísima labor de traducción

¹⁶ Ana Gargatagli, 1984, p. 137.

de los clásicos (fue entonces cuando se desarrolló el concepto traducción-imitación creativa, que hemos recordado); fue así en los años treinta de este siglo, cuando la renovación moderna de la literatura italiana fue precedida por el llamado «mito americano», suscitado en Italia por la traducción de los grandes escritores americanos, llevada a cabo por poetas y escritores italianos tan significativos como Pavese y Vittorini, entre otros. Y fue así también en el momento en que se sitúa la polémica que da pie a mis consideraciones de hoy, en el que los mejores escritores de la época fueron grandes y buenos traductores: Monti, Foscolo, que hizo varias traducciones de la *Iliada* y tradujo el *Viaje sentimental* de Stern, y la *Pulcella d'Orleans* de Voltaire, de la cual se ha llegado a afirmar que la obra de Foscolo parece el original y la de Voltaire la traducción. Leopardi fue un gran traductor. Manzoni no ha dejado traducciones, pero escribió en francés y se formó sobre la lectura de los grandes escritores franceses.

Más evidente es aún el caso de lenguas o literaturas que han tenido su origen en una traducción o el caso de traducciones que marcan el momento en el que el espíritu nacional se concentra en una forma determinada de cultura; como es el caso de la traducción gótica de la Biblia llevada a cabo por Wulfila o el de la traducción de la Biblia hecha por Lutero, que inició la historia de la lengua alemana moderna¹⁷. Sin olvidar que la *Vulgata* de San Jerónimo, que tan decisivamente marcó la literatura y la cultura occidental, es también una traducción.

Se puede decir que toda traducción, sobre todo la literaria, crea, o sobrentiende, un sistema dialógico entre lenguas y culturas, e introduce y desencadena ciertos elementos de novedad en la lengua o la literatura que la acoge.

Por eso, para medir el valor de una traducción no hay que fijarse únicamente en su cualidad literaria o en su fidelidad o no con respecto al original, sino también en el impacto que produce y en la importancia que tiene en la lengua o la cultura en que se traduce, es decir, en el hecho de convertirse en foco de las tendencias que operan en el seno de la cultura que la recibe.

Y por lo que respecta a la manera de hacer de las traducciones, yo creo que, a pesar de los muchos libros y artículos recientes sobre teoría de la traducción, a la hora de la práctica poco nuevo se ha añadido a la célebre dis-

¹⁷ Goethe alabó a Lutero por no haber hecho una traducción crítica de la Biblia y por haber sabido, en cambio, captar en el variado texto bíblico aquel tono y aquel espíritu que mejor cuadraba con el espíritu de su nación, iniciando así con su traducción la historia de la nueva lengua alemana. Cf. *Dichtung und Wahrheit*, III, 11.

tinción dicotómica, codificada ya por Cicerón¹⁸ de «*convertere ut interpres*», es decir traducir literalmente y «*convertere ut orator*», o sea, traducir libre y bellamente. La misma distinción, con otras palabras, la hace también Schleiermacher, que recoge muy sugestivamente ideas de Goethe, en su célebre libro *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Según Schleiermacher hay sólo dos modos de traducir: el de acercar el lector al original o el de acercar el original al lector, en otras palabras, el de llevar al lector al lenguaje del autor, o el de llevar al autor al lenguaje del lector. Se trata de dejar en paz al autor, traduciendo su obra lo más literalmente posible, o dejar en paz al lector, permitiéndole que lea sin gran esfuerzo y con placer la obra traducida libre y literariamente en su propia lengua.

¿Qué es preferible la fea fiel o la bella infiel?, ¿o los matices intermedios de «*so treu wie möglich und so frei wie nötig*», que dicen los alemanes: tan fiel como sea posible y tan libre como sea necesario?

Las opiniones al respecto se han dividido en el pasado y se seguirán dividiendo mientras el problema continúe planteándose en los mismos términos. Apuestan por la fidelidad autores tan significativos como Schleiermacher, que apostrofa así al traductor infiel: «Querido traductor, tú me prometes ofrecerme un libro en el modo en el cual el autor del original lo habría escrito, si hubiera sido un escritor alemán. Te lo agradezco. Haces lo mismo que un pintor que promete pintar el retrato de una persona con aquellos rasgos que tendría si su madre lo hubiera concebido de otro hombre»¹⁹. Y Ortega y Gasset, que propugna una traducción fiel, aunque sea fea y necesite notas explicativas para entenderla, pero que sea capaz de arrancar «al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligue a moverse dentro de los del autor»²⁰.

Hay otros, por el contrario, que piensan que lo importante es que el lector guste en su propia lengua la obra traducida y para ello hay que verterla en una lengua no sólo asequible, sino bella.

Madame Staël, hemos visto, criticaba el modo de traducir literalmente de los alemanes, y también las bellas traducciones de los franceses y propug-

¹⁸ «*Converti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum orationes inter se contrarios, Aeschini et Demostheni; nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis iisdem et earum formam tanquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis; in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi*». E, *De optimo genere oratorum*, 5, 13 ss.

¹⁹ Tomo estas palabras de la antología de H. J. Störig, 1973, p. 65.

²⁰ Ortega, 1983, p. 62.

naba, en su lugar, una traducción al estilo de la de Monti, es decir, una traducción que, a la vez que transparenta el original, lo hace gustar, recreando el estilo y el ritmo en una nueva lengua.

Ya en 1420, Leonardo Bruni en un interesantísimo tratado titulado *De interpretatione recta* exigía del buen traductor no sólo el conocimiento perfecto de la lengua de la cual se traduce, en todos sus niveles y en todos sus mecanismos más peculiares, modismos, locuciones figuradas, expresiones metafóricas «*figurae loquendi, quae aliud ex verbis, aliud ex consuetudine significant*» y el pleno dominio de la lengua a la cual se traduce, con toda su gama de matices semánticos y connotaciones sinonímicas, sino también un «oído o sentido de estilo fino y riguroso» para poder traducir el «arte del período y el ritmo» que posee el original.

Es interesante constatar que unos y otros vienen a coincidir en un doble principio:

En primer lugar, tanto los partidarios de la traducción literal como los partidarios de la traducción bella apelan al principio de fidelidad, los primeros a la letra y los otros al espíritu.

Y en segundo lugar, todos coinciden en afirmar que la traducción no puede ser nunca un doble del original, o sea, la misma obra, pero con léxico distinto, sino que es un camino hacia la obra y, tanto si la obra es poética, como si no lo es, la traducción es un aparato, un artificio técnico o instrumental que nos acerca al original, sin pretender jamás repetirlo o sustituirlo.

Nos hallamos ante una paradoja: fidelidad diversa o libertad fiel. Unos propugnan una fidelidad dentro de la diversidad y otros una diversidad dentro de la fidelidad. En el modo de cómo resolver esta paradoja parece que está el núcleo de la cuestión.

Un modo de hacerlo podría ser el de trasladar el problema de la traducción al problema del traductor.

Dado que es absolutamente imposible una relación objetiva entre el original y la traducción y que puede haber, y de hecho las hay, buenas traducciones de un mismo texto muy diferentes entre sí, es obvio que es problema del traductor el buscar entre las infinitas variedades del uso del lenguaje la razón expresiva de su labor de traductor para dar respuesta a la finalidad que se propone al traducir un texto. Es el traductor el que ante un determinado texto se siente, a la vez, obligado y libre. Es él el que tiene que solucionar la paradoja.

Quiero decir que la fidelidad de la traducción no se puede establecer en abstracto, sino que depende de las condiciones concretas en que se traduce y, sobre todo, depende de la finalidad que el traductor pretende con su tra-

ducción. Para ello, el buen traductor debe tener en cuenta, entre otras, dos cosas fundamentales:

- a) Respetar el original. Es verdad que es de todo punto imposible anular la personalidad del traductor, pero el traductor debe reducirse a ser como una pared de cristal, que, por un lado, deja ver sin deformación lo que hay a la otra parte, pero, por otro, con su espesor logra mantener separados los ambientes. El traductor debe siempre traducir de tal modo que la traducción deje ver claramente el original, pero debe dejar, al mismo tiempo, bien marcada la diversidad de los sistemas gramaticales y lingüísticos del original y de la traducción.
- b) El traductor debe saber descubrir los elementos invariables y los equivalentes que existen entre las dos lenguas y entre sus correspondientes códigos (lingüísticos, culturales etc.). Y esto debe hacerlo a través de la múltiple combinación de identidades y de diferencias que resultan después de haber descompuesto uno a uno los elementos de las dos lenguas sobre las que debe actuar. Una vez hecho este trabajo comparativo, el traductor tiene que hacer una opción, elegir entre los elementos o valores que quiere y pueden permanecer invariables (fieles) en su traducción y aquellos otros que quiere y pueden ser sólo equivalentes. En relación a esos valores de la obra el traductor orienta la fidelidad y la libertad. Entre fidelidad y libertad o, si se prefiere, entre invariancia y equivalencia, caben términos medios: fidelidad a uno o más aspectos y libertad en otros aspectos. Es decir entre fidelidad y libertad existe la posibilidad de elección entre aquellos valores que se quieren conservar y aquellos otros que se dejan a la libertad y a las exigencias propias de la traducción. La fidelidad, por muy exacta que se pretenda, no puede abarcar todas las dimensiones del texto original, y la libertad no puede ser tan absoluta que no respete algún valor de la obra traducida.

En la correcta elección por parte del traductor de valores invariables y equivalentes (que no tienen por qué ser iguales para todos los traductores de una misma obra) está el valor de su traducción.

En la práctica, fidelidad y libertad dependen fundamentalmente de la finalidad que se pretende con la traducción. Y el traductor debe dejar desde el principio bien clara esa finalidad, incluso para huir de la perenne acusación

de «traidor» que se atribuye a todo traductor, ya que, como dice el refrán, el que avisa no es traidor. Tenemos un claro ejemplo de esto en Melchiorre Cesarotti, que realizó dos traducciones de la *Iliada* casi contemporáneas a la de Monti, una en verso y otra en prosa, y las justificó con estas palabras: «Dos son los objetivos que me he propuesto con ellas: uno, hacer gustar a Homero y el otro, darlo a conocer. Para hacer gustar un original extranjero la traducción debe ser libre. Para hacerlo conocer con precisión es necesario que sea escrupulosamente fiel. La fidelidad destruye la gracia, la libertad la exactitud»²¹.

La finalidad impone, pues, al traductor la jerarquía de valores de la obra que quiere respetar en su traducción y aquellos que quiere dejar en libertad; el elemento o los elementos del texto que deben permanecer, dentro de lo posible, invariados en la traducción y cuál o cuáles otros basta que sean equivalentes.

La finalidad debe también orientar al crítico y al lector a la hora de juzgar la bondad o maldad de una traducción.

Desde esta perspectiva, creo que se puede decir que toda buena traducción acerca al original, ayuda y enriquece la originalidad creativa y contribuye a crear una tradición lingüística o literaria. El dicho de que toda traducción es una traición puede ser convertido en otro no menos cierto: que toda traducción crea una tradición.

Ahora bien, en la polémica se hablaba de buenas y malas traducciones o de traducciones peligrosas y no peligrosas. Yo aquí, como es obvio, considero sólo las buenas y no peligrosas. Las malas, que abundan, lo único que hacen es, como diría Cadalso, «humillar doblemente el lenguaje»: el lenguaje de la obra original y el lenguaje de la traducción. De esas, lo menos que se puede hacer es olvidarlas, y lo mejor evitarlas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1982): "Processi Traduttivi: Teorie e applicazioni", *Actas del seminario sobre la traducción*, Brescia, La Scuola.
- Gargatagli, Ana (1984): «Traducción y creación», en *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, n.º 4.
- Leopardi, G. (1953): *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori.

²¹ AA.VV., p. 49.

Mounin, G. (1955): *Les belles infidèles*, París, Le Cahiers du Sud.

Mutterle, A. M.-Bellorini, E. (1943): *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, Bari, Laterza.

Ortega y Gasset, J. (1983): *Miseria y esplendor de la traducción*, München, DTV.

Störig, H. J. (1973): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Terracini, B. (1983): *Il problema della traduzione*, Serra e Riva editori.