
TRADUCCIÓN:
CONTEXTOS E IMPLICACIONES

TRADUCCIÓN: CONTEXTOS E IMPLICACIONES

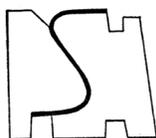
Małgorzata Gaszyńska-Magiera,
Justyna Cecylia Nowicka
(eds.)

Wrocław 2014
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

La Asociación Polaca de Hispanistas agradece a la Embajada de España en Polonia la aportación económica para la elaboración de esta publicación



Embajada de España



POLSKIE STOWARZYSZENIE HISPANISTÓW
ASOCIACION POLACA DE HISPANISTAS

ul. Oboźna 8, 00-332 Warszawa

Recenzent Jerzy Brzozowski

Weryfikacja tekstów hiszpańskich
José Luis Losada Palenzuela
Trinidad Marín Villora

Acta Universitatis Wratislaviensis 3574

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.,
Wrocław 2014

ISSN 0239-6661
ISBN 978-83-229-3435-7

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752885, e-mail: marketing@uwur.com.pl

ÍNDICE

Presentación del volumen	7
MAŁGORZATA GASZYŃSKA-MAGIERA, JUSTYNA CECYLIA NOWICKA	
GALA ARIAS RUBIO	
La traducción de la cultura polaca al español	13
KATARZYNA OSIŃSKA	
Don Quijote y la <i>intelligentsia</i> rusa. Introducción al problema	23
CRISTINA SIMÓN ALEGRE	
En torno a la traducción al español de los pasajes eróticos de un relato de la escritora eslovaca Margita Figuli	33
XOÁN MANUEL GARRIDO VILARIÑO, ANA LUNA ALONSO	
Paratraductores de la Literatura del Holocausto en castellano	41
MAŁGORZATA GASZYŃSKA-MAGIERA	
La posmemoria como un problema de la traducción: el papel de los topónimos en <i>Hanemann</i> de Stefan Chwin	49
ANNA WENDORFF	
La traducción al español de <i>Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną</i> de Dorota Masłowska . .	57
ANNA KUZNIK	
Prácticas, transferencia del conocimiento e <i>in-service training</i> . Tres estrategias del acerca- miento al mercado laboral en la formación de los traductores	67
XOÁN MONTERO DOMÍNGUEZ	
La normalización lingüística en los canales públicos de televisión autonómicos	77
ÓSCAR FERREIRO VÁZQUEZ	
Música y traducción: explotación de un texto rapeado para el aprendizaje de una lengua extranjera	85

Presentación del volumen

Hasta la última década del siglo XX para la mayoría de los estudios dedicados a la traducción literaria, inspirados tanto por las teorías literarias como lingüísticas, el punto de referencia más importante ha sido el texto original. Por una parte, la traducción se entendía como el *producto* de la labor del traductor; de ahí se originaban los estudios críticos de los textos traducidos y los análisis realizados con el fin de comparar el texto fuente con el texto meta. Por otra parte, el interés de los investigadores lo atraía el *proceso* de la traducción, es decir, todo lo que ocurre entre el original y su traducción, todo lo que determina la versión final del texto traducido. Se tomaban en consideración entonces las estrategias del traductor, sus decisiones y los factores que las pudieran influir.

La publicación del tomo *Translation, History and Culture* en 1990 marcó el giro cultural en los estudios traductológicos. Sus editores, Susan Bassnett y André Lefevere¹ describieron en el prólogo los análisis comparados del texto fuente y del texto meta como una labor concienzuda, pero infructuosa por no proporcionar resultados satisfactorios: según Bassnett y Lefevere, al realizarlos se solía hacer caso omiso de los factores culturales. Estos autores concluían que resultaba necesario superar este enfoque, aparentemente popular en los estudios traductológicos, e insistir más en las relaciones entre la traducción y la cultura, es decir, tomar en consideración el impacto de los factores no textuales en las decisiones del traductor y las restricciones que un sistema cultural le pudiera imponer. Además, la traducción se debería examinar en el marco histórico y social en que aparece. Su estudio debería incluir también la actividad de las instituciones, comprometidas en el proceso de la producción de un libro traducido. La traducción se mostraba un fenómeno muy complejo que exigía el empleo de métodos de investigación no sólo estrictamente filológicos. Su estudio, pues, debería abarcar, dentro de lo posible, entrevistas al traductor, para conocer de primera mano las razones de sus decisiones; entrevistas al editor, al redactor y al agente para aprender qué factores resultaban decisivos a la hora de escoger textos para traducir y publicar; recolección de datos de carácter numérico de distinta índole, relativos a la traducción; análisis de contratos firmados por los traductores; descripción del producto final de la editorial (la cubierta del libro, la primera página) y análisis de los paratextos (el prólogo, el epílogo

¹ S. Bassnett, A. Lefevere, *Translation, History and Culture*, Pinter, London 1990, p. 11.

etc.); análisis de textos críticos sobre la traducción en cuestión². Por supuesto, de estos procedimientos no se excluía el estudio comparado del texto original y traducido, pero sólo como uno de los elementos de tal investigación y no necesariamente el más importante. El análisis textual, por una parte, perdió el sitio privilegiado que hasta entonces ocupaba en los estudios traductológicos. Por otra parte, cambió su objetivo: a los investigadores no les interesaban ya tanto los aspectos puramente lingüísticos, como, por ejemplo, diferencias entre estructuras gramaticales paralelas, sino que su atención se concentraba en la manera en que los componentes culturales influían en el texto meta. En resumidas cuentas, en el centro de su interés se encontraron los factores extratextuales que pudieran determinar decisiones del traductor y modificar el sentido de la obra traducida.

A raíz de este enfoque aparecieron numerosos trabajos en que se estudiaban estrategias de casas editoriales interesadas en la publicación de obras traducidas, la actividad de intermediarios de la comunicación literaria, actitudes de los críticos frente a la literatura traducida, el impacto de ideologías y del poder en el proceso de la traducción, etc. En el seno de los estudios traductológicos se reanudaron también investigaciones orientadas hacia los problemas de la recepción. Algunos investigadores describían cómo el traductor, el editor, los responsables de la promoción del libro y todos que de alguna manera están comprometidos en el proceso de publicar una obra traducida anticipan las reacciones del lector potencial de la traducción con el fin de satisfacer sus expectativas. Por otra parte, en varios estudios se analizaban el lugar y la influencia de la obra traducida en el sistema literario de la cultura meta.

No se debería presuponer que el giro cultural marcó únicamente esta corriente de los estudios traductológicos que se dedica a la traducción literaria. Todo lo contrario: en las últimas décadas se brinda atención también a la traducción e interpretación de los textos no artísticos y a los factores culturales que las pudieran influir. Resulta que el éxito comunicativo de los textos traducidos, como, por ejemplo, instrucciones, correspondencia laboral, textos comerciales, textos especializados, etc., depende en gran medida de conocimiento de costumbres y procedimientos enraizados en la cultura meta y del empleo correcto de las normas de cortesía vigentes en esta cultura. Por consiguiente, el estudio del contexto laboral se ha encontrado en el campo de interés de los investigadores que se dedican a esta problemática. Otro contexto importante en que aparece la traducción y en que los factores culturales desempeñan un papel relevante es la sala de clase de idiomas.

Los estudios que ofrecemos en el presente volumen se sitúan precisamente en esta corriente de investigaciones traductológicas que se ha desarrollado después del giro cultural. Se comentan en él textos literarios, paraliterarios, testimoniales, periodísticos, didácticos y otros; a la vez, se subrayan sus distintas funciones y dimensiones: la comunicativa, la educativa, la intercultural etc.

² J. Munday, *Introducing Translation Studies*, Routledge, London and New York 2001, p. 156.

Gala Arias Rubio, en el artículo que abre el tomo, indica que la posición internacional del idioma polaco se ha visto afectada por la adhesión de Polonia a la Unión Europea, hecho que conlleva la participación del país en procesos generalizados en el campo de la economía, la educación, la asimilación de nuevos modelos y usos lingüísticos y traductológicos, etc. De ahí surge la necesidad de la traducción a otros idiomas del número creciente de diversos textos polacos. La autora, en su análisis de los textos no literarios (artículos periodísticos, folletos para turistas...) se concentra en la traducción de los nombres propios polacos al castellano y en las posibles consecuencias de los errores de los traductores, que ocurren si estos no toman en consideración la carga cultural que dichos textos conllevan.

A raíz de varios trabajos que presentamos a continuación, la traducción aparece como un impulso para reflexionar sobre la tradición cultural del receptor del texto traducido. Más allá de las palabras, de la configuración del léxico o el estilo, pero sobre todo en la traducción literaria, surge la pregunta sobre la recepción, sobre la interpretación y la asimilación de formas, convenciones, actitudes y lenguajes que la literatura siempre transporta. La historia de la recepción de los textos traducidos ofrece ejemplos de modelos trasplantados exitosamente a otros ámbitos culturales, a la vez que ejemplos de modelos particularmente versátiles que se revisten de lenguas y culturas ajenas. El lector encontrará esta problemática en el texto de Katarzyna Osińska dedicado a la recepción de *Don Quijote* en Rusia.

En el artículo siguiente, Cristina Simón Alegre estudia las dificultades que presentan al traductor los pasajes eróticos de la obra de la escritora eslovaca Margita Figuli. El tratamiento que se dé a dichos pasajes resulta estar íntimamente ligado a la visión global del texto, ya que condiciona la elección de la estrategia del traductor en la obra entera. Entender el valor de las palabras que va más allá del nivel literal del enunciado, de la simple relación del significado y del significante, permite descubrir la estructura literaria que es imprescindible preservar para obtener una traducción artística lograda.

Un fenómeno interesante en el ámbito literario español lo constituyen textos testimoniales del Holocausto. En este caso se trata de todo un paradigma trasplantado o injertado que describe una experiencia ajena, ya que el Holocausto, en principio, no forma parte de la historia española ni hubiera creado en ella un discurso testimonial propio antes de la publicación en España de relaciones extranjeras. Esta se produce gracias a unos editores, a quienes se aplica el nombre de paratraductores. Su papel en el proceso de la publicación y de la divulgación en España de aquellos textos testimoniales queda explicado de la mano de Ana Luna Alonso y Xoán Manuel Garrido Vilariño.

Otra dimensión de la traducción —y en este punto se tratará fundamentalmente de textos literarios—, es el hecho de que constituye un vehículo para acercar realidades bien distintas cultural e históricamente. Aquí el concepto clave es traducir la experiencia; y no sólo la cultural, la cual nos habría permitido permanecer en el círculo de la teorización intercultural, sino también la perso-

nal, la colectiva y la compartida por distintos grupos generacionales. Los textos que reflejan tal experiencia, como, por ejemplo, *El doctor Hanneman* de Stefan Chwin, analizado por Małgorzata Gaszyńska-Magiera, acarrearán problemas del fenómeno de la posmemoria, la memoria indirecta y heredada, que surge en torno a la literatura ficcional y testimonial del Holocausto y de otros traumas históricos y sociales. La posmemoria se convierte en una metáfora generalizable de la traducción, pues por no ser memoria de lo vivido en persona, implica una tarea de transmisión y traducción. En caso de crisis de conciencia, cuando el ser humano percibe la necesidad de establecer la relación entre la experiencia propia y la ajena, busca la explicación y, por lo tanto, la traducción: la forma de articular una experiencia prestada en términos propios, originales y familiares. El significado metafórico de la posmemoria invita precisamente a entender la traducción en tanto articulación y, por otra parte, a plantear una reflexión sobre lo original y lo secundario en nuestra experiencia de la lengua.

En el último texto dedicado a la traducción literaria Anna Wendorff comenta la traducción al español de *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* de Dorota Masłowska, por Joanna Orzechowska. En la opinión de Wendorff, la traductora logró salvar en el texto meta el carácter polaco del libro, a pesar de elementos culturales muy específicos y constitutivos de la novela; elementos, en principio, difícilmente traducibles a la realidad cultural y social —y, por lo tanto, también lingüística—, de España.

Existe una dimensión social y sociológica marcada del trabajo del traductor que queda patente en el ámbito de la vida pública de los Estados. Los cambios políticos y sociales afectan incluso la formación profesional de los traductores. Anna Kuznik en su artículo describe tres estrategias que permiten incorporar a dicha formación aspectos sociales y económicos relevantes para la actualidad de las sociedades modernas. Este hecho atrae la atención sobre una característica indisociable del oficio: el que el traductor esté siempre condicionado por las circunstancias cambiantes de su entorno, de igual manera que su trabajo y su figura representan un reflejo de la sociedad que lo rodea.

Traducir adquiere virtualmente un gran alcance social cuando se traduce para fines relacionados con la política lingüística de un país, como lo demuestra el artículo de Xoán Montero Domínguez. Los medios de comunicación y la creación de emisoras destinadas a propagar un idioma minoritario pueden servir de ejemplo de cómo un cambio político se traslada a la producción cultural de una institución mediática o, ampliando la perspectiva, la de un país entero. Por otra parte, la traducción puede ejercer influencia cultural, social y hasta histórica de alcance difícilmente calculable, como fue el caso de la traducción audiovisual en el proceso de la normalización de las lenguas del Estado español. El ámbito público también supone la creación de un marco legal de la actividad traductora, marco que se manifiesta en la experiencia laboral diaria y en la formación de traductores jóvenes.

Finalmente, Óscar Ferreiro Vázquez indica que en la educación y la enseñanza de idiomas la traducción cobra importancia como un factor integrador.

La divulgación mediática de los bienes culturales a través de la traducción puede tener efectos sólidos, como lo son unos mayores conocimientos generales o una mayor integración de una sociedad en un modelo cultural propuesto como modélico. Además, la recepción de cualquier texto en la lengua materna, propia del público, puede modelar el uso de la misma y la actitud de los usuarios hacia el idioma.

Del espectro de los textos que entregamos a los lectores se deduce que el concepto de la traducción debe necesariamente dar cabida a múltiples aspectos e implicaciones; y que no debemos disociarlos de ella para no menoscabar la envergadura real de la tarea del traductor en los diversos campos de la cultura humana.

Małgorzata Gaszyńska-Magiera, Justyna Cecylia Nowicka

Gala Arias Rubio

Universidad Europea de Madrid
Universidad Carlos III de Madrid

La traducción de la cultura polaca al español

Resumen

La incorporación de Polonia a la UE en 2004 ha propiciado el aumento del volumen de textos traducidos del polaco al español. Esta mayor demanda de traducciones exige de la formación de traductores altamente cualificados que dominen no solo cuestiones de índole gramatical y léxica, sino también los aspectos culturales de ambas sociedades y cómo interfieren en la traducción. Para analizar cómo traducimos lo que traducimos y los porqués de estas traducciones, nos serviremos de la bibliografía existente en cuestiones de cultura comparada en el par de lenguas polaco-español. Nuestro objetivo es localizar y analizar en esta bibliografía aquellos aspectos que, desde el punto de vista de la traducción (entendida esta como un tipo de comunicación), dificultan especialmente la tarea del español que traduce del polaco. En esta ocasión nos centraremos en un aspecto que consideramos contiene una enorme carga cultural: la traducción de los nombres propios y mostraremos ejemplos de cómo se traducen habitualmente.

Palabras clave: traducción de nombres propios, contexto cultural, error cultural

Abstract

Poland joined the EU in 2004 and this has led to the increased volume of texts translated from Polish into Spanish. This increased demand for translations requires the training of highly qualified translators in terms of grammar and lexicon, but also in the cultural aspects of both societies and how they interfere with translation. To discuss how we translate and the reasons for these translations we will use the literature in cross-cultural issues in the Polish-Spanish language pair. Our goal is to identify and analyze in this literature those aspects that, from the point of view of translation (understood as a form of communication) make the task of translating from Polish into Spanish difficult. This time we will focus on just one aspect that we believe contains a great cultural load: translation of proper names. We are also going to show examples of how they are commonly translated.

Key words: proper names translation, cultural context, cultural error

Contextualización de la propuesta

La cultura, entendida como un concepto amplio, afecta a casi todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana. Casi podríamos afirmar que en nuestro día a día cada acción representa un acto cultural. Sin embargo, no es habitual que nos detengamos a pensar en las acciones que emprendemos cotidianamente y con frecuencia solo somos conscientes de lo que nuestra cultura determina nuestras acciones cuando entramos en contacto con otras. Es entonces, cuando se produce el llamado “choque cultural”, cuando se nos presenta la ocasión de reflexionar sobre nuestras acciones y la razón de ser de estas, y cuando podemos también aprender del otro y de la extrañeza que nos producen sus actos. Desde el punto de vista de la traducción, ese choque cultural está implícito en el propio acto de traducir, dado que el proceso traslativo es muy claramente un proceso de adaptación de una realidad cultural a otra. Dado que las realidades culturales son múltiples y cada texto tiene una identidad propia, hay que proveer al traductor de principios claros y ejemplificados de cómo enfrentarse a estas situaciones y salir airoso de ellas. Y en caso de que los principios no fueran suficientes, es necesario proporcionarle una serie de herramientas de consulta basadas en la experiencia traductora previa.

El tema que hemos seleccionado consideramos que será de utilidad sobre todo para los traductores tanto de textos periodísticos como de textos turísticos o literarios y es la traducción de los nombres propios.

Introducción. Definiciones: cultura, equivalencia cultural, error cultural

Para introducir la materia que nos ocupa, primero es necesario definir unos cuantos conceptos. Dado que son conceptos ampliamente estudiados desde muchos ámbitos, entre otros, la traductología, hemos decidido elegir simplemente una definición de cada uno de ellos que sirva al objetivo del presente artículo dado que la selva de definiciones del concepto ‘cultura’ o del concepto ‘equivalencia’ es muy espesa y no aspiramos a adentrarnos en ella. Para definir la cultura hemos elegido la definición de Geertz, que define la cultura por medio de la semiótica como las “redes de significación” tejidas por los seres humanos (Geertz 1975: 5); creemos que esta definición se puede aplicar muy bien al ámbito de la traducción.

Con respecto al concepto “equivalencia”, es un concepto que en el mundo de la traductología ha generado una gran polémica. Hurtado Albir (2007: 205) recoge todo un catálogo del uso del término “equivalencia” por los teóricos de los estudios de traducción. Actualmente el consenso sería que la equivalencia es una relación entre textos en lenguas distintas y, de manera análoga, podríamos definir equivalencia cultural como “una relación entre textos en culturas distintas”.

Derivado de esta definición que hemos adoptado podemos definir “error cultural” como un fallo en la traslación de conceptos marcados culturalmente de un texto a otro, ya sea por el desconocimiento de las realidades culturales de ambas sociedades o de una de ellas, ya sea por lo inadecuado de la elección realizada por el traductor a causa del tipo de texto o del público objetivo de este.

Es decir, muchos de los errores que se producen en las traducciones son consecuencia de malentendidos culturales y no lingüísticos. Korzeniowska (1994: 61) lo expresa de la siguiente manera hablando de las destrezas necesarias para un traductor: “And this does not only mean the two languages in question but the cultures within which those languages are immersed, and what can be said in a given language in a given context, and what cannot”.

Análisis de la bibliografía existente

Aunque sobre cultura y cultura comparada en general hay una gran producción bibliográfica, en el caso que nos ocupa de las culturas polaca y española no es este un campo en el que se pueda encontrar muy abundante bibliografía, aunque sí que en los últimos años se está notando un avance significativo en la producción de materiales con este contenido. Quiero apuntar unas cuantas obras, aunque esta selección no es en absoluto exhaustiva y está sobre todo elaborada sobre la base de materiales publicados en los últimos diez años.

Queremos comenzar citando el artículo “Grzeczność iberyjska a polska” de Adamska y Waluch de la Torre (2005a), en el que se describen las diferencias entre España, Portugal y Polonia desde una perspectiva estrictamente pragmática. En él se analizan los siguientes aspectos: la manera de saludarse, de despedirse, de pedir disculpas, de realizar invitaciones, de expresar simpatía, etcétera. Estas autoras trabajan también en cuestiones de fórmulas de tratamiento comparadas polaco-español (ver 2005b). También el profesor Marek Baran, de la Universidad de Łódź, trabaja en la llamada pragmática intercultural polaco-español (2007).

No quiero dejar de citar a Anna Nowakowska-Głuszak que en su completa e interesantísima obra *¿Pedir es también cuestión de cultura?*, del año 2009, aborda extensamente una comparativa de las peticiones en la lengua polaca y española y aporta innumerables ejemplos de traducción.

Muy necesaria también para los traductores es la bibliografía en cuestiones de expresiones idiomáticas polaco-español, entre la que encontramos el artículo de María Luisa Cobo Aguilar (1999) y en lo que a monografías se refiere, más recientemente (2006) ha sido publicada *Idiomy polsko-hiszpańskie* de Pulido y Leniec-Lincow que recoge 1200 expresiones idiomáticas polacas con sus correspondencias españolas. Esta obra incluye también ejemplos de uso de las expresiones en contexto en las dos lenguas. Por otra parte, en el campo de la fraseología com-

parada trabaja desde hace ya varios años el doctor Marcin Sosiński, profesor de la Universidad de Granada; sobre ello ha publicado una serie de artículos y, sobre todo, su tesis del año 2006: *Fraseología comparada del polaco y del español, su tratamiento en diccionarios bilingües*.

Como hemos visto, los aspectos culturales que pueden afectar a la traducción son innumerables: la ya mencionada cortesía, la comida, los horarios, el calendario festivo... Una serie innumerable de aspectos y por lo tanto de encrucijadas culturales en las que el traductor se puede encontrar.

Traducción de los nombres propios

Nos hemos decantado por este aspecto cultural en concreto inspirados por la obra de Korzeniowska y Kuhiwczak (1994). Uno de los epígrafes de esta guía (pág. 58) trata de las consecuencias de una traducción descuidada y en concreto de la traducción de los nombres propios. Nos ha interesado especialmente esta parte por considerar que la traducción de los nombres propios supone un escollo de traducción fundamental y, además, son elementos del discurso cuya carga cultural es enorme. Una de las problemáticas más comunes es que, aunque la consigna general sea no traducir los nombres propios, hay muchos que, de hecho, sí se traducen y deben traducirse. Korzeniowska y el famoso traductólogo Jean Delisle coinciden en que los nombres propios se transfieren simplemente del texto original al terminal, ya que se trata de elementos de información que no necesitan nada o casi nada de análisis interpretativo. En el criterio de estos dos autores, para los nombres de las calles, de las plazas y de las vías, es suficiente dejar el nombre original sin añadir su traducción, en este caso al español. Sin embargo, sabemos que en la práctica la casuística es bastante superior a la aquí expuesta, por diversas razones, ya sea por nombres que tienen ya una traducción acuñada o en proceso de acuñación, ya sea porque muchas veces es necesario proporcionar al destinatario de la traducción elementos para poder comprender lo que en la cultura origen es obvio y en la cultura destino no. Uno de los recursos más habitualmente utilizados es añadir información, como por ejemplo en el siguiente caso:

El tren se detiene en la estación de Auschwitz (**dicho Osvientsim, en polaco**). Antes, o sea hace 50 años, el tren no se paraba en el centro del pueblo. [...] Se detenía junto a los crematorios IV y V de Birkenau (**dicho Brzezinka, en polaco**). (*Abc*, 27.1.95: 34; Moya 2000: 112)

Como vemos, la información añadida exige creatividad por parte del traductor. Moya (2000) dice, siguiendo a Newmark, que la información añadida por parte de un traductor puede ser cultural, técnica o lingüística, e identifica este caso como información añadida lingüística, aunque nosotros consideramos que contiene un enorme componente histórico-cultural evidente.

Tras todo lo expuesto, queremos analizar algunos ejemplos de nombres propios polacos dotados de una gran carga cultural y revisar la diversidad de traducciones que se han realizado de ellos o analizar la información añadida que el traductor ha considerado necesario incorporar. Algunos de los ejemplos que vamos a ver a continuación son topónimos y otros son nombres que designan otros elementos de la cultura. Los nombres seleccionados son los siguientes: *Małopolska/Wielkopolska*, *Stare Miasto/Rynek Główny*, *Wisła/Wisła Kraków*, *Tastry*, *pierogi*.

Małopolska/Wielkopolska

En el caso de estas divisiones administrativas resulta interesante observar que ha habido una tendencia bastante común a traducirlas de manera literal. Por ejemplo, en uno de los diccionarios más populares polaco-español (Perlin 1995), encontramos:

<i>Małopolska</i>	Pequeña Polonia
<i>Wielkopolska</i>	Gran Polonia

O bien este ejemplo en el que encontramos otra traducción similar (Organización Turística de Polonia 2012a: 3):



Fig. 1. División administrativa de Polonia en voivodías

Sin embargo, consideramos que los criterios de las nuevas traducciones son más adecuados, pues dado que estas denominaciones carecen de valor semántico alguno, resulta innecesario traducirlas. Consideramos que propuestas como la siguiente (de una página web de turismo polaco) son más adecuadas e inteligibles para el lector:

Wielkopolska (Gran Polonia) es una región histórica, que está situada entre los ríos Warta, la parte central del Oder y el bajo Vístula. (*Con la mochila*, 2009)

Stare Miasto/Rynek Główny

Estos nombres tienen mucha carga semántica como para no traducirlos; e incluso, en función del destinatario de la traducción, puede ser peligroso dejarlos sin traducir. Si el destinatario es, por ejemplo, un turista, puede pensar que hacen referencia a unos lugares concretos y no a una zona amplia, como en el caso de *Stare Miasto*. Al no ser nombres exclusivos de una sola ciudad, se encuentran en la frontera entre los nombres propios y los nombres comunes, y consideramos que deben traducirse. Sin embargo, no hay unidad de criterios en lo que a su traducción se refiere y podemos encontrar una gran variedad de opciones. Nosotros consideramos que una traducción literal no es la más adecuada en estos casos y que lo ideal sería buscar un equivalente como los propuestos en los siguientes ejemplos:

Rynek Główny w Krakowie — La **plaza mayor** de Cracovia

Stare Miasto — **casco antiguo**, evitando otras opciones como: ciudad medieval, ciudad vieja, ciudad antigua, casco viejo, etcétera.

La razón de estas propuestas es que en la mayor parte de ciudades europeas nos vamos a encontrar con la misma disposición, una (o varias) plazas principales, algunas con nombres propios (la *Piazza Navona* de Roma, la *Piazza della Signoria* en Florencia) y otras simplemente llamadas “mayores”. También en la mayor parte de las ciudades habrá un casco antiguo, es decir un núcleo histórico y monumental. Si nos fijamos en el ejemplo español, comprobaremos que en muchísimas ciudades españolas (Madrid, Toledo, Cuenca, Segovia, Málaga, Salamanca...) existe una Plaza Mayor y por lo tanto para el lector español será muy fácil identificar ese concepto con esa traducción.

Wista/Wista Kraków

En muchos casos lo que los traductores o los periodistas hacen, más que traducir, es adaptar la grafía polaca a los grafemas disponibles en español más pare-

cidos en su forma, aunque no se parezcan nada en su pronunciación. Un ejemplo sería el de *Wisła*.

Este caso aparece habitualmente en la prensa deportiva, ya que además de ser el nombre de un río (el río Vístula), este término identifica a un equipo de fútbol: el *Wisła Kraków*. Curiosamente, aunque en los medios utilizan la versión castellana de la ciudad (Cracovia), no hacen lo mismo con el nombre del río, que habitualmente queda en “Wisla” adaptación gráfica, que no fonética, del nombre original. Lo vemos en el siguiente ejemplo:

El Barcelona ya conoce a su rival en la tercera eliminatoria previa de la Champions League: el **Wisla de Cracovia**. (20 *Minutos.es*, 2009)

Este es un caso curioso cuya solución no es sencilla porque sirve a dos lógicas contrapuestas. La primera nos indicaría que, dado que hay una traducción acuñada y fácilmente reconocible para el lector español como es Vístula, se debería traducir todo el nombre como “Vístula de Cracovia”. No obstante, en estos ámbitos, aunque los nombres de los equipos de fútbol estén compuestos de nombres comunes: Atlético de Madrid, Real Madrid, no se suelen traducir (existe, por ejemplo, una página polaca sobre el Real Madrid cuyo nombre es www.realmadrid.pl). La ciudad a la que acompaña el nombre del equipo en ocasiones sí se traduce (Dínamo de Moscú) pero la denominación del equipo no y por lo tanto la adaptación gráfica (sin traducción) del Wisla de Cracovia sería aceptable e inteligible para el destinatario final.

Tatry

La traducción de este topónimo no supone una dificultad muy elevada, dado que ya hay una traducción ampliamente reconocida. Sin embargo, a la luz de las traducciones revisadas, se nos plantea una duda: ¿son los Tatra o los Tatras? Generalmente las cordilleras se nombran en plural: los Sudetes, los Beskides, los Pirineos... sin embargo, con los Tatra podemos encontrar las dos versiones de manera alternativa. Veamos algunos ejemplos:

En Podhale, en la extensa hondonada junto a **los Tatra**, hay numerosas e interesantes rutas para la práctica del esquí de fondo y turístico. [...] En **los Tatra** también se puede practicar el esquí de riesgo en alta montaña por itinerarios turísticos señalizados. [...] (Organización Turística de Polonia 2012b: 11)

Los Tatras — una cordillera que se extiende por ambos lados de la frontera polaco-eslovaca constituye una parte de los Cárpatos [...]. En Polonia, un país dominado mayormente por llanos y planicies, la gente ama a **los Tatras**. (Portal Oficial de Promoción de la República de Polonia 2012)

Consideramos, por lo tanto, que siguiendo la línea habitual en español (los Andes, los Apeninos...) se deberían nombrar siempre en plural: los Tatras.

Pierogi

Con respecto a los platos típicos, que merecerían un capítulo aparte, los traductores hacen esfuerzos denodados por acercar al lector a los conceptos que le son extraños. Sin embargo, convendría buscar una cierta univocidad a la hora de proponer equivalencias para los conceptos porque existen, como en los casos anteriores, una gran variedad de opciones.

La cocina polaca es famosa por los llamados “**pierogi**”, unos **ravioles estofados** con rellenos de carne, de col agria y setas y también con queso o frutas. (Portal Oficial de Promoción de la República de Polonia 2012)

Pierogi (Empanadillas)

[...] La masa para las clásicas **empanadillas** (*pierogi*) se hace con los ingredientes más simples: harina, agua, huevo y una pizca de sal.

En verano, las mesas polacas se adornan con **empanadillas** de fruta: fresas, arándanos, cerezas... El plato común de los polacos son las **empanadillas con requesón endulzado** [...]. (Organización Turística de Polonia 2012c: 12)

[...] pruebe los típicos **pierogi** — **empanadillas cocidas** cuyo relleno refleja las riquezas de la tierra polaca: desde rellenos de carne, col fermentada con setas, requesón y patatas picantes, hasta rellenos dulces y de frutas. (LOT 2012)

En estos casos el traductor hace uso de la técnica de traducción denominada “adaptación” que se emplea frecuentemente para la transferencia de palabras culturales de una lengua a otra. No obstante, la adaptación nunca es perfecta y mucho menos en gastronomía cuando los conceptos pueden variar substancialmente incluso entre una y otra región de un mismo país (nada tienen que ver, por ejemplo, el gazpacho andaluz y el gazpacho manchego). Si bien el término “empanadillas” no hace referencia a un concepto idéntico al de *pierogi* tampoco los ravioles son exactamente iguales por diferencias de tamaño, presentación, etc. En este caso considero que hay que ser muy tolerante con las elecciones del traductor y valorar especialmente las aclaraciones o paráfrasis que introdujera para acreditar su elección.

Conclusiones

El presente análisis apunta algunas diferencias culturales entre las lenguas polaca y española, que afectan al proceso de traducción y pueden inducir al traductor a cometer errores. Al inicio del presente artículo se han presentado una serie de conceptos necesarios para definir el tema de estudio: cultura, equivalencia cultural y error cultural. Más adelante, se ha acotado el objeto de estudio y se ha determinado la motivación de este. En el siguiente apartado se ha presentado una panorámica de los estudios existentes sobre este tema y los autores que trabajan en este campo; la escasez de publicaciones remarca la necesidad de seguir investigando en esta dirección. Finalmente, se ha analizado un aspecto íntimamente relacionado con la cultura y con la traducción que puede influir

negativamente en la calidad de ésta: el uso de los nombres propios en las lenguas polaca y española. Tras el análisis de este aspecto hemos descubierto que no existe una traducción unitaria para los nombres propios y que la elección de una u otra alternativa dependerá de muchos factores que es difícil prever. Hemos comprobado que los traductores, a la hora de transferir estas unidades de significado, utilizan las siguientes estrategias:

- mantener el nombre en la forma original (a veces añadiendo comillas o en cursiva);
- mantener el nombre en la forma original y añadir información para que resulte inteligible;
- traducir literalmente;
- traducir literalmente añadiendo información para que resulte inteligible;
- emplear un equivalente aceptado o novedoso (“pierogi”: empanadillas o raviolis);
- adaptar la grafía al alfabeto español (“Wisla de Cracovia”).

A la hora de proponer una solución única para las dicotomías planteadas hay que tener en cuenta varios criterios, como por ejemplo, el respeto a las normas gramaticales de la lengua de destino y el análisis de traducciones acuñadas de conceptos similares de otras lenguas. En términos de adaptación cultural es difícil dar con una opción perfecta y es muy importante centrarse en el *skopo* o destinatario de la traducción. El criterio de inteligibilidad/ininteligibilidad por parte del lector final será nuestra comprobación última de que la traducción es correcta.

Bibliografía

- ADAMSKA, Agata; WALUCH-DE LA TORRE, Edyta (2005a) “Grzeczność iberyjska a polska”, en: Małgorzata Marcjanik (ed.) *Grzeczność nasza i obca*. Warszawa, Trio: 133–152.
- ADAMSKA, Agata; WALUCH-DE LA TORRE, Edyta (2005b) “Porównanie użycia imion własnych w wołaczowych formach adresatywnych w języku polskim, hiszpańskim i portugalskim”. *Studia Iberystyczne*. 4: 223–237.
- BARAN, Marek (2007) “Jak zyskać sympatię Hiszpanów, czyli o werbalnych parametrach afektywności i powściągliwości w perspektywie komunikacji międzykulturowej”, en: Władysław Chłopicki (ed.) *Komunikacja międzykulturowa: perspektywy badań interdyscyplinarnych. Język a komunikacja*, 19. Kraków, Tertium: 101–110.
- COBO AGUILAR, María Luisa (1999) “La complejidad al traducir las expresiones idiomáticas polaco-español o viceversa”. *Estudios Hispánicos*. VII: 159–162.
- GEERTZ, Clifford (1975) *The interpretation of cultures*. New York, Basic Books.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2007) *Traducción y traductología: Iniciación a la traductología*. Madrid, Cátedra.
- KORZENIOWSKA, Aniela; KUHIWCZAK, Piotr (1994) *Successful polish-english translation. Tricks of the trade*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- MOYA, Virgilio (2000) *La traducción de los nombres propios*. Madrid, Cátedra.
- NOWAKOWSKA-GŁUSZAK, Anna (2009) *¿Pedir es también cuestión de cultura?* Katowice, Uniwersytet Śląski, Oficyna Wydawnicza.

- PERLIN, Oskar (1995) *Diccionario manual polaco-español*. Warszawa, Wiedza Powszechna.
- PULIDO, Jesús; LENIEC-LINCOW, Dorota (2006) *Idiomy polsko-hiszpańskie*. Kraków, Wydawnictwo Naukowe PWN.

Fuentes de los textos

- 20 Minutos.es: “El Barcelona, ante el Wisla de Cracovia en la previa de la Champions” [en línea]: *20 Minutos.es*.<http://www.20minutos.es/noticia/404623/> [11.07.2009].
- Con la mochila: “*Wielkopolska-La gran Polonia*” [en línea]: <http://www.conlamochila.com/europa/polonia/wielkopolska-la-gran-polonia> [11.07.2009].
- LOT “Info Polonia — Gastronomía” [en línea]: http://www.lot.es/agencias/7_3_info_gastronomia.php [11.07.2012].
- Organización turística de Polonia (2012a) *Las mayores atracciones turísticas*.
- Organización turística de Polonia (2012b) *Puntos destacados de turismo activo*.
- Organización turística de Polonia (2012c) *Gastronomía polaca. Viajes con sabor*.
- Portal Oficial de Promoción de la República de Polonia “Cocina de Polonia” [en línea]: <http://es.poland.gov.pl/Cocina,de,Polonia,6146.html> [11.07.2012].
- Portal Oficial de Promoción de la República de Polonia “Parque Nacional de Los Tatras” [en línea]: <http://es.poland.gov.pl/Parque,Nacional,de,los,Tatras,10380.html> [11.11.2012].

Katarzyna Osińska

Instituto de Eslavística de la Academia Polaca de Ciencias, Varsovia

Don Quijote y la *intelligentsia* rusa. Introducción al problema

Resumen

La importancia de la obra de Cervantes ha venido siendo objeto de reflexión desde el siglo XIX, tanto entre los escritores (la famosa conferencia de Iván Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*), críticos, historiadores y teóricos de la literatura. Se han escrito cientos de tesis y artículos. No hay ninguna otra novela que haya sido tan leída y no solamente citada a través de los siglos, que se haya erigido en un objeto de culto y en un impulso para reflexionar sobre la propia tradición cultural de los lectores. Finalmente, no existe otra novela que haya llegado a ser semejante fuente de ideas; lo más interesante además, en cuanto a la recepción, es que se trata de ideas íntimamente contradictorias. En mi artículo presentaré los resultados del análisis de una selección de textos dedicados a la recepción del *Quijote* en Rusia. Me interesa qué escribieron dichos autores sobre el personaje y su presencia en la literatura rusa, cómo ellos mismos influyeron en la imagen del personaje, qué variantes interpretativas crearon y cómo se reflejaron esas variantes en otras obras literarias.

Palabras clave: Don Quijote, recepción, Rusia

Abstract

The importance of the work of Cervantes has triggered reflection from the nineteenth century, both among writers (the famous lecture of Iván Turguéniev, *Hamlet and Don Quixote*), critics, historians and literary theorists. Hundreds of articles and dissertations have been written. No other novel has been so often read and not only quoted for several centuries, but also emerged as a cult object and an impulse to reflect on the reader's own cultural tradition. Finally, there is no other novel that has become such a source of ideas, and the most interesting thing regarding reception is that we are referring to intimately contradictory ideas. In my paper I will present results of the analysis of a selection of texts devoted to the reception of Don Quixote in Russia. I am interested in how the writers perceive the figure of Don Quixote and his presence in Russian literature, how they themselves influenced the character's image, which interpretive alternatives they created and how these alternatives were reflected in other literary works.

Keywords: Don Quixote, reception, Russia

La presencia de *Don Quijote* en Rusia —tanto de la novela de Cervantes como del personaje mismo, que se ha convertido en una figura mítica— constituye un

fenómeno cultural propio que no tiene parangón en la recepción mundial de la obra maestra de la literatura española¹. Los motivos quijotescos son fácilmente detectables en la narrativa de Nikolái Gógol, Fiódor Dostoyevski, Nikolái Leskov, Iván Turguéniev, Andréi Platónov; en la poesía de Aleksandr Pushkin, Fiódor Sologub, Dmitri Merezhkovski y otros simbolistas; en los dramas de Aleksandr Ostrovski, Anatoli Lunacharski, Mijaíl Bulgákov, Andréi Platónov y otros muchos escritores, hasta Venedikt Eroféiev y su *Moscú-Petushki*. No hay ninguna otra novela, ni siquiera de la literatura rusa, que haya sido tan leída y no solamente citada a través de los siglos, que se haya erigido en un objeto de culto y en un impulso para reflexionar sobre la propia tradición cultural de los lectores. Finalmente, no existe otra novela que haya llegado a ser una fuente semejante de ideas; y lo más interesante en cuanto a la recepción es que se trata de ideas íntimamente contradictorias.

Los rusos percibieron en Don Quijote algo más que un libro sencillamente genial, percibieron en él una parábola sobre el destino humano, y en el protagonista de la novela, un profeta o un falso profeta, un mito que puede ser clave para las crónicas de la intelligentsia rusa, así como para la vida pública²

escribe el investigador contemporáneo Vsévolod Bagno (2009: 3) en el libro que resume sus muchos años de indagaciones sobre los problemas de la recepción de la novela en Rusia. Simultáneamente es consciente de que la fascinación por la nove-

¹ La traducción de la novela de Cervantes al ruso es un tema amplio, distinto y que ha sido abordado de forma bastante detallada por el investigador ruso Vsévolod Bagno en su última monografía (Bagno 2009). De ahí que ahora me limite a referir la información más importante de la misma. El *Quijote* fue publicado en ruso por vez primera en 1769, en una versión incompleta (27 capítulos) de una traducción indirecta del francés. La primera traducción del castellano, igualmente incompleta, se editó en el año 1838. El autor que trasladó al castellano la primera versión completa fue Vladímir Karelin. Dicha versión se ha considerado (no sin serias objeciones) como adecuada a la lengua rusa de la época, y por tanto moderna, lo que por otra parte ha contribuido a su popularidad y múltiples reediciones. A caballo entre los siglos XIX y XX se produjo un auténtico aluvión de nuevas traducciones, editándose seis por lo menos. En la actualidad, dos traducciones, que surgieron ya en el siglo XX, son las más valoradas. La primera de ellas se publicó entre 1929 y 1932 en la editorial petersburguesa “Academia”, coordinada por los excepcionales hispanistas Boris Krzhevski y Aleksander Smirnov. Exceptuando a Mijaíl Kuzmin, autor de las traducciones de la parte en verso de la novela, los nombres de los traductores no fueron revelados (¡sic!). Lo más probable es que la traducción fuera una obra colectiva; Vsévolod Bagno aporta que probablemente la novela fuera traducida por tres traductores (sin contar a Mijaíl Kuzmin): Grigori Lozinski, Konstantin Mochulski, Elizaveta Dmitrieva (Bagno 2009: 154). Los nombres de los traductores fueron borrados de la primera edición debido a la censura por motivos políticos. La insólita historia de la traducción colectiva, editada gracias a la determinación y el empeño de los mencionados traductores, no ha sido aún descrita en toda su complejidad. Una cosa es segura: dicha traducción se considera hoy en día como la que alcanza la fidelidad máxima a la hora de reflejar los matices semánticos del original castellano. Actualmente, sin embargo, la más reeditada es la traducción del año 1951, de la que fue autor Nikolái Lubimov. Un traductor conocido por su inventiva a la hora de crear refranes rusos equivalentes al original. No menos importantes para la recepción de *Don Quijote* en Rusia resultan las diferentes adaptaciones y versiones abreviadas para niños. Roberto Monforte Dupret contabilizó hasta el año 1997, un total de noventa y cinco ediciones destinadas a niños y jóvenes (Monforte Dupret 2007: 318–328).

² La traducción de todas las citas es de Amelia Serraller Calvo.

la ha sido paulatinamente reemplazada por el interés por la propia figura de Don Quijote, “un hombre que deseaba cambiar el mundo”, y que a medida que proliferaban los motivos quijotescos en la literatura, su nexo con la novela de Cervantes se fue aflojando hasta que desapareció (Bagno 2009: 175).

Esta última afirmación puede ser el punto de partida para preguntarnos hasta qué punto la figura de Don Quijote ha traspasado el marco de la novela de Cervantes, adquiriendo rasgos de “un Don Quijote ruso”.

El caballero de La Mancha evolucionó, encarnándose en el personaje de la literatura rusa inspirado en él, o en el protagonista de las diversas adaptaciones de la novela de Cervantes. Del protagonista cómico de divertidas andanzas que resultó ser en el siglo XVIII y a principios del XIX, pasando por el caballero intachable, la encarnación de las ideas cristianas de Dostoyevski, que lo convirtió en el prototipo del personaje del Príncipe Myshkin en la novela *El Idiota* (1869), hasta Alonso Quijano el Bueno, tal y como se desprende de la adaptación de la novela realizada por Mijaíl Bulgákov (1938). En la recepción masiva contemporánea, la imagen de Don Quijote se infantiliza debido a la adaptación y a las versiones destinadas a los niños y jóvenes, y conduce al cliché del “idealista bueno e inofensivo”.

La segunda línea en la evolución de Don Quijote está relacionada con el concepto del “quijotismo” (*донкихотство*), que en Rusia es sinónimo de la lucha desinteresada por la justicia, de la disposición para consagrarse completamente a una idea: es decir, de una actitud altruista. El concepto ruso de “quijotismo” es distinto de la *donkiszoteria* polaca, que denota ser soñador, emprender una lucha condenada al fracaso, resultado de una evaluación errónea de la situación. Así pues, el “quijotismo” ruso tiene unas connotaciones más bien positivas (aunque se dan, por supuesto, casos aislados que lo someten a la crítica), mientras que en la *donkiszoteria* polaca se percibe una predisposición negativa (aunque tampoco se trata en este caso de una categoría uniforme)³.

³ El significado del término ruso *донкихотство* ha ido evolucionando. En los diccionarios más conocidos que datan de mediados del siglo XX, bien sea el de S. I. Ozhegov (primera edición de 1952), o el *Diccionario de lengua rusa* de cuatro tomos, coordinado por A. P. Evgenieva (primera edición de 1957–1961), dicho término aparece acompañado por palabras de la misma familia como *донкихотский* y *донкихотствовать*. Todas ellas son derivados del apelativo *донкихот*, que significa “iluso e ingenuo soñador que lucha por unos ideales imposibles de realizar”. En el más reciente *Nuevo diccionario de lengua rusa* de T. F. Efremova (primera edición del año 2000), la entrada *донкихотство* significa ya “el símbolo de la nobleza y de la emotividad, de la aspiración de contribuir al bien común en nombre de unos ideales irrealizables”. En Polonia, en el conocido *Diccionario de lengua polaca* cuya edición coordinó M. Szymczak (primera edición de 1978), el vocablo *donkiszoteria* significa “actitud vital y forma de comportarse propia de un *donkiszot*”, mientras que *donkiszot* es “la persona que se guía por las ideas más elevadas, así como por el ansia de luchar por una causa noble, pero sin tener sentido de la realidad ni de la viabilidad de sus intenciones, lo que provoca un efecto cómico”. En el *Diccionario de extranjerismos* de la prestigiosa Editorial PWN (2002) se entiende por *donkiszoteria* “la actitud ante la vida caracterizada por su idealismo”, pero también “rareza, excentricidad”.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX el Don Quijote ruso empieza a encarnar ante todo a un guerrero, que en vez de luchar contra algo (como por ejemplo, los molinos), lo hace más bien por algo. Se trata de un idealista, inquebrantable en la lucha por la materialización de un ideal. En esta imagen —que es por supuesto variable y sufre una evolución— la cuestión de la imposibilidad de realizar dicho ideal pasa a un segundo plano, mientras que la lucha intransigente se presenta en primer plano; no importa si el ideal por el que se lucha pertenece al pasado (es decir, emula al Siglo de Oro, sobre el que habla el propio protagonista de la novela), o si tiene también un carácter progresista, encaminado hacia el futuro. De ahí que en el siglo XIX se llamará “Don Quijotes” (y en más de una ocasión se denominarán ellos a sí mismos) tanto a los “eslavófilos” como a los “occidentalistas”, o lo que es lo mismo, a los partidarios de dos visiones historiosóficas de Rusia completamente diferentes.

El clásico ensayo de Iván Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*, escrito —con pausas— a finales de la década de los cuarenta del siglo XIX y publicado por primera vez en 1860 en la revista *Sovremennik*, ha desempeñado un papel decisivo para la percepción de Don Quijote como un idealista, una figura merecedora de admiración y de ser emulada. Turguéniev, que era consciente de la ambigüedad de estas figuras literarias universalmente famosas, sin embargo las confronta. En ese plano dualista Hamlet está por encima de la sociedad, “vive para sí mismo”, es un egoísta encerrado en su propio mundo, y a la vez, un hombre de pensamiento (que no de acción); cifra su ideal en sí mismo. Por el contrario, Don Quijote está dispuesto a consagrarse completamente a un ideal que le resulta externo, es altruista, un entusiasta desprovisto de dudas, que vive para los demás y cree en la posibilidad de combatir el mal, un hombre de acción.

Todos los autores que han escrito tanto sobre la propia novela de Cervantes, como sobre su recepción en Rusia, se han remitido al ensayo de Turguéniev; también han invocado dicho ensayo filósofos, pensadores sociales e historiadores de las ideas⁴ que se han esforzado en diagnosticar la situación política, social y mental de Rusia y de los rusos. Han aparecido cientos (puede que miles) de textos de esta índole, con alusiones a la propia novela y al ensayo de Turguéniev. Muchos autores han percibido la simplificación en la que incurrió Turguéniev a la hora de caracterizar a estas dos “figuras universales”. A. Lvov, autor de un amplio estudio publicado en el año 1862, demostró que Turguéniev no había leído la novela con atención y que su ignorancia fue la causa de que se permitiera muchas tergiversaciones en la descripción de Don Quijote (podemos añadir que es un hecho) y de que crease un retrato completamente falso y unilateral del caballero andante. “El señor Turguéniev —escribió Lvov— no ha caído en la cuenta de que un hombre desprovisto de

⁴ Como Aleksandr Herzen, Nikolái Dobroliubov, Dmitri Písarev, Pável Annienkov, Apollon Grigoriev, Nikolái Leskov, Lev Tolstói, Nikolái Mijailovski, Piotr Lavrov o Piotr Kropotkin, entre otros. Para un análisis detallado, consultar los siguientes libros de la bibliografía: Bagno 2009 y 2011: 20; Ayhenvald 1982 y 1984; Monforte Dupret 2007.

raciocinio no puede tener un sentido moral” (Lvov 2011: 79). En opinión de Lvov (y no sólo en la suya en aquella época, el siglo XIX, cuando había una pugna entre las diferentes interpretaciones de la novela de Cervantes) Don Quijote era, ante todo, una persona poseída por una sola idea (Lvov 2011: 71): en otras palabras, un loco que en su comportamiento se deja guiar a menudo por la soberbia, que no es una figura que pueda erigirse en un modelo de conducta, de ahí que Cervantes lo creara para hacer reír (Lvov 2011: 94).

Sin embargo, los lectores más perspicaces de Turguéniev se daban cuenta de que el texto apareció en un contexto político determinado: su idea cristalizó después de la revolución del año 1848, que el escritor presenció en París. De ahí que el artículo de Turguéniev tuviera carácter periodístico e incluyera subrayados polémicos. Publicándolo, el escritor ruso se manifestaba a favor de hacer un esfuerzo en favor de las reformas en Rusia. De esta forma se puso del lado de las fuerzas democráticas. Así pues, la figura de Don Quijote que él creó le sirvió como pretexto para formular un programa de actuación, según el cual había que abandonar la pasividad y las dudas (que en ese plano tan reduccionista caracterizaban a Hamlet) y adoptar una postura activa, actuar, consagrarse a la idea de construir un mundo más justo.

Al adoptar el papel del crítico social, Turguéniev evoca conocidas figuras literarias, llevándolas más allá del terreno de la ficción literaria, transformándolas en figuras metafóricas, en tipos universales. Actúa de esta forma, a pesar de que había leído a Shakespeare y conocía magníficamente la novela de Cervantes, la valoraba y lamentaba que faltara en Rusia una buena traducción; incluso tenía la intención de emprenderla él solo. Pero en este caso no le interesa averiguar quién es el protagonista de la novela de Cervantes. Subrayando tan sólo algunos de sus rasgos, y omitiendo otros, hace de él un representante de una idea socio-ética.

Isaiah Berlin, en el ensayo *El nacimiento de la intelligentsia rusa*, cayó en la cuenta de que los escritores rusos del siglo XIX, y entre ellos Turguéniev, “crearon una nueva concepción de la novela, resultado de su particular visión del mundo” (Berlin 2003: 123)⁵. Este tipo de crítica ha borrado conscientemente la línea divisoria entre la vida y el mundo representado por la novela. Las categorías cognoscitivas o éticas aplicadas por esa crítica podían afectar “tanto a la forma artística como a los personajes del drama; tanto a las características del autor como al contenido de su novela, mientras que los criterios conforme los cuales se valora consciente o inconscientemente la obra” no se diferenciaban de aquéllos “que sirven para valorar y describir a las personas reales en su vida cotidiana” (Berlin 2003: 123). Berlin recuerda que “este tipo de crítica no ha sido objeto de un examen severo. Se le ha acusado de que confunde el arte con la vida, y como consecuencia, destruye la pureza de su esencia” (Berlin 2003: 123). A la vez, el historiador de las ideas británico subraya que, al adoptar semejante estrategia, críticos y escritores

⁵ Este ensayo, que pertenece al ciclo ensayístico *A Marvellous Decade*, fue publicado por primera vez en la revista británica “Encounter” en 1955.

como Vissarión Belinski, Iván Turguéniev, Mijaíl Bakunin y Aleksandr Herzen, entre otros, crearon la base del constructo denominado “la *intelligentsia* rusa”. Es entonces, a mediados del siglo XIX, cuando los escritores y pensadores rusos pusieron en marcha las ideas que condujeron a las revueltas sociales y políticas de principios del siglo XX, hasta la revolución de octubre del año 1917.

Don Quijote, en tanto que personificación de la valentía, del desinterés, de la lucha por un mundo mejor, se ha convertido, pues, en el patrón de los demócratas decimonónicos, de los revolucionarios de distintas fracciones y, a fin de cuentas, de los bolcheviques. Sus reencarnaciones aparecen en las obras de Anatoli Lunacharski, Andréi Platónov, y también de muchos escritores de menor calibre.

El caso de Andréi Platónov, de su lectura de *Don Quijote* y de su inclusión en la órbita de su propia obra, resulta particularmente interesante. En un capítulo aparte de su libro, dedicado a esta cuestión, Vsévolod Bagno detecta que en la novela de Platónov *Chevengur*⁶ aparece, por primera vez en la historia de la interpretación de *Don Quijote*, aquel “equilibrio entre las pasiones utópicas y distópicas”, presente en Cervantes. De ahí que la novela del autor ruso se convierta en una alegoría sobre los Don Quijotes, fanáticos del amor al prójimo, que se han hecho con el poder; sobre los Don Quijotes-bolcheviques que aspiran a aplacar a la humanidad doliente a toda costa; sobre los Don Quijotes-lectores de los textos marxistas y los panfletos del partido. Bagno destaca que la presencia de los motivos quijotescos en la novela de Platónov fue ya detectada en las críticas de sus coetáneos, así como por las que les sucedieron. Y no solamente los vieron en la alusión de Platónov al motivo del viaje y al topos del caballero andante, sino también en los rasgos estilísticos de *Chevengur*, en el choque entre el estilo vulgar (una vacilante parodia de la extraña y defectuosa lengua de los panfletos propagandísticos) y el estilo acusadamente demagógico, repleto de *pathos* y elevado del “intelectual incompleto”, tal y como denomina Platónov a uno de los héroes de la novela, Sasha Dvanov. En las parejas protagonistas de *Chevengur* se puede advertir los rasgos de los personajes de Don Quijote y Sancho Panza, aunque una de las reencarnaciones de Dulcinea de Toboso sea Rosa Luxemburgo, conocida en la Rusia soviética como “Rosa inmortal” (Bagno 2009: 166–174).

En Rusia, con el paso del tiempo, en paralelo al desencanto con el comunismo, nos encontramos en la segunda mitad del siglo XX a los quijotes del movimiento disidente. Entre otros, el publicista, traductor, disidente y activista pro derechos humanos Yuri Ayhenwald se erigió en portavoz de estos últimos, y escribió —precisamente desde la posición de opositor político— la obra de dos tomos *Don Quijote en la tierra rusa* (*Дон Кихот на русской почве*, 1982, 1984).

⁶ Novela escrita entre 1926 y 1928, publicada en la Unión Soviética a finales de los años veinte del siglo pasado, sólo que de manera fragmentaria, bajo diferentes títulos y en distintas publicaciones. La versión íntegra salió a la luz por primera vez en 1988.

En el último capítulo de su libro titulado *El quijotismo y nuestra intelligentsia (Кихотизм и наша интеллигенция)*, Ayhenwald cita diferentes maneras de interpretar la figura del caballero:

Don Quijote, el loco absurdo que lucha con los molinos: así lo considera un político rigurosamente pragmático.

Don Quijote, el ingenuo idealista que, con su nobleza desinteresada y sus intervenciones inútiles, es interpretado por el intelectual-escéptico, como son la mayoría.

Existe también el Don Quijote-revolucionario, cercano a los combatientes, que está vivo de milagro, o el joven *komsomolets*, que experimenta una exaltación cultural antes de llegar a lo más alto.

El Don Quijote-santo, la figura más controvertida y menos convincente para la mayoría.

Eligiendo a su Don Quijote, cada uno elige su realidad. (Ayhenwald 1984: 410)

El propio Ayhenwald, un refugiado político, se nos antoja el más próximo a Don Quijote: idealista, combativo y que, a pesar del sentimiento de que su lucha es vana, es incansable en sus esfuerzos para autorredimirse en un mundo de injusticia y violencia, porque es lo que le dicta su conciencia:

Para el intelectual ruso contemporáneo la cuestión de ser o no ser Don Quijote carece de sentido. Lo único que le queda es recordar sus raíces quijotescas (y su destino quijotesco), de las que no hay forma de liberarse, y decidir qué hacer al respecto, cómo vivir. (Ayhenwald 1984: 415)

Está claro que llevar a las figuras literarias más allá de la ficción de una obra determinada, y conferirles rasgos universales que manifiesten la confluencia de fenómenos o de comportamientos reconocibles en distintas épocas y distintas regiones culturales no es una especialidad exclusivamente rusa. Don Quijote, junto con Hamlet o Don Juan, se ha convertido en la época moderna en un mito o, a fin de cuentas, un arquetipo, de la misma forma que las figuras procedentes de las narraciones clásicas, como por ejemplo Odiseo-Ulises o el Judío Errante. En cambio, lo que sí parece una particularidad rusa y constituye el objeto de mi interés es la estrategia adoptada por los escritores decimonónicos de no separar la figura literaria del mito, y que va seguido de la confusión entre los órdenes de la ficción literaria y la realidad política o social, a cargo de los escritores o los investigadores literarios del siglo XX.

En el libro anteriormente mencionado, Vsévolod Bagno cita muchos ejemplos de la transferencia de *Don Quijote* a la literatura rusa, analizando desde todos los puntos de vista las transformaciones que ha sufrido la figura del caballero de La Mancha, para abordar el tema del “quijotismo” en la Rusia contemporánea en los capítulos finales del libro. “En Rusia, los Don Quijotes iban al encuentro del pueblo y preparaban la revolución. Cuando los fanáticos poseídos por el amor a la humanidad se alzaron con el poder, el «quijotismo» se transformó en un movimiento disidente” (Bagno 2009: 215). Al llegar a semejante conclusión, Bagno analiza en el final de su libro los casos de los científicos de renombre, próximos a la oposición política, Andréi Sájarov y Dmitri Lijachóv, en los que la actitud inamo-

vible se unía a la bondad humana. Sobre Andréi Sájarov escribe que, al igual que Don Quijote (y al contrario que los múltiples fanáticos de la oposición) era “bueno por naturaleza” y que el “quijotismo” de Dmitri Lijachóv se manifestaba en su pasión por la antigua Rus’. “A imagen y semejanza del Caballero de la Triste Figura, que veía como su tarea que renaciera la época de los caballeros andantes, Lijachóv intentó “abrir una ventana a la antigua Rus” y contagiar su amor contemporáneo por la cultura rusa antigua”(Bagno 2009: 213).

Al pasar inconscientemente del análisis de las obras y figuras literarias, formadas a imagen y semejanza de su prototipo español, a los ejemplos de la vida, Vsévolod Bagno abandona el papel de investigador para convertirse en un representante del “quijotismo”, pero no de aquél al que está fundamentalmente dedicado su trabajo, (es decir, al “quijotismo” entendido como una postura ética), sino de un “quijotismo” que implica eliminar la frontera entre la realidad y la ficción. El propio autor de la monografía se vuelve en ese momento un Don Quijote-lector que, después de la lectura reiterada de la novela de Cervantes, así como de las obras inspiradas en ella, empieza a identificar en la realidad que le rodea nuevas reencarnaciones de Don Quijote, puede incluso que más genuinas que el personaje de ficción. Se trata de la situación que analiza Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (cfr. Bourdieu 2007: 63–64).

Vsévolod Bagno abandona su posición objetivadora —ya no para con la ficción novelesca, sino para con la realidad, de la cual dicha ficción se ha convertido en su medida—, y él mismo se convierte en el artífice de una nueva ilusión: el “quijotismo” ruso. El investigador construye cierto modelo ideológico integrador del mundo, invocando la utopía creada por aquel sujeto colectivo (“la *intelligentsia* rusa”), al que también pertenece, al escribir al final de su libro:

Investigar el destino ruso de *Don Quijote*, así como el «quijotismo» ruso, no deja lugar a dudas: la imagen creada por la fantasía de Cervantes ha sido interpretada en Rusia —sobre todo por la *intelligentsia* rusa— como la encarnación de la idea del elevado destino de la persona, dispuesta a renunciar al bienestar en nombre de la justicia, capaz de actuar, de consagrarse, de servir caballeramente a una mujer. (Bagno 2009: 215–216)

La popularidad de *Don Quijote* en los círculos intelectuales y artísticos de la Rusia del siglo XIX y de principios del XX tenía un carácter pluridimensional; sin embargo, con el paso del tiempo, la imaginación del Romanticismo iba ganando peso, con que toda persona tiene una misión importante que cumplir. La figura de Don Quijote se convirtió en una metáfora eficaz y amplia para los representantes de las ideologías idealistas; luego, para los Don Quijotes de la revolución y finalmente para los Don Quijotes de la oposición política. El caballero andante, que en sí mismo es la personificación de la idea de transformar el mundo real a imagen y semejanza de todo aquello que aparecía en los libros de caballerías, se convirtió en una obsesión particularmente rusa. En más de una ocasión esta situación ha sido motivo de críticas.

La reciente antología (Bagno 2011) dedicada a la presencia de la novela de Cervantes en el pensamiento ruso, de más de mil páginas de estudios, termina

con un texto —hasta entonces inédito— de la conocida escritora contemporánea Ludmila Petrushevskaya, *La discusión sobre Don Quijote (Спор о Дон Кихоте)*. El texto comienza con las siguientes palabras:

Con ello nos referimos a la magnífica y profética obra intemporal, a la novela de Miguel de Cervantes Saavedra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, que a día de hoy sigue siendo moderna, actual y profética. Y discutiremos el concepto del protagonista universalmente aceptado, de Don Quijote de La Mancha, de la novela de Cervantes eternamente viva. (Petrushevskaya 2011: 988)

Del texto de Petrushevskaya se desprende un Don Quijote-patrón de todos los héroes (o más bien de los antihéroes), que creyeron en la existencia de una única verdad en nombre de la cual no sólo se lucha, sino que, si es menester, se muere: “En los siglos XX y XXI los comunistas, anarquistas, trotskistas, maoístas, los brigadistas internacionales, los muchachos musulmanes —a los que los adultos les dejaron correr delante de los tanques— en última instancia adoptaron la figura del caballero andante” (Petrushevskaya 2011: 999).

“¡Un ideal! En una lucha, lo más importante es un ideal” — continúa Petrushevskaya. Conociendo su temperamento irónico —como demuestra el ya mencionado prólogo a su texto— así como su aversión a toda clase de estereotipos y de clichés lingüísticos (precisamente constituyen un cliché recurrente de la divulgación rusa los epítetos que ella emplea en relación a la novela de Cervantes: “obra profética” o “novela eternamente viva”), se deduce que la escritora no polemiza con la propia novela, sino más bien con su recepción rusa. Al principio de su texto subraya que ella no alude a la novela misma, sino a su versión resumida, muy popular en Rusia. Esta observación suscita la siguiente pregunta: a decir verdad, ¿qué es lo que el intelectual ruso recuerda realmente cuando alude a la novela española? ¿Qué es lo que ha leído y en qué traducciones?

El personaje creado por Cervantes, utilizado en exceso como “la clave de la historia de la *intelligentsia* rusa, así como de la vida social” se ha desdibujado y transformado en un cliché. Sin embargo, sigue suscitando el interés de escritores, historiadores de la literatura, de la cultura y de las ideas, tal y como demuestra la empresa de intentar describir, una vez más, las reencarnaciones rusas del hidalgo español. Para un observador que contempla esta situación desde fuera, a la cuestión ¿qué es lo que los rusos piensan de Don Quijote?, no le desmerece la pregunta ¿qué es lo que dice el Quijote ruso de los rusos y de Rusia?

Traducción: Amelia Serraller Calvo

Bibliografía

- AYHENVALD, Yuri (1982) *Don Kijot na russkoi pochve*, vol. 1. Vermont, Chalidze Publications.
 AYHENVALD, Yuri (1984) *Don Kijot na russkoi pochve*, vol. 2. Vermont, Chalidze Publications.

- BAGNO, Vsévolod (2009) „*Don Kijot*” w *Rossii i russkoye donkijotstvo*. San Petersburgo, „Nauka”.
- BAGNO, Vsévolod, coord. (2011) *Cervantes. Pro et contra. Antologia*. San Petersburgo, Izd. Russkoi jristianskoi gumanitarnoi akademii.
- BERLIN, Isaiah (2003) *Rosyjscy mysliciele*, trad. S. Kowalski. Varsovia, Prószyński i S-ka.
- BOURDIEU, Pierre (2007) *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, trad. A. Zawadzki. Cracovia, Universitas.
- LVOV, A. (2011) “Gamlet i Don Kijot i mnieniye o nich I. S. Turguénieva”, en: Vsévolod Bagno (coord.) *Cervantes. Pro et contra. Antologia*. San Petersburgo, Izd. Russkoi jristianskoi gumanitarnoi akademii: 68–102.
- MONFORTE DUPRET, Roberto (2007) *Las andanzas del Quijote por la literatura rusa*. Huerga y Fierro editores.
- PETRUSHEVSKAYA, Ludmila (2011) “Spor o Don Kijotie”, en: Vsévolod Bagno (coord.) *Cervantes. Pro et contra. Antologia*. San Petersburgo, Izd. Russkoi jristianskoi gumanitarnoi akademii: 988–1001.
- TURGUÉNIEV, Ivan (1980) “*Hamlet y Don Quijote*”, en: Iván Turguéniev *Polnoye sobranie sochinenii v 30 tomakh*. Moskva, Izd. Nauka, vol. 5: 330–348.

Cristina Simón Alegre

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Comenius de Bratislava

En torno a la traducción al español de los pasajes eróticos de un relato de la escritora eslovaca Margita Figuli

Resumen

El relato *Extáza* (Éxtasis) forma parte del debut literario de la escritora eslovaca Margita Figuli, publicado en 1937 bajo el título *Pokušenie* (La tentación). En él la autora muestra una representación de los amores prohibidos desde el fuero interno de su protagonista femenina, una joven que se siente atraída por un hombre casado con el que experimenta una conexión que oscila entre lo espiritual y lo físico. La obra de Figuli no ha sido traducida al español, por lo que en el presente trabajo nuestro objetivo es acercarnos a la traducción al español de los pasajes teñidos de subjetivismo, reminiscencias bíblicas y connotaciones erótico-amorosas en uno de los relatos con los que se empezó a dar a conocer en el panorama literario de la década de los años 30 del siglo XX.

Palabras clave: prosa eslovaca, pasajes eróticos, recepción

Abstract

The story *Extáza* (Ecstasy) is part of the literary debut of the Slovak writer Margita Figuli, published in 1937 under the title *Pokušenie* (Temptation). In this story the author shows a representation of prohibited love from the perspective of the heart of his female protagonist. A young girl is attracted to a married man who feels that connection between the spiritual and the physical. The work of this writer has not been translated into Spanish, so in this paper our aim is to approach the Spanish translation of the passages stained with subjectivism, biblical reminiscences and erotic-romantic connotations in one of the stories which began to make its author known on the literary scene in the early 1930s.

Keywords: Slovak prose, erotic fragments, reception

Introducción

Desde la publicación de *Pokušenie* (La tentación) en 1937, Margita Figuli se aseguró un hueco en la literatura eslovaca del siglo XX. El talento innato que

entonces mostró esta “poetisa de la prosa y narradora de la poesía” (Šmatlák 1999: 440), no pasó desapercibido en Eslovaquia y tampoco en el extranjero, siendo algunas de sus obras traducidas a idiomas como el rumano o el polaco. En nuestra comunicación, situaremos la obra de Figuli poniendo énfasis en el período en el que fue publicada *La tentación*, que contiene el relato que vamos a analizar. A continuación, traduciremos al español y comentaremos los pasajes de corte erótico y las reminiscencias bíblicas que aparecen en *Éxtasis*. Así, intentaremos llenar el vacío de la obra de Figuli en español, ya que, aunque se menciona una posible traducción argentina o cubana al español de *Tres caballos castaños*, los únicos textos relacionados con la escritora en español son algunos comentarios en el capítulo sobre literatura eslovaca en *Historia de las literaturas eslavas* (Resutíková 1997: 471) y una reseña biográfica en la revista *Meridianos* 12–23 de 1982 (Knězek 1982: 80–81). Hemos escogido el relato *Éxtasis* en el que su protagonista femenina se encuentra ante una situación sentimental complicada en la que se siente como una “pecadora” señalada moralmente por una sociedad invisible que flagela sus sentimientos prohibidos.

La obra de Margita Figuli en el contexto de la literatura eslovaca y su búsqueda de un lenguaje personal

Figuli se sumergió en la literatura en los años 30 del siglo XX cuando en la literatura eslovaca se suceden cambios sustanciales en la prosa, especialmente en sus métodos artísticos, dándose un predominio de la forma lírica sobre el tema. Esos prosistas que arrastran el escepticismo de la primera gran guerra, se encuentran en un incipiente capitalismo con un sentimiento de aversión y desilusión por la civilización. Por ello recuperan el estilo de vida del hombre de la aldea, y en esa situación se origina la corriente naturista. El año 1937 supuso el inicio de la andadura de Dobroslav Chrobák, Ludo Ondrejov y Margita Figuli con la publicación de las primeras obras del naturismo eslovaco.

Muchos estudiosos han resaltado la capacidad de Figuli de aunar la esencia del elemento popular con la cultura, así como la variedad y las posibilidades de la lengua eslovaca en su obra. Por otro lado, teóricos de la literatura como Michal Chorváth o Milan Šútovec afirman que en *La tentación* está presente una sensación de inconclusión que aleja las narraciones tempranas de Figuli de las de corte épico. Este elemento en obras anteriores a *Babylon* (Babilonia, 1946), se debe a que la autora trabaja con una asociación libre en el argumento (Pašteka 1971: 41). Esa inconclusión se suple con la musicalidad, con el ritmo de las palabras y “*unas oraciones que se fugan, que recuerdan a unos indisciplinados arroyos de Orava que se apresuran por fusionarse con un torrente mayor que ha llegado a un sentido*” (Mistrík 1969: 11). Mistrík expone los medios expresivos de la lengua de los que Figuli se

sirve en sus obras. Todo ello muestra de la continua búsqueda por encontrar un estilo personal para modelar sus concepciones sobre las situaciones erótico-amorosas a las que se enfrenta el ser humano. El símil con el que Mistrík resume el estilo de Figuli nos transporta a la región de Orava que la vio nacer. Allí se generó un estilo que se asemeja a la naturaleza de la que ella misma bebió, al igual que el notable uso de vocablos del dialecto de Orava presentes en sus obras¹.

Análisis traductológico de los pasajes de *Extáza* (Éxtasis)

En este apartado analizaremos y traduciremos al español los pasajes del relato cargados de tensión erótica. Para ello, tomaremos como base para este análisis comparativo el relato *Extáza*, publicado en la revista *Živena* en 1935, y su posterior edición como parte de la colección de relatos de la autora bajo el título *La tentación*, publicada en 1937².

Extáza salió en 1935 en la revista *Živena* y, a diferencia de la edición posterior en *La tentación*, contiene pasajes que la autora decidió no incluir en esta y posteriores ediciones. En el relato su protagonista Evica acude a una celebración en la que conocerá al hombre que han elegido para que se case con él. Esas presiones la abandonan cuando es consciente de que ha encontrado una conexión erótico-espiritual con el hijo de la anfitriona de la fiesta. Evica saborea ese pecado en lo más profundo de su interior desmoronándose cual torre de Babel.

Figuli enmarca esta situación potencialmente pecaminosa —una mujer soltera siente deseos hacia un hombre casado— transmitiendo al lector la evolución de los agitados sentimientos de los que es presa su protagonista. Al inicio, aparece una reminiscencia bíblica en simbiosis con las turbulencias del conflicto sentimental de su protagonista. Comienza así:

V samopašnej trúfanlivosti narádzala som si stavať babylonskú vežu. Ozrutu. Prípraž k nekonečnosti. Postojom tvrdohlavého Krézusa dávala som tušiť iným, že mi mešec obťažkáva ruky. Čirý, zlatý štrng ozýval sa mi v úme. A očiam jednotaj sa marilo akési veldielo. Najpreltestnejšia izbica, kde by duša mohla ukájať vysmädnuté náruživosti. (Figuli 1935: 474)

¹ Július Pašteka menciona en su artículo la importancia de los vocablos del dialecto de Orava en el libro *La tentación*, resaltando que la autora no sólo los toma, sino que los elige cuidadosamente evitando palabras malsonantes o vulgarismos. Además, constata que de todos los relatos de esta colección, es precisamente *Éxtasis* en el que los vocablos oravienses son más numerosos (Pašteka 1971: 44).

² Nuestro análisis podría llevar por otros caminos no menos interesantes si realizásemos un estudio de los cambios en las ediciones posteriores al cambio de régimen en 1948. Vladimír Petrík (2000: 230) comenta en *Autocensura de ediciones posteriores y reediciones de libros en los años 50* las correcciones que, entre otros, realizó Figuli en *Tres caballos castaños* y *Babilonia*. Como explica, algunos escritores tuvieron que renunciar a algunos fragmentos de sus obras, en el caso de Figuli los cambios afectaron a los fragmentos envueltos en subjetivismo, alusiones bíblicas y referencias erótico-amorosas.

En una pícara osadía me atreví a levantar mi personal torre de Babel. Un monstruo. Los lazos hacia lo infinito. Tomando la postura del testarudo Crespo, a otros déjé intuir que esa talega me estaba hostigando. Un limpio y dorado repique resonó en mi mente. Y, sin cesar, a los ojos fue malograda cierta gran obra. El habitáculo más delicioso en el que el alma podría calmar su ardor resecaado por la sed.

Raz zachcelo sa mi tak samopašne postaviť si babylonskú vežu. Ale sotva som sa myslou pritkla k oblakom, už sa ozval výsmešný rehot. Ktosi mi rúcal tento môj sen. Vyhrážal, že nebo stresce bohoruháča. (Figuli 1937: 7)

En una ocasión tuve ganas de construir pícaramente mi propia torre de Babel. Pero apenas me aproximé a las nubes con mi pensamiento, resonó una carcajada burlona. Alguien derribó este sueño mío y amenazó que el cielo castigaría al blasfemo.

Driečnu, svižnú spirálu začala som vrieť do oblakov. Keď sa pritkla k oblačnej šedivkastej rúške, začula som rehot. Nástočivým výsmechom rúcal mi ktosi tento môj sen. Vyhrážal, že podkľaknú základy [...]. Nebo stresce bohorúhča. (Figuli 1935: 474)

Puse a hervir en las nubes una delgada y ágil espiral. Cuando se aproximó al grisáceo velo de las nubes, percibí una carcajada. Alguien con una burla impertinente desmoronó este sueño mío. Advertí que se vendrían abajo los cimientos [...]. El cielo castigará al blasfemo.

En este pasaje el último párrafo es omitido en la versión de 1937, por lo que su estilo es más depurado, no se regocija tanto de ese pecado con expresiones que, no obstante, intensifican ese sentimiento que une a la protagonista con los babilonios que se enfrentaron a Dios. Es importante la elección del tiempo del verbo *strestat'* (castigar), en 1937 el condicional *castigaría* expresa una probabilidad que en la versión de 1935 se sustituye por el futuro simple *castigará* que expresa la acción real de ese castigo a esta pecadora.

Evica habla con el objeto de sus deseos sobre cierta chica que anda detrás de un hombre casado. Ambos sin juzgarla piensan que el amor surge del sentimiento y no de las leyes. La lengua, entonces, será el reflejo y la reproducción incesante de esos sentimientos y sensaciones que se generan en el dinamizado interior del personaje desde ese momento crucial:

[...] Tohto môjho Absolona, čo mu premúdra hriva ostala visieť v transcendentálnom svete krásy. Či by ho nespálili ako bosorku? Ty môj milý, náhodný reorganizátor života! Revolucionár citov! (Figuli 1935: 476)

[...] A mi Absolón, al que una inteligente melena le quedó suspendida en el mundo real de la belleza. ¿O no le quemarían como a una bruja? ¡Tú, querido mío, reorganizador casual de la vida! ¡Revolucionario de los sentimientos!

Tohto môjho Absolona, čo mu premúdra hriva ostala visieť v realistickom svete krásy. Či by ho nespálili ako bosorku? Ty môj milý, náhodný reorganizátor života! Revolucionár citov! (Figuli 1937: 11)

[...] A mi Absolón, al que un astuto mechón de pelo le quedó suspendido en el mundo trascendental de la belleza. ¿O no le quemarían como a una bruja? ¡Tú, querido mío, reorganizador casual de la vida! ¡Revolucionario de los sentimientos!

En este pasaje la autora hizo un cambio significativo. Considera a su amado un Absalón, figura bíblica envidiada por su belleza y hermosa cabellera, refiriéndose a su belleza física. En 1935 se refiere al mundo *trascendental* de la belleza, según la filosofía kantiana la realidad que va más allá de los límites de la experiencia. Así

remarca la conexión espiritual que siente Evica por ese hombre. En la versión posterior, se apela al mundo real de la belleza, de lo material y de la belleza palpable.

En esa atmósfera de un expreso subjetivismo, se desvela otra estrategia creadora de Figuli que comenta Pašteka. En su estudio sobre *La tentación* dice que la prosa de Figuli es *antitradicional* en su carácter *evocador e impresivo*. Su técnica compositiva se aleja de la descripción narrativa, elevando sus obras e historias a unas posiciones líricas y subjetivizadas por medio de la evocación (Pašteka 1971: 41).

Neprichodilo mi iba pokorne sledovať pohyb jeho pier. A naraz, ani sama neviem, ako sa to stalo, len som si povedala v svätej istote: — Týchto úst by som sa chcela dotknúť. Baživo som ich začala strážiť pohľadom. A hoc sa veľmi nerada bozkávam, potom som myslela už iba na akýsi pôžitok, ktorý nepoznám a ktorý naozaj jestvuje. Rozbúrené živly duše, čo ma vždy takou tiesňavou spínaly, naraz rozviazali remence. Mne začalo byť tak dobre, pokojne v tomto tichom kútiku básnikovho života. (Figuli 1935: 477, 1937: 12)

No me parecía solamente seguir sumisamente el movimiento de sus labios. Y, de repente, ni yo misma sé cómo sucedió, me dije con una absoluta certeza: — Me gustaría tocar esa boca. Con ansia empecé a no perderlos de vista. Y, pese a que no me gusta besar, después de eso únicamente podía pensar en un placer que me era desconocido y realmente existía. Los agitados elementos del alma que siempre habían estado sujetos con una tosca oscuridad de repente desataron su correas. Empecé a sentirme muy bien y apaciblemente en ese silencioso rincón de la vida del poeta.

La evocación abre la imaginación de Evica en la que se da el paso de lo ideal y bello a la realización de ese deseo físico. La vista incita a la consecución de esa conexión físico-espiritual a través del tacto expresado con los verbos *dotknúť* tocar y *bozkávať* besar. Se hace patente ese placer carnal como un sentimiento agradable provocado por alguna vivencia. La versión de 1935 incluye una parte omitida en la de 1937 en la que Evica se hace dueña libre de ese amor por el poeta. No se siente culpable por amar a un hombre al que no debe, por el contrario se siente bien disfrutando de un sentimiento que nadie puede arrebatarle y que vuelve a experimentar:

A mne bolo radostne klamať sa, že patrím iba jemu. Tak pekne. Dušou. [...] Ako som prívľmi hrešila. Tak. Celkom ako Babylončania. (Figuli 1935: 477)

Y a mí me llenaba de alegría engañarme pensando que le pertenecía solamente a él. Así de bien. En alma (...). Qué gran pecado el mío. Así. Igual que el de los babilonios.

Reaparece una referencia a la torre de Babel y el pecado de los babilonios que desafiaron a Dios. El pecado de los babilonios fue intentar superar a Dios, el de Evica regocijarse de un sentimiento prohibido y no dejarse llevar por las leyes morales. Además, este pasaje es un ejemplo de la influencia del estilo del habla popular en la obra de Figuli (Pašteka 1971: 45). En *La tentación* abundan las frases sencillas, breves y con una construcción gramatical no complicada por medio de lo que se confiesa un pensamiento. Con la parataxis —frases breves e incluso de una sola palabra— la autora consigue liberar a la palabra rompiendo su forma de unión lineal, la hipotaxis. En las últimas cinco frases de este fragmento lleva su estilo a la poetización más absoluta, ya que podría construir con todas ellas una única oración, perdiendo así la fuerza e intensidad de estas oraciones que recogen el encanto

poético de la intensidad de la tormenta interior del personaje contribuyendo a las asociaciones evocadoras.

El relato culmina con la imagen bíblica de los babilonios, pecadores por antonomasia, y ese significado trascendental de un amor juzgado por las leyes morales y del colectivo representa un sentimiento interno de libertad:

Zvrta som sa. Ranená prvým stavivom, dala som sa na útek [...]. Vzápät rachot kameňov dotvrdil mi pád mojej babylonskej veže. (Figuli 1935: 481)

Me di la vuelta. Herida por el primer pedazo, me dispuse a huir [...]. El estrépito de cada una de sus piedras era el vestigio de la caída de mi torre de Babel.

Zvrta som sa. Chcela som sa dať na útek. Ale vtom postavili sa mi do cesty, ako smrtonosný obor, múry mojej babylonskej veže. Vidím ako sa začína rúcať odhora. Výsmešný rehot neba preniká cez oblaky [...]. Zápät rachot kameňov dotvrdil mi pád mojej nezmyselnej stavby. (Figuli 1937: 22)

Me di la vuelta. Quise disponerme a huir. Pero, de repente, como un coloso fatal, se interpusieron en mi camino los muros de mi torre de Babel. Veo cómo se está empezando a venir abajo. Una carcajada burlona del cielo se cuele por las nubes [...]. El estruendo de cada una de sus piedras era el vestigio de la caída de mi absurda construcción.

Los babilonios frente a Dios, Evica frente al colectivo, la moral y el mundo real, oposiciones que cierran la evolución interior erótico-amorosa de una mujer atraída por un hombre casado. En la primera versión, el primer precio a pagar por ese pecado es una herida tras la que Evica se dispuso a huir (verbo incoativo), mientras que en la versión de 1937 sólo expresa el deseo que Evica tenía de huir, no indica que interiormente huya de esas heridas. Los muros de la torre aparecen en la segunda versión enfatizando la presencia de las leyes morales de la sociedad que se interponen su camino. En la primera versión la caída se produce de repente, mientras que en la segunda es un proceso gradual que observa Evica desde abajo saboreando lo amargo de esa caída.

Conclusiones

Un primer intento por traducir los pasajes eróticos de *Éxtasis* exige en primera instancia adentrarse en la importancia y las distintas representaciones del amor que motivaron el genio creador de la escritora Figuli. La traducción al español debe sintetizar las estrategias de la autora combinando el lenguaje más culto con voces populares en un equilibrio perfecto en el que juegan un papel esencial el ritmo o la musicalidad y la sugerente y no explícita modelación de las turbulencias eróticas en el interior del personaje. Otro factor a tener en cuenta reside en la esencial transmisión de la intensa acumulación de la tensión erótica que emana de las barreras a las que se enfrenta Evica a través de la no explicitación del erotismo por medio de un carácter evocador que se aleja de las narraciones de carácter descriptivo. En cuanto a los cambios que hemos comentado entre las dos versiones

del relato, nos inclinamos a pensar que la autora realizó esos cambios en pos de depurar su estilo personal, algo que hemos intentado mantener en la traducción para no perder la parataxis. Por tanto, es necesario tener en cuenta todos estos elementos y no descuidar ninguno para que no sólo se transmita el mensaje, sino sobre todo los medios estilísticos de los que Figuli se sirve. Por ello, la armonía entre los impulsos literarios del artista y su expresión formal deben mostrarse en un equilibrio similar en su traducción a otras lenguas. La traducción al español de los fragmentos escogidos de *Éxtasis* debe aunar, por tanto, la comprensión por parte del traductor tanto de los elementos compositivos y formales como el trasfondo de una historia en la que juega un papel esencial el torrente psíquico de sentimientos que invade a su protagonista.

Bibliografía

- FIGULI, Margita (1935) “Extáza”. *Slovenské pohľady*. 51: 474–481.
- FIGULI, Margita (1937) *Pokušenie*. Praha-Bratislava, L. Mazáč.
- FISCHEROVÁ-ŠEBESTOVÁ, Anna (1970) *Margita Figuli. Život a dielo*. Martin, Matica slovenská.
- KNĚZEK, Libor (1982) “Margita Figuli”. *Meridianos*. 12–23: 80–81.
- MISTRÍK, Jozef (1969) “Le style s’est l’homme”. *Hviezdoslavov Kubín XV*. 1–2: 10–11.
- PAŠTEKA, Július (1971) “Margita Figuli medzi tradicionalizmom a modernizmom”. *Slovenské pohľady*. 87: 40–52.
- PETRÍK, Vladimír (2000) “Autocenzúra druhých a ďalších vydaní kníh v päťdesiatych rokoch”. *Slovenská literatúra*. 47: 220–235.
- RESUTÍKOVÁ, Kornélia; ALVARADO, Salustio (1997) *Literatura eslovaca*, en: Fernando Presa González (coord) *Historia de las literaturas eslavas*. Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ PRESA, Mónica (2001) “Sobre la traducción, especialmente la literaria”, en: Actas del V Encuentro de Profesores de Español de Eslovaquia. Bratislava, AnaPress: 137–142.
- ŠMATLÁK, Stanislav (1999) *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava, Národné literárne centrum.

Diccionarios

- HABOVŠTIK, Anton (1995) *Krátky slovník nárečia slovenského oravského*. Krivá – Bratislava, PRINT-SERVIS.
- Krátky slovník slovenského jazyka* (2003) Bratislava, VEDA Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied.
- Lingea veľký slovník španielsko-slovenský a slovensko-španielsky* (2012) Bratislava, Nakladateľstvo Lingea s. r. o.
- Real Academia Española*: Diccionario de la Lengua Española (on line) <http://www.rae.es>.
- Synonymický slovník slovenčiny* (2004) Bratislava, VEDA Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied.

Xoán Manuel Garrido Vilariño

Ana Luna Alonso

Universidad de Vigo

Paratraductores de la Literatura del Holocausto en castellano

Resumen

En nuestra comunicación realizamos una cala en la historia de la Literatura del Holocausto en castellano. Analizamos cómo la mayor parte de las obras existentes en este polisistema son producto de la traducción y fueron promovidas fundamentalmente por editores y escritores que actuaron como “mecenas” (*patronage*), introductores de la literatura de testimonio escrita por los supervivientes del genocidio cometido sobre los judíos de Europa. Comprobamos cómo la creación de un corpus traducido genera obras de creación en castellano que rescatan la voz de los republicanos españoles deportados a los campos de exterminio o recrean temas propuestos por los autores más destacados que sobrevivieron a Auschwitz. Con la publicación de las traducciones al castellano de las obras de Primo Levi, a partir de 1987, se inicia el ciclo de las memorias sobre el Holocausto, promovido por editores como Mario Muchnik y dinamizado por escritores como Antonio Muñoz Molina.

Palabras clave: Literatura del Holocausto, paratraductor, recepción

Abstract

In our paper, we describe the history of Holocaust literature in Spanish. We analyze how the major part of existing works in this polysystem are the result of translations and were mainly promoted by editors and writers who acted as introducing “sponsors” (*patronage*) of testimony literature written by survivors of the genocide committed over European Jews. We check how the creation of a translated corpus generates creative works in Spanish which recover the voice of the Spanish republicans who were deported to extermination camps or which recreate suggested topics by the most distinguished authors who survived Auschwitz. The Cycle of Holocaust reports have started with the publication of Primo Levi’s works translated into Spanish, from 1987, revitalized by editors like Mario Muchnik and revitalized by writers like Antonio Muñoz Molina.

Keywords: literature of Holocaust, paratranslator, reception

Los paratraductores

Nuestra exposición pretende mostrar que la crítica de una traducción, además de comparar textualmente original y traducción, necesita analizar en qué condiciones históricas y sociológicas se produce la recepción del original y de las traducciones a las diferentes lenguas y culturas. Nosotros nos fijamos en lo que ocurre en los márgenes de la traducción, en aquello que aparentemente no tiene importancia, pero sin cuyo concurso no existiría el texto traducido, esto es, en los paratextos y, en consecuencia, en la paratraducción.

La novedad del concepto “paratraducción” se establecía en la tesis de doctorado del año 2004 (Garrido 2005) centrada en realizar una reflexión sobre la traducción y la ideología, para deducir cómo la ideología que aparece en los textos es diferente de la que aparece en los paratextos, bien porque la persona que traduce no interviene en estos o bien porque aún en el caso de que interviniese, el espacio paratextual tiene una función ideológica exclusiva. La tesis delimita dos espacios de análisis: por un lado, el ámbito de la traducción para todo lo concerniente a los aspectos verbales y el de la paratraducción para todo lo que afecta a los aspectos no verbales (icónicos y ortotipográficos), así como los que resultan de la combinación indisociable de estos dos: los aspectos verbo-icónicos. Aspectos que a su vez están atravesados por la ideología, pero como quien interviene en cada uno de ellos son agentes distintos aunque en ocasiones no se puedan percibir, el resultado de la manipulación ideológica diverge al no coincidir sus intereses.

La paratraducción se ocupa de la descripción de la función de los otros actores que, además de las propias personas que traducen, intervienen y deciden en la introducción de un género literario o un autor extranjero en el sistema cultural de una sociedad dada. A estos otros actores los denominamos “paratraductores” porque son los iniciadores, promotores o mecenas de la Literatura del Holocausto. Aunque no son propiamente traductores, sin su concurso e iniciativa no se importaría este bien cultural. Los editores y los revisores, en general, no se manifiestan en ninguno de los espacios-paratextos del libro. Estos paratraductores dirigen la forma de presentar una obra en una sociedad. La paratraducción es un espacio de análisis primordial en la crítica y comparación de traducciones porque describe “cómo” se interpreta al “Otro” conforme a la ideología y a las ideas dominantes de una sociedad en un momento dado. De los comportamientos traductores, la paratraducción deduce cómo se llega a realizar esa traducción, qué partes se traducen y cuáles no, quiénes son los “mecenas” (Lefevere 1992: 14) que introducen a un autor y una obra, etc. De ahí que la paratraducción tenga una vocación holística, global, y realice un análisis de la obra en su conjunto.

Contexto editorial y autorial de la Literatura del Holocausto en castellano

Pasamos ahora a describir el contexto editorial y autorial en el que se produce la introducción de la Literatura del Holocausto. Se podría considerar como un ejemplo paradigmático de la influencia de la literatura traducida en la renovación de un polisistema. Estamos hablando de la literatura traducida al castellano, excluimos de esta valoración el polisistema literario catalán, eusquera y gallego porque constituyen una entidad propia. En efecto, encontramos unos mecenas introductores de este tipo de literatura, editores y autores, con nombres y apellidos, que ejercen una actividad militante para llenar un espacio literario que se encontraba completamente vacío.

Como primer y principal paratraductor/mediador destacaremos al editor Mario Muchnik, quien dejó constancia de sus motivaciones para promover estas obras en sus autobiografías editoriales. Pasamos después a describir las propuestas de autores preocupados por la recuperación de la memoria histórica como Antonio Muñoz Molina y Jorge Semprún, quien escribió su propia experiencia sobre los campos de exterminio como deportado republicano, para acabar con la creación de autores como Juana Salabert y Adolfo García Ortega.

Es el editor Mario Muchnik quien, a principios de los años setenta, publica los primeros “clásicos” de la Literatura del Holocausto con la difusión de autores que van desde especialistas en el antisemitismo como Leon Poliakov hasta escritores de la literatura de testimonio como Elie Wiesel. La introducción de los temas relacionados con el Holocausto por parte de Mario Muchnik viene motivada tanto por cuestiones personales —es argentino de origen judío—, como para contrarrestar el antisemitismo presente en los últimos años del franquismo y los inicios de la transición en España, época en la que había creado su propio sello editorial. De hecho, se les atribuye a los exiliados argentinos que huían de la dictadura de Videla la salida a debate de la cuestión judía:

Los judíos argentinos del exilio trajeron a España muchos rasgos propios de comportamiento, de sensibilidad y de reflexión. Entre muchos otros, aportaron el famoso «problema judío» de los hombres que intentaron resolver el «problema judío»: Theodor Herzl y Adolf Hitler. El primero inventó el sionismo; el segundo, la «solución final». No es mucho lo que se sabe de ellos en España. (Muchnik 1999: 298)

Mario Muchnik no es alguien que edite solo libros de tema judío, decía que él no era “un editor judío, sino, a lo sumo, un judío editor” (Muchnik 1999: 225), y para eso no hay más que hojear su catálogo de autores. Esto no excluye que entre los colegas de la profesión lo acusaran de editar demasiados libros sobre el Holocausto (Muchnik 1999: 386 y 2000: 262). Tal apreciación nos da la idea de que en los años setenta y ochenta el tema era contemplado como una rareza o como algo

extraño a la literatura española. Las autobiografías que escribe Mario Muchnik: *Lo peor no son los autores* (1999), *Banco de pruebas* (2000) y *Oficio editor* (2011) nos permitieron tener una visión desde dentro del trabajo editorial, y en consecuencia, del sistema cultural en España en los últimos cuarenta años, más allá de las intrigas e intereses que atraviesan todas las escalas profesionales. Muchnik es un editor que está muy atento a lo que se publica en Europa sobre el Holocausto y procura hacerse con los derechos de diferentes autores para editarlos en castellano, porque entiende que esos títulos van a cumplir una función en este sistema de llegada. Podríamos hablar de un comportamiento editorial de acción/reacción, porque ante cada brote de antisemitismo de tipo negacionista o revisionista, Muchnik Editores lanza al mercado un título con la intención de contrarrestar su efecto propagandístico. Así, en 1978, decide adquirir los derechos de las memorias de Rudolf Hoess “aterrado” (sic) por la propaganda antisemita de la Cedade¹ que negaba la existencia del exterminio judío (Muchnik 1999: 205). En 1987, coincidiendo con el juicio en Francia de Klaus Barbie, consigue los derechos y traduce él mismo al castellano, en un tiempo record de tres días, la obra, *Lo imprescriptible*, de Vladimir Jankélévitch y en dos semanas ya estaba en las librerías: “Desde luego: era mucho pedir que los españoles se interesaran en el juicio de un criminal nazi en Francia, y más aun que se interesaran por un libro que explicaba por qué había que juzgarlo y condenarlo...” (Muchnik 1999: 212).

Ofrecemos estos rápidos datos para señalar el lugar sobresaliente que ocupa Mario Muchnik como iniciador de un género que en un principio se presenta como ajeno al sistema literario español y señalamos también que se trata de literatura importada por medio de la traducción, y que esta literatura traducida se incluye además dentro de la historicidad de cada momento. En las autobiografías que antes mencionamos, el editor se precia de hacer un seguimiento estricto de cada libro y de la tarea de traducción, pero esto no se produce en el caso del primer libro en castellano de Primo Levi.

Si miramos del lado de los autores que ejercen influencia en la introducción de la Literatura del Holocausto en el sistema literario en castellano, tenemos que nombrar a Jorge Semprún por tratarse de un escritor que tiene una amplia producción de literatura concentracionaria, pero es necesario indicar que toda su creación

¹ Cedade (Círculo Español de Amigos de Europa), organización ultraderechista de origen falangista y con fuertes vinculaciones neonazis, muy activa a finales de los setenta y durante toda la década de los ochenta. En ese año su propaganda iba dirigida a contrarrestar el efecto de la serie de televisión *Holocausto* que concentraba delante de los televisores a millones de espectadores y que supuso dar a conocer el exterminio judío a la sociedad española. Años más tarde, en 1986, también boicotearán el estreno del documental *Shoah* de Claude Lanzmann en una sala de Madrid y apoyarán a Léon Degrelle, nazi belga retirado en Marbella, quien, en 1985, niega el exterminio, motivo por el cual una superviviente de Auschwitz residente en España, Violeta Friedman, lo denuncia ante los tribunales. La sentencia de los tribunales a favor de Violeta Friedman crea un precedente jurídico que considera delito la negación o la justificación del Holocausto y así aparece recogido en la reforma del código penal que tiene efectos desde mayo de 1996.

está escrita originalmente en francés, por lo tanto, debe contemplarse desde el epígrafe de literatura traducida al castellano. De todas formas, su proyección pública, como escritor y como político —recordemos que fue ministro de cultura en uno de los gobiernos socialistas a finales de los ochenta— constituyó un eslabón más en la extensión del conocimiento de la Literatura del Holocausto. Uno de los *leitmotiven* de este género es la recuperación de la memoria a través del testimonio vivo. Pues bien, en España parece que se recupera el recuerdo de las víctimas, de los olvidados y de los perdedores de la Guerra Civil siguiendo el modelo creado por los supervivientes del genocidio de los judíos de Europa o Shoá. Este modelo de recuperación de la memoria empieza a verse en los productos culturales, películas y libros de testimonio, que salen a la luz a finales de los noventa y están de plena actualidad.

Literatura del Holocausto escrita originalmente en castellano

Sostenemos que es la literatura traducida al castellano, aquella que tiene como fondo temático el Holocausto², la que crea un público lector que, a su vez, también genera la necesidad de literatura de creación propia en castellano. Señalamos a continuación, por orden de publicación, los autores y los títulos de Literatura del Holocausto de creación en castellano expuestos en las librerías en los últimos años: Violeta Friedman, *Mis Memorias* (1995), Diego Carcedo, *Un español frente al Holocausto* (2000), Juana Salabert, *Velódromo de invierno* (2001), Antonio Muñoz Molina, *Sefarad* (2001); también habría que incluir los ensayos históricos de César Vidal y la novela de Adolfo García Ortega, *El comprador de aniversarios* (2002), donde desarrolla la historia virtual de Hurbinek, personaje tratado por Primo Levi en *Se questo è un uomo* y *La Tregua*. Este elenco de autores tiene en común escribir originalmente en castellano y tener como referente el Holocausto en alguna de sus múltiples caras, con esto no queremos dar a entender que forman un grupo o escuela ya que no tienen ni las mismas motivaciones ni la misma edad ni otro parámetro que los equipare.

Con sus memorias, Violeta Friedman, superviviente de Auschwitz, ofrece un relato testimonial como tantos otros, pero de los que se carecía en castellano. El periodista Diego Carcedo realiza una biografía novelada de un rescatador de judíos en Budapest, el embajador Ángel Sanz Briz. Juana Salabert novela un período de la persecución de los judíos en Francia, en el que se destaca un aspecto poco conocido y que sale a la luz a finales de los noventa: el colaboracionismo de las autoridades francesas con los nazis, el camino a Auschwitz empezaba en un lugar que hasta entonces era considerado un lugar de asilo; la ignominia colaboracionista

² Apoyada por las películas del mismo tema, provenientes casi todas de Estados Unidos.

en Francia queda representada por las persecuciones de la gendarmería francesa como las del velódromo de invierno, *les rafles de Vel'd'hiv* (Premio Biblioteca Breve 2001). Antonio Muñoz Molina tenía la pretensión de hacer una novela de novelas, un recorrido sobre la pérdida intelectual y de civilización que supuso el Holocausto, donde se expone una visión cíclica de la historia con la repetición de los continuos exilios generados por desconocimiento del “Otro”. Por la entidad como escritor y por su incidencia pública, también podemos considerar a Muñoz Molina como un mecenas introductor y por tanto “paratraductor” de la Literatura del Holocausto en España, como reconoce Salvador Peña (1997) cuando denomina “protraductor” a los agentes culturales influyentes que promueven traducciones sobre un determinado tema, llegando a poner como ejemplo al autor de *Sefarad* por su divulgación de la Literatura del Holocausto:

[...] en el protraductor englobamos a quienes, sin encargar el efectuar ellos mismos una traducción (si bien no es descartable que lo hayan hecho), o bien han suscitado, desde una posición de autoridad, el interés por algún original o bien han desbrozado con su propia actividad intelectual el terreno para que el contexto del original resultara familiar en la cultura de llegada [...]. Enfocándolo desde otro punto de vista, puede resultar provechoso centrarse en personalidades culturales concretas para examinar cómo han podido impulsar iniciativas de traducción. Una ilustración contemporánea por investigar podría ofrecerla Antonio Muñoz Molina y su promoción del interés por obras escritas en lenguas extranjeras en torno al horror nazi. (Peña 1997: 26)

Más que un impulsor de traducciones directamente, el escritor, en su faceta periodística, es el creador de un estado de opinión cultural que propicia la recepción de estas obras, de tal forma que aproxima el discurso del Holocausto —rama europea— a un tipo de realidad que, en principio, no tiene mucho que ver con ella: la Guerra Civil española, es decir, la recuperación del discurso de la intelectualidad republicana. Y se añade, además, la labor pedagógica realizada por las obras sobre el Holocausto en la comunidad receptora buscando una serie de afinidades con el original de la literatura extranjera.

La Literatura del Holocausto traducida al castellano y la literatura de creación parecen retroalimentarse. Por ejemplo, Muñoz Molina remite en varias ocasiones a los diarios de Victor Klemperer y glosa su figura en *Sefarad*. Esto ocurre en el 2001, pues bien, dos años más tarde se publica esta magna obra en dos volúmenes traducidos al castellano. Con esto queremos señalar que desde mediados de los años noventa, la edición, tanto de creación como de traducción, dejó de ser una labor que Mario Muchnik realizaba en solitario, ya que se fueron incorporando otras firmas editoriales.

Los paratraductores de Primo Levi

Sostenemos que la motivación de la publicación en castellano es consecuencia directa del éxito de Primo Levi en EEUU y de las circunstancias que rodearon su

repentina muerte en 1987. Mario Muchnik nos habla de su encuentro con Primo Levi en la casa editora Einaudi, a donde había ido para hacerse con los derechos de traducción de su obra, en un capítulo de su primera autobiografía editorial titulado, “Primo Levi y la insoportable levedad de su sonrisa” (Muchnik 1999: 227–229), pero no ofrece la fecha en que realiza la entrevista. Este dato nos parece fundamental para entender la recepción de Primo Levi en España y también del resto de la Literatura del Holocausto. De hecho, Mario Muchnik centra el artículo antes mencionado en explicar esa muerte y en comunicar como una novedad algo que era de dominio público, es decir, señalar que quizás no fuese un suicidio. Teniendo en cuenta la perspicacia para detectar buena literatura, y más de algo que le interesaba dar a conocer, llama la atención que no lo publicase antes de noviembre de 1987. Recordemos que el editor de origen argentino había tenido el olfato para hacerse con la obra de Elias Canetti antes de que le concediesen el Nobel en 1981, que el propio Levi sonaba como candidato al Nobel en 1986, y, sobre todo, que tenía una relación estrecha con el editor Einaudi y con el estandarte de la casa, Italo Calvino. ¿Cómo es posible que no hablaran antes de su muerte para publicarlo en castellano? Mucho nos tememos que los embajadores de la literatura italiana fuera de la “bota” siguiesen considerando a Levi como un químico que escribía y no como un escritor de primer orden. Puestos a especular, si Mario Muchnik hubiese leído *Se questo è un uomo* antes de esa fecha, es seguro que lo habría publicado.

Primo Levi muere en abril de 1987, en noviembre, Muchnik Editores publica *Si esto es un hombre*, en agosto de 1988, *La tregua* y *Los hundidos y los salvados*, en noviembre de 1989. Las tres obras mayores sobre el Holocausto del autor están publicadas en tres años consecutivos y tienen a la misma traductora: Pilar Gómez Bedate.

Señalamos a Antonio Muñoz Molina como uno de los mecenas o introductores de esta literatura en el polisistema literario español, primero con su propia obra, *Sefarad* y por el hecho de ser él el encargado de la dirección de esta colección. Además, en este volumen realiza un prólogo de diez páginas que lleva por título “Primo Levi: el testigo sin descanso” (Levi 2004: 7–17) que constituye una introducción a la vida, a la actitud ética y estética de este autor, y por supuesto, una introducción al argumento del libro que se presenta.

Las enmiendas parciales del texto y el prólogo de Antonio Muñoz Molina nos confirman la gran consideración que ha alcanzado la Literatura del Holocausto en el polisistema literario en español, al frente del cual se sitúan escritores de una gran relevancia y el tema sigue de plena actualidad. Frente a estos movimientos intrasistémicos, situamos los factores intersistémicos, factores que se podrían considerar externos, como la concesión del Premio Nobel a Imre Kertész que aunque en su momento se presentase como la concesión de un premio a una literatura nacional en húngaro, también ha sido, sobre todo, la concesión del Nobel a la Literatura del Holocausto, en concreto, a una visión de la estética del Holocausto, centrada en el ser humano con una visión universalizadora del acontecimiento, siguiendo la estela de Primo Levi.

Referencias bibliográficas

- CALVINO, Italo (2010) *Correspondencia (1940-1985)*. Madrid, Siruela.
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel (2005) “Traducir a Literatura do Holocausto: Traducción/ Paratraducción de *Se questo è un uomo* de Primo Levi”. En: *Teses de doutoramento da Universidade de Vigo. Curso 2004-2005*. Vigo, Servizo de Publicacións, Universidade de Vigo [CD-ROM].
- MUCHNIK, Mario (1999) *Lo peor no son los autores: Autobiografía editorial 1966-1997*. Madrid, Taller de Mario Muchnik.
- (2000) *Banco de pruebas: Memorias de trabajo 1949-1999*. Madrid, Taller de Mario Muchnik.
- (2011) *Oficio editor*. Barcelona, El Aleph.
- LEFEVERE, André (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres, Routledge.
- LEVI, Primo (1989 [1999]) *Se questo è un uomo. La tregua*. Turín. Einaudi.
- (1995) *Si esto es un hombre*. Traducción del italiano al castellano de Pilar Gómez Bedate. Barcelona, Muchnik.
- (1999) *El sistema periódico*. Traducción del italiano al castellano de Carmen Martín Gaité. Madrid, Alianza.
- (2004) *Si esto es un hombre. La Tregua. Los hundidos y los salvados*. Prólogo de Antonio Muñoz Molina. Traducción del italiano al castellano de Pilar Gómez Bedate. Barcelona, Círculo de Lectores.
- PEÑA, Salvador (1997) “El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones”. En: Morillas, Esther y Arias, Juan P. (eds.) *El papel del traductor*. Salamanca, Ediciones Colegio de España: 19-57.

Małgorzata Gaszyńska-Magiera

Universidad Jaguelónica, Cracovia

La posmemoria como un problema de la traducción: el papel de los topónimos en *Hanemann* de Stefan Chwin

Resumen

La posmemoria, o la así llamada memoria heredada, es la memoria de las personas que pertenecen a la generación de los descendientes de los que experimentaron un trauma colectivo. El término, creado para describir las experiencias específicas de los hijos de las víctimas del Holocausto, se emplea también para explicar las experiencias y la memoria de la generación que sigue a cualquier otra que haya experimentado un trauma común. En el artículo se analiza la novela de Stefan Chwin *Hanemann* desde la perspectiva posmemorial. Después se comentan algunas estrategias de las que se sirven los traductores del libro al castellano para hacer comprensibles al lector hispanohablante los traumas de los habitantes de Gdańsk de la posguerra.

Palabras clave: posmemoria, traducción de la experiencia, estrategia del traductor

Summary

Postmemory, or so called inherited memory, is a kind of memory characteristic for the members of a generation of children of those who experienced a common trauma. The term, created in order to describe experiences of the children of the victims of Holocaust, is used also while explaining experience and memory of a generation who lived a common trauma of any kind. In the article, Stefan Chwin's novel *Hanemann* is analyzed from the postmemorial perspective. Then, the author comments on some strategies used by its translators into Spanish in order to make understandable for the Spanish speaking reader traumas of the inhabitants of the Gdańsk of the post-war period.

Key words: postmemory, translation of the experience, translator's strategy

1. Marianne Hirsch (1996), primera autora que se sirvió del término “posmemoria”, lo introdujo para describir la así llamada memoria heredada. Se trata pues de la memoria de las personas que pertenecen a la generación de los descendientes de los que experimentaron un trauma colectivo. Este trauma constituye un estig-

ma que no es posible eliminar. Dicho de otra manera, es la memoria de los hijos de los sobrevivientes que explica la relación de su generación con las experiencias de la generación antecedente. Los acontecimientos y las emociones “se recuerdan” mediante narraciones de los miembros de la familia, imágenes y también comportamientos de las personas que rodean a los hijos de los sobrevivientes en el tiempo de su niñez y su juventud¹.

La posmemoria se puede considerar una memoria falsa porque se refiere a los hechos que no eran objeto de la experiencia directa, mas las experiencias traumáticas se transmiten con tanta fuerza que se inscriben en la conciencia de los representantes de la segunda generación como si fueran vividas personalmente.

La posmemoria pues describe la experiencia de los que crecían (o crecen) en un ambiente dominado por la narración de la generación anterior, la narración que se refiere al tiempo anterior a su nacimiento. En consecuencia, la narración propia de los hijos de los sobrevivientes se construye bajo la influencia de los acontecimientos traumáticos no vividos en realidad por ellos, los acontecimientos que estos no llegan a entender ni recrear. Es una situación que puede resultar peligrosa, porque es probable que la mentalidad de toda una generación se encuentre construida por acontecimientos que superan su poder de comprender cosas y que le hacen imposible narrar su propia historia independientemente de la memoria de sus antepasados. Por consiguiente, las experiencias y las narraciones propias de los hijos de los sobrevivientes se deforman. Los hijos de los sobrevivientes siempre quedan marcados de alguna manera.

El término “posmemoria” fue creado para describir las experiencias específicas de los hijos de las víctimas del Holocausto. Sin embargo, la misma Marianne Hirsch indica que se puede emplear también para explicar las experiencias y la memoria de una generación que sigue a cualquier otra que haya experimentado algún trauma común, como ocurre en los países que recientemente han abatido un régimen totalitario, por ejemplo en los países poscomunistas. El término, empleado al principio en el marco de la ciencias sociales y de la psicología, ha cruzado

¹ Cabe añadir que “posmemoria” no es el único término que se utiliza con referencia a la memoria heredada. James E. Young (1998) prefiere hablar de la “memoria indirecta” (*vicarious past*) que hace posible la construcción de un pasado no vivido. No se trata pues de una memoria de los acontecimientos reales, sino más bien de una reflexión sobre la relación de la generación de los sobrevivientes con un pasado traumático vivido por sus padres. Henri Raczymow (1994) se inclina por la expresión “memoria fusilada” o “agujereada” (*mémoire trouée*), mientras que Nadine Fresco (1981) introduce otra: “memoria ausente” (*mémoire absente*). Ambos autores se refieren a las experiencias de las personas que no podían comentar el pasado con sus prójimos porque éstos evitaban cualquier tipo de confesiones, discusiones o conversaciones sobre lo vivido, por consiguiente este pasado callado constituía un tabú en sus familias. La selección del término para emplear no es arbitraria, depende en gran medida de las experiencias individuales o de los autores de los estudios particulares, o bien de las personas que ellos investigaban. La crítica española emplea la expresión “memoria insatisfecha”.

las fronteras de estas disciplinas y aparece también en los estudios dedicados a la literatura y al arte contemporáneo².

2. *El doctor Hanemann (Hanemann)* es la primera novela de Stefan Chwin, profesor de literatura nacido en Gdańsk en 1949. Esta obra, publicada en 1995, tuvo un éxito inmediato entre los lectores polacos y también fue muy bien recibida por parte de los críticos.

La acción de la novela se desarrolla en Danzig/Gdańsk en dos planos temporales. La primera parte de la novela cuenta la historia del protagonista titular, quien es profesor de anatomía en la Universidad de Danzig antes de la Segunda Guerra Mundial. Hanemann deja el Instituto bruscamente, aparentemente por causa de una tragedia personal: su novia perece en el accidente de un barco turístico en unas circunstancias no muy claras y él, a quien nadie ha avisado de lo ocurrido, se ve obligado a practicar la autopsia. Es un choque que no llega a resistir a pesar de su profesionalidad. Sin embargo, según lo descubre el narrador de la novela, es posible que las circunstancias de su despedida hayan sido distintas. Según la señora Stein, no fue él quien renunció a su cargo, sino que le despidieron “después de que hablara demasiado en el albergue del Karlsberg de cosas que debería haber callado” (pág. 31) y “se tomó la libertad de lanzar algunas observaciones sobre los cantos multitudinarios y los desfiles con antorchas [...]” (pág. 31). Además, un tal Franz Zimmermann muchos años más tarde enumeró las amistades sospechosas de Hanneman con las personas mal vistas por las autoridades.

Hanemann renunció a evacuarse de Danzig en el 1945, cuando el ejército soviético estaba en las puertas de la ciudad; en el último momento se negó a embarcarse en un barco que transportaba a los fugitivos al buque de transporte “Friedrich Bernhoff”, que debería llevarlos a Hamburgo. Esta decisión le salvó su vida, porque el buque fue torpedeado poco después por un submarino soviético; en consecuencia la mayoría de sus pasajeros perecieron.

Hanemann se quedó en el Danzig desierto, en su apartamento que alquilaba en la casa de los Walmann. De esta manera se convirtió en un lazo entre el Danzig alemán de antes de la guerra y el Gdańsk polaco del período de la posguerra.

Poco después del pasaje del ejército soviético, en la casa vacía de los Walmann aparecieron nuevos habitantes: Mamá y Padre (los padres de Piotr, el narrador de

² En España siguen publicándose obras literarias dedicadas a la problemática de la Guerra Civil escritas por los autores nacidos muchos años después de su fin, como por ejemplo *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001), *Tu rostro mañana. Fiebre y Lanza* (2002) de Javier Marías, *Días y Noches* (2003) de Andrés Trapiello o *El Vano ayer* (2004) de Isaac Rosa. Los escritores que recogen esta temática no dejan de sentir la necesidad de aclarar, comprender, castigar, perdonar o aun olvidar las atrocidades del pasado. En Argentina aun a partir de los años 90 aparecen novelas en que el tema central lo constituyen experiencias de hijos de los desaparecidos, por ejemplo: *Fueguia* de Eduardo Belgrano Rawson (1993), *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008), *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *Perder* de Raquel Robles (2008). Estos libros que cuentan historias del pasado traumático se inscriben claramente en la corriente posmemorial.

la historia, quien iba a nacer pocos meses después). Primero, echaron fuera a los saqueadores, al mismo tiempo salvando a Hanemann de sus manos; después se pusieron a organizar poco a poco su vida en un sitio nuevo.

A partir de este momento, el lector va conociendo a los residentes nuevos de Gdańsk: polacos que como consecuencia de la guerra tuvieron que abandonar sus casas y sus tierras en varias zonas de Polonia, y les acompaña en sus esfuerzos de borrar el pasado alemán de la ciudad y volver su espacio más accesible y acogedor. Todo se cuenta desde el punto de vista de Piotr, quien concienzudamente va reconstruyendo historias de los habitantes de Gdańsk, tanto los de antes de la guerra, como los de la posguerra.

3. Los críticos polacos sugieren varias lecturas posibles de la novela. Para unos, es la historia de un Gran Cambio que se efectúa cuando una cultura queda sustituida por otra a causa de factores externos, imposibles de controlar. Otros ven en la obra la historia de la cura del alma del protagonista y del proceso de su enraizamiento en la cultura polaca que al principio le resulta ajena. Hay algunos que, al revés, descubren en *El doctor Hanemann* sobre todo la historia del arraigamiento de los polacos en el ambiente creado por los alemanes. Hay críticos que sitúan la obra en la corriente de la prosa sobre las patrias chicas y por lo tanto la interpretan como una novela cuyo protagonista principal es la ciudad de Gdańsk. Algunos ven en *El doctor Hanemann* una obra representativa del canon de la nostalgia centroeuropea y un intento de construir un mito del sitio de nacimiento. Para otros, es una novela nostálgica sobre la niñez...

Lo cierto es que no existe una sola lectura "correcta" o canónica de *El doctor Hanemann*. Es un libro en que ciertas tramas no encuentran solución, los motivos de las decisiones y comportamientos de sus protagonistas no siempre quedan claros, varios hechos no se pueden explicar de una manera unívoca. Todo se cuenta gracias a Piotr, que no sólo relata lo que presenció personalmente, sino que también debía dedicar mucho tiempo a encontrar y entrevistar a los testigos de los acontecimientos de mayor o menor importancia. Además, la omnisciencia de este narrador se cuestiona con frecuencia.

Por lo tanto la novela invita a varias interpretaciones. Personalmente considero acertada la opinión de Bartosz Dąbrowski (2011), quien propone analizar la obra desde la perspectiva posmemorial que permite destacar la problemática del desarraigo, del encuentro difícil con lo ajeno, del pasado marcado por la guerra y el desplazamiento y, finalmente, de la herencia de traumas inscritos en la historia de la familia.

4. Ahora bien, si optamos por leer *El doctor Hanemann* en la óptica posmemorial, cabe precisar la naturaleza del trauma heredado por la primera generación de los habitantes polacos de Gdańsk de la posguerra, representada por Piotr, el narrador. En su caso, el trauma resulta principalmente del descubrimiento de que

la casa en que vive y la ciudad en que nació no pertenecían a sus ancestros. De allí surgen unas preguntas inquietantes: ¿a quiénes pertenecían antes?, ¿qué derecho tienen los nuevos residentes de Gdańsk a permanecer en esta ciudad?, ¿qué les pasó a aquellos que estaban aquí antes? Los habitantes de Danzig no son presentados en la novela como una multitud anónima, sino que el autor le ofrece al lector la oportunidad de conocer a personas concretas, familias, niños. Acompañamos a la familia de los Walmann durante la evacuación, el tiroteo de Neufahrwasser (Puerto Nuevo), donde esperaban el barco de transporte y, finalmente, durante el naufragio de “Friedrich Bernhoff”. El lector es testigo de la muerte de familias enteras, incluidos los niños, en el puerto o en las aguas del mar Báltico.

Los padres de Piotr cuentan entre los que entraron en Gdańsk siguiendo al ejército soviético victorioso, responsable de estas atrocidades. Aunque no se los pueda culpar en absoluto de lo sucedido, de alguna manera resultan beneficiarios de lo que ocurrió: fugitivos ellos mismos, privados de sus pertenencias, se apoderan de la casa de los Walmann y de todos los bienes que estos tuvieron que dejar intentando huir de las manos de los soldados rusos. Piotr nunca formula la pregunta de si este comportamiento de sus padres y de tantos otros que aparecieron en Gdańsk en 1945 se podría justificar, pero más tarde sufrirá una crisis de identidad en consecuencia del sentimiento del desarraigo. La niñez y la adolescencia de Piotr quedaron marcadas por la sensación imprecisa de vivir en un lugar que no le pertenece.

5. *El doctor Hanemann* fue traducido al castellano por dos traductores de gran experiencia, ambos prácticamente bilingües: Jerzy Sławomirski y Ana Rubió, que seguramente se daban cuenta del desafío específico que presentaba la traducción de esta novela.

Su autor intenta verbalizar su propio trauma, su “memoria heredada”, explicarla a sí mismo y a los demás. Pero casi nunca expresa sus sentimientos directamente, como si no fuera capaz de nombrarlos. Se inclina a sugerir cosas, darlas a entender contando con la empatía del lector y con su habilidad de entender alusiones y reticencias. Esto se hace posible cuando tanto el autor como el lector pueden recurrir a unas experiencias semejantes.

Sin embargo hay muy poca probabilidad de que esta comunidad de experiencias y de la narración histórica se dé en el caso de la lectura de la traducción de la novela. El lector español contemporáneo tiene su propia posmemoria, relacionada con la Guerra Civil y la época del franquismo; sus reminiscencias vuelven a aparecer en las obras literarias de las nuevas generaciones. ¿Será posible explicarle lo específico de la experiencia polaca: la pérdida y a la vez la adquisición de tierras, casas, objetos, incluso obras de arte? ¿Sería él capaz de captar lo esencial del trauma de los descendientes de los nuevos habitantes de Gdańsk solo a partir de lo dicho entre líneas?

El proceso de volver accesible a los polacos el espacio de Gdańsk recién abandonado por sus habitantes alemanes empieza a realizarse por la operación de cam-

biar los nombres de calles, plazas, barrios y otros sitios públicos. Las autoridades nuevas mandan quitar las placas con los nombres alemanes que sustituyen por los nombres polacos. De esta manera se borra simbólicamente la memoria del tiempo pasado y se inicia la política de polonizar el ambiente de la ciudad.

La transición entre el mundo de antes de la guerra y el de la posguerra se comunica en la novela mediante el uso de los nombres propios. Cuando se habla de los acontecimientos que tuvieron lugar antes de la guerra, aparecen nombres alemanes, al hablar de la posguerra se emplean nombres polacos. Así, los protagonistas alemanes del libro vivían en Danzig, mientras que a partir de 1945 los polacos viven en Gdańsk.

¿Cómo transmiten los traductores esta estrategia del autor de desarrollar la acción de la novela en dos planos temporales?

Los nombres alemanes en la versión española no cambian de forma; encontraremos pues Zoppot, Glettkau, Marienwerder, Lessingstrasse etc. En la parte en que se habla de la posguerra, los nombres propios aparecen en el texto de la traducción tal como en polaco, es decir en la forma declinada (Genitivo), mientras que el equivalente de *ulica* (calle) se traduce al español. En el texto meta no encontramos pues ni la forma extranjerizante: “ulica Curie-Skłodowskiej”³, ni la forma “domesticada”⁴ al cien por ciento, es decir: “la calle de Curie-Skłodowska”. La expresión que emplean los traductores es un híbrido que nace de dos tradiciones lingüísticas: “la calle Curie-Skłodowskiej”:

Delbrück-Allee nie nazywała się już Delbrück-Allee. Do Akademii szło się teraz ulica Curie-Skłodowskiej [...].

La Delbrück-Allee ya no se llamaba Delbrück-Allee. Ahora para ir a la Academia había que enfilarse la calle Curie-Skłodowskiej [...].

Así pues, por una parte, el lector de la traducción encontrará el nombre polaco de la calle dada en forma idéntica a la que aparece, por ejemplo, en un callejero o en una guía de la ciudad. Por otra parte, los traductores no parecen consecuentes en sus decisiones, dado que no optan por decir “la avenida Delbrück” en vez de Delbrück-Allee, cuando hablan del pasado alemán de Gdańsk.

Además, para el lector polaco resulta obvio que los nombres nuevos de las calles son nombres de polacos ilustres, por ejemplo Maria Curie-Skłodowska, laureada con dos premios Nobel, Juliusz Słowacki, un celeberrimo poeta romántico:

Mirchauer Weg nazywało się teraz Partyzantów, a Hochstrass – Słowackiego.
El Mirchauer Weg ahora se llamaba Partyzantów, y la Hochstrass, Słowackiego.

Es probable que el lector español no se dé cuenta de ello porque o no conoce a estos personajes, o bien no llega o reconocerlos al ver la forma declinada de sus

³ En la traducción extranjerizante se introducen formas típicas de la cultura original al texto de la traducción.

⁴ En la traducción domesticada los modos de expresión suelen adaptarse a los de los cánones de la cultura meta.

nombres. Aunque quisiera averiguar quién era Słowacki, no encontrará explicación en ninguna enciclopedia, ya que en diccionarios y enciclopedias, como entradas, figuran sólo formas principales de los nombres: “Słowacki” y no: “Słowackiego”. El español que desconozca gramáticas de las lenguas eslavas con mucha probabilidad no se percate que son formas distintas de esta misma palabra.

El problema culmina al llegar al título del capítulo central de la novela, en que la espléndida casa de los Walmann recibe a sus nuevos residentes, los padres de Piotr. El edificio mismo no cambia, es igual que antes de la huida de los habitantes anteriores, incluso los muebles y los demás objetos permanecen intactos porque los que acaban de aparecer no han traído nada. La transformación se manifiesta de manera simbólica mediante el cambio de la dirección: Lessingstrasse diecisiete pasa a ser la calle Grottgera diecisiete. En la versión polaca, el título del capítulo: “Grottgera 17” no deja lugar a dudas de que se trata de una dirección. Sin embargo, para el lector de la traducción el título “Grottgera diecisiete”, sin ningún comentario, no lo indica de manera unívoca. Uno se puede preguntar si los traductores no deberían inclinarse a la versión más obvia del título: “La calle de Grottger 17”, para no confundir al receptor.

Además, lo que puede llevar al lector español a una mayor confusión, es el hecho de que el nombre del patrón nuevo de la calle suene más alemán que polaco, aunque en realidad se trata del pintor polaco del siglo XIX, uno de los más emblemáticos artistas del estilo romántico, famoso por pintar escenas de la insurrección de enero de 1863. Es seguro que su nombre no aparece en la novela por pura casualidad porque se suele considerar que su obra expresa lo esencial del espíritu polaco. La falta de comentario, aunque sea en forma de una nota a pie de página, hace que esta acepción escape al lector del texto español.

Las aclaraciones acerca de los nombres asignados a las calles, ciudades, plazas podrían aparecer también en la “Clave para los topónimos”, incluida al final del libro. Esta clave (“Klucz do miejsc”) se encuentra también en la versión original y sirve para que su lector no tenga dificultades en identificar los topónimos alemanes con sus equivalentes polacos. Creo que no habría sido un abuso por parte de los traductores si ellos hubieran decidido ampliar esta guía añadiendo informaciones rudimentarias sobre los patrones nuevos de los sitios públicos. Gracias a esto, la acción de polonizar el espacio de Gdańsk le resultaría más comprensible al lector español.

6. Claro está, el recurso de emplear topónimos alemanes y polacos para describir Gdańsk como una ciudad situada entre dos culturas no es la única estrategia “posmemorial” de que se sirve el autor, pero seguramente es una de las más manifiestas. Gracias al uso de los nombres alemanes, el pasado de Gdańsk no deja de estar presente. Sus habitantes anteriores siguen llenando sus calles y edificios. Los polacos que se apropian de la ciudad constantemente encuentran sus huellas, tropiezan con los objetos abandonados, aunque hacen esfuerzos considerables por dominar el espacio de la ciudad y llegar a sentirse sus dueños legítimos.

Otras estrategias de las que se sirve el autor para aludir a la memoria ajena no pueden ser analizadas, dados los límites restringidos de este artículo. La de usar

topónimos que provienen de dos tradiciones culturales diferentes es la primera que salta a la vista; no puede pasar inadvertida por el lector. Las demás ya no son tan obvias, al lector le cuesta trabajo notarlas y descifrarlas. A veces consisten más bien en callar cosas y no en decirlas. Por ejemplo, el pasado de Gdańsk y las cuestiones de la propiedad no son temas de conversaciones en la familia de Piotr, constituyen un evidente tabú en su casa. Tampoco discuten estas cosas los vecinos y amigos de los padres de Piotr. Es él, el representante de la generación de los hijos, quien se lanza a descubrir la historia de Danzig de antes de la guerra. Lo considera necesario para poder crear su identidad; conocer el pasado del lugar en que nació resulta imprescindible para completar este proceso.

Desde el punto de vista de la traducción, encontrar medios adecuados para volver perceptibles al lector español de la novela de Chwin las huellas de la posmemoria constituye, en mi opinión, la clave del éxito. Dicho de otra manera, los traductores habrían debido tomar en cuenta la óptica posmemorial a la hora de elaborar su estrategia de trabajo. Por estrategia de traducción entiendo un plan, concebido y realizado conscientemente, que abarca una obra literaria en su totalidad y que se ve condicionado por varios factores, como el lector proyectado, diferencias entre sistemas lingüísticos y culturales fuente y meta, problemas específicos (humor, intertextualidad, patetismo...), “edad” del texto, tradición traductológica, niveles del texto (Brzozowski 2008). El enfoque posmemorial se situaría entre los problemas específicos que presenta la novela de Chwin. Si se lo ignora, el mensaje de la obra queda seriamente modificado, lo que, en mi opinión, ocurrió en el caso de la traducción del *Doctor Hanemann* al español.

Bibliografía

- BRZOWSKI, Jerzy (2008) “Le problème des stratégies du traduire”. *Meta*. 53 (4): 765–781.
- CHWIN, Stefan (1995) *Hanemann*. Gdańsk, Wydawnictwo Marabut.
- CHWIN, Stefan (2005) *El doctor Hanemann*, trad. de Jerzy Sławomirski y Ana Rubió. Barcelona, Acantilado.
- DĄBROWSKI, Bartosz (2011) “Postpamięć, zależność, trauma”, en: Zbigniew Majchrowski, Wojciech Owczarski (eds.) *Wojna i postpamięć*. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego: 239–256.
- FRESCO, Nadine (1981) “La Diaspora des cendres”. *Nouvelle revue de psychanalyse*. 24: 205–220.
- HIRSCH, Marianne (1992–93) “Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”. *Discourse*. 15(2): 3–29.
- HIRSCH, Marianne (1996) “Past Lives: Postmemories in Exile”. *Poetics Today*. 17 (4): 659–686.
- RACZYMOW, Henri (1986) “La Mémoire trouée”. *Pardes*. 3: 177–82.
- YOUNG, James E. (1998) “The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman’s *Maus* and Afterimages of History”. *Chicago Journals*. 24(3): 666–669.

Anna Wendorff
Universidad de Łódź

La traducción al español de *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* de Dorota Masłowska

Resumen

En el artículo realizaremos un estudio sobre los elementos culturales en la novela polaca *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* de Dorota Masłowska y su respectiva traducción al español *Blanco nieve, rojo Rusia* de Joanna Orzechowska. En el análisis traductológico nos centraremos en las referencias a la cultura material, institucional y mental polacas.

Palabras clave: traducción literaria polaco-español, aspectos culturales

Abstract

The aim of the article is to carry out a study on the translation of cultural elements from the Polish novel *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* by Dorota Masłowska into the Spanish language *Blanco nieve, rojo Rusia* by Joanna Orzechowska (translated into English as either *White and Red* in the UK or *Snow White and Russian Red* in the US, both by Benjamin Paloff). We focus in our analysis on the translation of certain references to Polish culture, mainly material, institutional and mental ones.

Key words: literary Polish-Spanish translation, cultural aspects

En el artículo emprenderemos un análisis de la traducción de los elementos culturales, sociológicos, políticos, etc. en el marco de la literatura polaca más joven (delimitando el estudio al grupo de autores nacidos entre los años 70 y los 80), en referencia a la generación que en Polonia se ha clasificado como “polska literatura najmłodsza”. Para el presente trabajo, tomaremos como ejemplo la novela polaca *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* de Dorota Masłowska (Lampa i Iskra Boża, 2002) y su correspondiente traducción al español *Blanco nieve, rojo Rusia* de Joanna Orzechowska (Editorial Mondadori, 2005). En el análisis, nos centraremos en las referencias de los discursos sociológicos, políticos y culturales desplega-

dos a lo largo de la novela. Tenemos que subrayar que *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* es una alegoría de la identidad polaca, asimismo una literatura comprometida que se refiere a un marco de representaciones sociales que los polacos han adoptado durante la época postcomunista, así como de los problemas que se observan en Polonia a partir de los primeros años del siglo XXI; elementos que añaden complejidad a las diferentes formas de traducción del texto en cuestión. Analizaremos las descripciones presentadas a partir de ciertos fenómenos sociológicos que podemos describir como: “kultura blokowiska”, “blokersi” y “dresiarze”. Finalmente, observaremos cómo funcionan esos elementos en la traducción de Orzechowska e intentaremos asimismo examinar si la traductora ha logrado transferir adecuadamente las referencias culturales presentadas en su traducción. En este sentido, entender cuál fue el impacto que tuvo la traducción en el lector hispanohablante y si ésta pudiera compararse con el impacto que tuvo en el lector del texto de salida.

Dorota Masłowska, llamada *enfant terrible*, “nanohañba”, de la literatura polaca, nació en 1983 en Wejherowo en la región de Pomerania (Polonia). Fue galardonada con los premios literarios: pasaporte cultural del semanario *Polityka* (*Paszport Polityki*, 2002) por *Blanco nieve, rojo Rusia* (*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*) y Nike (2006) por *Pavo real de la Reina* (*Paź królowej*, Lampa i Iskra Boża, 2005), entre otros. Los premios del semanario *Polityka*, llamados “Pasaportes” se entregan a los artistas jóvenes que han sido distinguidos por “romper las fronteras”, no solo geográficas, sino también las fronteras entre los distintos dominios del arte, gracias a lo que han logrado promocionar la cultura polaca en el mundo. Masłowska obtuvo este pasaporte por exponer una perspectiva original en torno a la realidad polaca y el uso creativo del lenguaje popular. A su vez, Nike es un galardón dedicado al libro del año, que se otorga anualmente en octubre con mirada hacia las obras publicadas en el año anterior; su objetivo es promover la literatura polaca, tomando especial atención a la narrativa. Por su primera novela *Blanco nieve, rojo Rusia*, Masłowska, aparte de recibir el premio *Paszport* de la revista *Polityka*, obtuvo también la nominación al Premio Literario Nike, el premio más prestigioso de Polonia. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* ha sido traducida a catorce idiomas. En España por Joanna Orzechowska, para la editorial Mondadori. Masłowska es asimismo autora de algunas obras teatrales como: *Dos rumanos pobres que hablan polaco* (*Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, Lampa i Iskra Boża, 2006) y *Entre nosotros, todo va bien* (*Między nami dobrze jest*, Lampa i Iskra Boża, 2008). Más recientemente acaba de salir su nueva novela *Kochanie, zabiłam nasze koty* (Noir sur Blanc, 2012).

Antes de adentrarnos en el tema nos gustaría hacer una pequeña digresión en torno a la traducción del título de la novela al español: *Blanco nieve, rojo Rusia*, el cual parece sin duda inspirado por el de la versión estadounidense *Snow White and Russian Red* hecha por Benjamin Paloff (Black Cat, 2005). Cuando se le preguntó a Joanna Orzechowska (en entrevista realizada por nosotros mismos) en relación

con la dificultad de traducción que se le presentó con el título de la obra, debido a los múltiples matices y juegos de significados que éste poseía en polaco y que obviamente se perderían en su versión española, Orzechowska afirmó que habría decidido colocar el título de manera casi literal ya que en la traducción, el tono coloquial y desdenoso de la palabra polaca “ruska”, desaparece de forma “instantánea” casi total y completamente. Por otra parte se debe notar que en la traducción al español el “cambio” se torna imposible de realizar, ya que en lengua española un adjetivo “neutral” como “rusa” no tiene el valor que en polaco se le otorga a “ruska”; es decir que de ninguna manera poseería el mismo matiz. En consecuencia, tal como ya hemos afirmado, la traducción pierde el poder semántico que nos ofrece el título en polaco. A razón de todas estas dificultades, Orzechowska decidió titular la novela en español como: *La guerra polaco-rusa bajo la bandera blanquirroja*. No obstante, la editorial Mondadori hizo caso omiso de éste y publicó la novela como: *Blanco nieve, rojo Rusia*. En ningún caso la traductora fue consultada o notificada al respecto (Orzechowska 2012).

Notemos que la novela *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* es difícil para la traducción debido al lenguaje que maneja, pero también por el cúmulo de alusiones eruditas que allí aparecen, como por ejemplo: los antropónimos, topónimos, la tradición, las costumbres, formas de organización de vida y varias esferas de la cultura a las que se refiere. La lengua en ese texto constituye una red, en la que se centran diferentes procesos históricos y sociales; son precisamente en esos elementos donde enfocaremos nuestro análisis, mostrando que a menudo resultarán intraducibles. Tal como observan Gerardo Beltrán y Abel Murcia:

Comúnmente se piensa, cuando menos en principio, que el problema básico de la traducción —la posibilidad o imposibilidad de traducir un texto— estriba en las diferencias léxicas y estructurales entre dos idiomas, diferencias que no permiten, por ejemplo, reproducir adecuadamente el número y significado de las palabras o la sintaxis de las frases. Pronto se hace evidente, sin embargo, que la traducibilidad o intraducibilidad de un texto tiene que ver no sólo con las diferencias existentes entre dos sistemas lingüísticos, sino también con las marcadamente extralingüísticas; es decir, con aquellas diferencias existentes entre los contextos históricos y socioculturales (e incluso naturales) que envuelven a cada uno de estos sistemas. (Beltrán; Murcia 2002: 19)

De manera que en esta novela tenemos por un lado las diferencias propiamente lingüísticas; por otro, las referencias históricas y socioculturales. Indudablemente, el nivel lingüístico de la novela hace muy compleja su traducción a cualquier idioma debido al extensivo uso de neologismos, arcaísmos, vulgarismos, errores intencionados de fonética, de flexión, la sintaxis del lenguaje oral, así como también el uso de una fraseología deformada, que sin lugar a dudas merecen otro estudio detallado. En referencia a ello veamos lo que nos explica la traductora:

Han pasado ya casi diez años y cuando trabajé en la traducción del libro opté por buscar un registro intermedio para que el texto sea comprensible. Un lenguaje muy coloquial y vulgar, pero sacrificando por ejemplo las incorrecciones gramaticales que en español no serían comprendidas. (Orzechowska 2012)

Sin embargo, el desafío para el traductor constituye asimismo en establecer, definir las diferencias de esta novela relacionadas con el contexto histórico y sociocultural.

En seguida expondremos los temas del libro y su relación con la traducción de estos contextos. A través de la novela podemos observar cómo la sociedad polaca se ha visto sacudida por complejas e intensas transformaciones sociales, políticas y culturales; temas y aspectos de la vida contemporánea, del común denominador de hoy, que sobrepasan los límites de los modelos traductológicos convencionales. La presentación para la versión española resume el tema central de la novela de la siguiente forma:

Con reminiscencias de *Trainspotting* de Irvine Welsh o *El almuerzo desnudo* de William Burroughs, *Blanco nieve, rojo Rusia* relata la historia de Fuerte, un joven polaco de los suburbios, que nos muestra el universo marginal de la Polonia poscomunista. El mundo que pueblan los personajes de la novela se reduce a escenarios sórdidos: discotecas, drogas, amores y sueños frustrados que desembocan en violencia. Y sobre este fondo, vemos transcurrir tres días en la vida del protagonista: Fuerte quiere a Magda, pero Magda se burla de él, así que el joven opta por buscarse otras novias: Andżela, anoréxica y anarquista satánica que acude a fiestas xenóforas municipales; Arleta, eterna mascadora de chicle y símbolo del nuevo comunismo; Natasza, vulgar y violenta, solo recupera cierto equilibrio tras esnifar una raya; Ala, la quintaesencia de la bien pensante burguesía y el tedio, y, finalmente, una tal Masłoska, que dota a la novela de un final propio de un maestro de la narrativa. *Blanco nieve, rojo Rusia* es un canto a una generación perdida, en la que se retrata un retazo de nuestra historia más reciente. (Masłowska 2005: sobrecubierta)

La novela presenta distintos planos de la realidad que se desplazan entre las formas de ficción pura y las formas testimoniales cercanas a los discursos de una sociología de lo cotidiano. Se dice que es la primera “novela chandalista” (“powieść dresiarzka”) y en este sentido, la novela expone el universo de los “dresiarze” y de los “blokersi”. El primero sería el modelo contracultural surgido en Polonia durante los años 90, en la primera etapa de la era postcomunista, que como formas de expresión usaba una indumentaria deportiva, en especial el chándal, en polaco “dres”, de donde surge el nombre “dresiarze” o “dresy”; en general, es una manera peyorativa de clasificarlos. En España tenemos un fenómeno parecido, pero no idéntico, llamado el chandalismo, que califica a sus representantes masculinos como los chandalistas o los canis, y a los femeninos como las chonis, las jessis, etc. (en polaco el nombre más popular de éstos es “blachary”). Esas subculturas también están representadas en la literatura contemporánea española. Como ilustración a este fenómeno nos puede servir la novela *Alivio rápido* de Silvia Grijalba, en cuyo glosario aparecen definiciones de las subculturas juveniles, por ejemplo del chandalista desdentado, descrito de la siguiente manera:

Es una variante (bueno, más bien degeneración) del bakalaero clásico. El estrato más bajo dentro de este género, al que es muy sencillo reconocer por su indumentaria: invariablemente chándal de nylon de marca deportiva y gafas Oakley. También ayuda saber que suele estar extremadamente delgado y tiene la dentadura en un estado más bien lamentable (la droga, es lo que tiene). (Grijalba 2002: 263)

Los “blokersi”, a su vez, son los jóvenes sin perspectivas que consumen el tiempo en los alrededores de los bloques de pisos que habitan, utilizando el tiempo cotidiano no solo para ingerir sustancias que intoxican su cuerpo humano, sino también su cuerpo social. “Blokersi” es una subcultura relacionada con la música hip-hop, sus representantes son personas de familias muy pobres que no tienen perspectivas en la vida. Hablando de la etimología de esa palabra, podemos decir que “blokers”, viene de la palabra “blok” (“bloque de pisos”) y está construida a la manera de las palabras inglesas, parecidas a ésta. En la novela aparece asimismo el concepto de “blokowisko”, el modelo de la arquitectura de PRL (Polska Rzeczpospolita Ludowa, en español, República Popular de Polonia) que es una forma urbanística en la que la acumulación poblacional y de edificaciones se desborda de los límites normales de habitabilidad en una zona. Es una ilustración del antiguo régimen: los mismos pisos significaban las vidas en sí, la falta de las posibilidades ante ella, cierto encarcelamiento y la grisura de la vida. Podemos añadir que el barrio de la gran losa es todavía un elemento dominante del paisaje polaco, ya en los tiempos de la República Popular de Polonia, cuando uno quería mostrar a un polaco típico, se exponía a un individuo que vivía en un bloque de la gran losa. El hecho en sí mismo, no se puede calificar de relevante, no obstante por generar importantes fenómenos culturales y sociales, *sui generis* de toda la mitología creada en torno al “blokowisko”, podemos decir que se transformó en un icono de esta cultura. Los bloques de pisos influyeron tanto en la alta cultura (Kieślowski, Białoszewski) como en la cultura baja (graffiti, hip-hop, cultura de los blokers) de Polonia, y es debido a ello que se puede ver este tipo de barrios desde una perspectiva antropológica, cultural y social. Es precisamente en los bloques de pisos, el lugar donde se “formatea” nuestra vida, nuestra manera de pensar, el comportamiento, así como un sinnúmero de diferentes modelos de relaciones sociales (Świątkowska 2007: 52–56). La idea de “blokowisko” está íntimamente relacionada con los conceptos de “dresiarz” y “blokers”, anteriormente mencionados. Incluso en la novela de Masłowska aparece uno de sus personajes llamado Natasza Blokus, que hace referencia directa a este contexto social y modelo de vida. El apellido del personaje en la versión polaca se refiere a ese universo (Blokus, pol. “blok”, esp. “bloque de pisos”), lo que en la traducción española no se transfiere, ya que al no ser traducido, el lector no polaco no advierte esa significación, perdiéndose ese elemento cultural en la traducción. Asimismo, debemos subrayar que el lector polaco asocia el “blokowisko” con callejones oscuros, con la delincuencia juvenil y con la subcultura de los “blokersi” o “dresiarze”, como también con los apodos con los cuales se les identifica en su medio, por ejemplo Silny (en español, Fuerte). Como observa Sònia Hernández en su artículo publicado para *La Vanguardia*:

La reflexión sobre el legado y los efectos del comunismo en la Europa actual también es uno de los bastiones de *Blanco nieve, rojo Rusia*, que repasa tres días en la vida de un joven polaco, Fuerte. [...] Masłowska bucea por un colectivo igualmente desesperanzado y algo esquizofrénico, que celebra el Día Sin Rusos a la vez que grita contra la antiglobalización y anhela poder comprarse una Coca-Cola y unas patatas fritas en McDonald’s. [...] Si bien es cierto que hay algo de la fórmula sexo, drogas y rock’n’roll, Masłowska —que con 19 años se

convirtió en un fenómeno editorial en su país— da un paso más e introduce el escepticismo y el descreimiento político, que se convierten en un violento virus para una sociedad que acaba de salir del comunismo pero que tampoco acaba de dejarse seducir por el sueño capitalista ni el discurso de las derechas. Las contradicciones sobre la religión en el país de Juan Pablo II, la multiculturalidad, Europa y el consumo están bien planteadas y hacen que la historia gane en complejidad para acabar en un crudo retrato de la desesperanza no sólo dirigido a los lectores jóvenes. (Hernández 2006: 6)

Dorota Masłowska escribe sobre las subculturas citadas con un *slang* de barrio y la afrenta para el traductor estriba precisamente en traducir los lenguajes de estas subculturas. Comparemos un tipo de ese discurso en el fragmento del texto polaco y su traducción al español, veamos: “dawaj, kurwo babilońska, nie rób loda Babilonowi [...] bo naszczujemy na tve skundlone dzieci kapitalistów” (Masłowska 2003: 153) / “Venga, puta babilónica, no se la chupes a Babilonia [...] porque si no vamos a echar a los perros capitalistas a tus hijos bastardos” (Masłowska 2005: 180). Como explica Stasiński en su artículo titulado “Qué se lee en Polonia”, el mérito de Masłowska fue: “captar la jerga juvenil de los bajos fondos y darle una narración fluida y auténtica que debió sonar a miles de polacos a la viva calle de sus ciudades y pueblos” (Stasiński 2004: 15); en nuestra lectura, la traducción española cumple con esa función, ya que en ese caso la narración también fluye de forma natural y veraz. De hecho, Masłowska maneja en su obra varios registros, lo que se convierte en un verdadero “malabarismo” para la traducción. Para demostrar los valores de la traducción en cuestión a continuación nos gustaría citar algunos fragmentos que presentan diferentes registros lingüísticos, junto a sus respectivas traducciones, y así observar la dificultad que se presenta en ellos:

1. “Boją się, że coś mi odpierdoli, bo raczej tak zawsze było” (Masłowska 2003: 5) / “Tenían miedo de que se me fuera la olla, porque en realidad era lo que siempre había pasado” (Masłowska 2005: 7).

2. “Chociaż było nam dobrze, przeżyliśmy razem niemało miłych chwil, dużo miłych słów padło, z mojej strony jak również z niej” (Masłowska 2003: 5) / “Aunque lo habíamos pasado bien, habíamos vivido juntos bastantes buenos momentos, nos habíamos dicho muchas palabras bonitas, por mi parte y también por la suya” (Masłowska 2005: 7).

3. “Był szum, bębny i piszczałki, szepty jak gniecione w dłoniach papiery” (Masłowska 2003: 201) / “Se oía un murmullo, los tambores y las flautas, los susurros como los papeles arrugados con la mano” (Masłowska 2005: 237).

4. “Zostanie on do cna rozdrapywany przez zdrajców” (Masłowska 2003: 19) / “Se la llevarán hasta el último grano los traidores” (Masłowska 2005: 24).¹

En el siguiente apartado, nos referiremos a los comentarios sobre la traducción expresados por la misma autora. Cuando Masłowska se reunió con su traductor al alemán Olaf Kühn para explicarle algunas ideas de la realidad y la sociedad polaca

¹ Más sobre el análisis traductológico de esa novela se puede leer en el artículo de la autora intitolado “Técnicas de traducción empleadas en la novela ‘Blanco nieve, rojo Rusia’ de Dorota Masłowska”, en: *Lingua et vita*. Bratislava, Vydavateľstvo Ekonóm (en prensa).

a la que se refiere en su obra, la autora se percató de que algunos modelos sociales expuestos en la novela, agregaban al texto original una cuota de intraducibilidad. En ese sentido, afirmaba que ciertos contextos, lenguajes y metáforas, eran reserva de estas subculturas, las cuales ahora viven bajo nuevas concepciones y modelos de representaciones sociales. Las palabras textuales de Masłowska fueron que por ser un libro tan polaco era imposible de traducir² (Dunin-Wąsowicz 2004: 19), porque la autora observaba que ella no poseía palabras ni argumentos para explicar a su traductor lo que la obra narraba, afirmando que se sentía impotente ante esa imposibilidad de describir y explicar su propia obra. A su vez, en la entrevista con Mariusz Cieślík, del diario *Rzeczpospolita*, Masłowska explica: “Vivo en este país y él cada día sobrepasa mis pensamientos con toda su carga histórica. Polonia me sobrelleva tanto a mí como a lo que escribo”³ (Cieślík 2012). Realmente todas las obras de Masłowska están penetradas, caladas por la cultura polaca. Incluso su último libro, en el cual la realidad polaca está revestida de la cultura americana y disfrazada con los accesorios americanos, donde todo tiene un acento americano, realmente está escrito en polaco y hasta cierto punto todo es sobre Polonia. Lo que resulta fascinante también es que en *Kochanie, zabilam nasze koty*, Masłowska se inspira en el lenguaje de las malas traducciones presentes en las novelas, series o películas americanas, mostrándonos que el lenguaje de hoy responde a las formas de las malas traducciones de Google Translator, de los préstamos y calcos de otros idiomas, sobre todo del inglés (Cieślík; Passent 2012). Asimismo, Masłowska en el diario *Dziennik* afirma: “No hay que engañarse, estos libros en cierto nivel son absolutamente intraducibles. Sólo se puede traducir el grueso de los textos”⁴ (Sobolewska 2007).

En el siguiente párrafo del texto queríamos referirnos a la recepción que la novela de Masłowska tuvo en Polonia y su correspondiente con la que se le dio en España. En Polonia, la novela que analizamos obtuvo un récord en ventas, hecho que también causó abundante polémica, y tal como ya habíamos mencionado al inicio de nuestro trabajo, fue galardonada con importantísimos premios polacos. No podemos afirmar lo mismo sobre la recepción de la novela traducida en España. Como nos explica la traductora, aunque fue la editorial española la que se dirigió a ella para pedirle que se encargara de la traducción, posteriormente el libro no se promocionó suficientemente.

Es muy triste, pero desde mi punto de vista no se hizo ninguna promoción del libro. Como si la editorial quisiera sumar un título más a su catálogo (creo recordar que se cobró la subvención a la traducción concedida por el Instituto del Libro polaco). Justo después de la salida del libro comprobé en las grandes librerías, pero ni siquiera estaba en la FNAC que dispone de una gran selección. Creo que del libro se sacaron 1200 ejemplares y en las liqui-

² “To jest książka bardzo polska i tego się nie da”.

³ “Żyję w tym kraju i on z całą swoją historią codziennie przetacza się przez mój mózg. Polska przetacza się przeze mnie i przez to, co piszę”.

⁴ “Nie ma się co oszukiwać, że te książki na pewnym poziomie są absolutnie nieprzetłumaczalne. Są przetłumaczalne «z grubsza»”.

daciones anuales que me mandó RHM no figuraban muchos ejemplares vendidos. Se puede decir que este libro pasó desapercibido por España. Aprovecho para hacer un comentario, que ocurre todo lo contrario con la Editorial Impedimenta que publica a Stanislaw Lem y hace una promoción extraordinaria tanto de este autor, como de otros, llegando incluso a hacer segundas tiradas. (Orzechowska 2012)

Podríamos afirmar que la traducción de esa novela fue enormemente difícil y Orzechowska, la traductora, lo hizo perfectamente, pero por ser una novela tan polaca y a causa de que la mercadotecnia promocional del libro fue muy débil, no tuvo el éxito esperado en España, podemos agregar quizás que otros factores socio-lógico-culturales influyeron en la difusión de la obra dentro del público español. A pesar de ello, es necesario subrayar que en otros países, Masłowska fue galardonada con varios premios y sigue siendo muy popular. Es el caso de Alemania, donde su obra fue seleccionada por el suplemento del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* como uno de los mejores libros del año y donde invariablemente desde 2004 está en el mercado alemán de los libros; y donde también desde 2008 las representaciones teatrales de sus obras celebran su triunfo. Tal vez porque Masłowska, en sus obras, desnuda no solamente los complejos polacos, sino también los alemanes y esas imágenes y conceptos son totalmente entendibles para el lector alemán. En Suecia, Rusia y Hungría, Masłowska también es reconocida sobre todo por su obra dramaturgica. Asimismo, tenemos que añadir que en los últimos años se publica bastante la literatura polaca en España, donde cada vez se hace más popular. Orzechowska, que desde hace varios años vive en este país, observa al respecto:

En mi opinión se está publicando bastante de los autores polacos en cuanto a la prosa, echo de menos una mayor difusión de nuestra poesía. Creo que el Instituto del Libro a través de su web, el Congreso Mundial de Traducción y su programa de ayudas está aportando muchísimo a la difusión de la literatura polaca en el mundo. Es una labor excelente que anima a los editores extranjeros. (Orzechowska 2012)

La intraducibilidad del libro de Masłowska, como se ha intentado explicar a lo largo del artículo, está relacionada con la realidad propiamente polaca, una realidad lejana y ajena a la vista de los españoles: estos elementos son perfectamente conocidos por los lectores del texto original, pero desconocidos a los lectores del texto meta. Aquello se relaciona con la intraducibilidad de las denotaciones, es decir las relaciones del signo con la realidad, lo que introduce altos niveles de la dificultad en el proceso de traducción de los elementos culturales, políticos, sociológicos, etc. Si en el mundo de los lectores del texto de llegada no existe uno de esos elementos o conceptos, esto es: faltan las palabras que lo denominan, ¿cómo se los puede traducir? (Balcerzan 2011: 143). En relación con estos aspectos, a la traductora de *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Joanna Orzechowska, se le preguntó: ¿Cómo compaginó el carácter polaco del libro con la recepción del lector español? Al respecto dijo lo siguiente:

Creo que los elementos culturales y locales no importan tanto a la hora de traducir, yo confiaba plenamente en Masłowska: ella creó un mundo tan completo y complejo que simple-

mente tiene que llegar al lector aunque pertenezca a otros lugares. El libro puede leerse también a diferentes niveles y puede ser comprendido por una persona que no busque tantas referencias históricas, aunque se pierdan cosas y matices, no importa. Masłowska ha hecho genial su trabajo. (Orzechowska 2012)

Vemos así que en ese tipo de traducciones, las cuales están tan íntimamente relacionadas con la cultura de salida, siempre vamos a toparnos con la intraducibilidad de algunos elementos. No obstante, traducir la novela de Masłowska a cualquier otro idioma, pero sobre todo a una lengua que resulta no tan cercana al polaco, como el español, se transformó en un reto que llevó a la traductora a reflexionar profundamente en torno a las relaciones entre cultura, sociedad y lenguaje. Evidentemente traducir no es un acto mera o simplemente “translatorio”. Joanna Orzechowska llevó a cabo su proceso, apropiándose, estableciendo un muy sutil manejo de los elementos lingüísticos que a cada paso se le presentaban. En todo caso y aunque haya habido una pérdida (en ciertos matices y estructuras) durante el desarrollo del trabajo de traducción, Orzechowska logra consagrar el equilibrio que Masłowska quiso acusar en los personajes y conflictos de su obra. Los eventos sociales, políticos y culturales, no son transferibles entre países, mucho menos si de la traducción de una novela se trata, pero sí podemos dar al lector una perspectiva muy cercana a la realidad social que viven los otros. Orzechowska, no sólo matizó estos encuentros y hallazgos, sino que los cimentó de tal forma que profundizó para que el lector español pudiera llegar hasta su fondo más profuso e íntimo.

Bibliografía

- BALCERZAN, Edward (2011) *Thumaczenie jako “wojna światów”. W kręgu translatoologii i komparatystyki*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- BELTRÁN, Gerardo; MURCIA, Abel (2002) “Nota de los traductores”, en: Wisława Szymborska, *Poesía No Completa*. México D. F., Fondo de Cultura Económica: 21–28.
- CIEŚLIK, Mariusz (2012) “Dlaczego nie mam myśleć Rymkiewiczem?” Wywiad z Dorotą Masłowską [en línea]. *Rzeczpospolita*. <http://www.rp.pl/artukul/941707-Dlaczego-nie-mam-myslec-Rymkiewiczem-.html> [20/11/2012].
- CIEŚLIK, Mariusz; PASSENT, Agata (2012) “Od sztandaru lewicy wołałaby prawicowy. Po 7 latach nowa książka Masłowskiej”. Wywiad z Dorotą Masłowską [en línea]. *Xiggarnia*. <http://www.tvn24.pl/xiegarnia,66,m/od-sztandaru-lewicy-woalaby-prawicowy-po-7-latach-nowa-ksiazka-maslowskiej,279558.html> [20/11/2012].
- DUNIN-ŹASOWICZ, Paweł (2004) “Dyskoteka w piekle” Wywiad z Dorotą Masłowską. *Lampa*. 1: 17–25.
- GRIJALBA, Silvia (2002) *Alivio rápido*. Barcelona, Plaza & Janés.
- HERNÁNDEZ, Sònia (2006) “Sé rebelde”. *La Vanguardia*. 18/01/2006: 6.
- MASŁOWSKA, Dorota (2003) *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Warszawa, Świat Książki.
- MASŁOWSKA, Dorota (2005) *Blanco nieve, rojo Rusia*, trad. Joanna Orzechowska. Barcelona, Mondadori.
- SOBOLEWSKA, Justyna (2007) “Masłowska: nie jestem poprawna politycznie”. Wywiad z Dorotą Masłowską [en línea]. *Dziennik*. 14/12/2007. <http://web.archive.org/web/20100317024256/>

http://www.dziennik.pl/kultura/ksiazki/article96083/Maslowska_Nie_jestem_poprawna_politycznie.html [20/11/2012].

STASIŃSKI, Maciej (2004) "Qué se lee en Polonia". *La Vanguardia*. 6/10/2004: 15.

ŚWIĄTKOWSKA, Bogna (2007) "Niezniszczalna Wielka Płyta. O wystawie 'Dziedzictwo betonu' mówią kuratorzy CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Ewa Gorządek i Stach Szabłowski". *Notes.Na.6. Tygodni*. 31: 52–56.

WENDORFF, Anna (2012) Entrevista electrónica con Joanna Orzechowska [20/11/2012].

WENDORFF, Anna "Técnicas de traducción empleadas en la novela 'Blanco nieve, rojo Rusia' de Dorota Masłowska". *Lingua et vita* (en prensa).

Anna Kuznik

Universidad de Wrocław

Prácticas, transferencia del conocimiento e *in-service training*. Tres estrategias del acercamiento al mercado laboral en la formación de los traductores

Resumen

En este artículo presentamos tres estrategias que permiten conocer la situación en el mercado de trabajo y de servicios de traducción, e incorporar los factores sociológicos y económicos en la formación de los traductores. Dichas estrategias son: las prácticas profesionalizadoras, los proyectos de transferencia del conocimiento y los proyectos formativos que consisten en la realización de encargos reales de traducción en clase. Proponemos definiciones, damos características, esbozamos bases del funcionamiento general y citamos algunos ejemplos.

Palabras clave: traducción, formación, mercado laboral

Abstract

In this paper, I will present three strategies that inform us about the current situation in the labour and translation services market, as well as introduce the sociological and economical issues in the translators' training. These strategies are as follows: training in work placements, knowledge transfer projects and in-service training. I will propose several definitions, describe the main characteristics of these activities, trace their general functional bases and give a few examples to illustrate it.

Keywords: translation, training, translation services market

Introducción

La reflexión en torno a la correspondencia entre el sistema productivo (el empleo) y el sistema educativo (la formación) se remonta a finales del siglo XIX. Dicha reflexión se origina y desarrolla de manera paralela al rápido proceso de industrialización, la extensión creciente de mercados y la irrupción del capitalismo que se operaban en los países de Europa occidental durante el último tercio del siglo XIX.

Los estudios de la conexión existente entre el sistema productivo y el educativo iban impulsados por ambos lados. Por un lado, el sistema productivo necesitaba recibir trabajadores formados en oficios cada vez más diversificados; por otro, las instituciones educativas veían su interés en controlar los planes de estudios ligados al desarrollo tecnológico.

En el ámbito de la sociología de la formación, se han elaborado tres principales enfoques teóricos que ofrecen elementos conceptuales para describir y explicar el fenómeno de la correspondencia existente entre la formación y el empleo. Estos tres enfoques son los siguientes: (1) el enfoque funcionalista en sociología y el neoclásico en economía (la Teoría del Capital Humano de Becker), (2) el enfoque de la Escuela Francesa de Sociología y su modelo de reproducción (Bourdieu), y (3) el enfoque de la Teoría Credencialista y su modelo credencialista (la variante neoweberiana y conflictivista). Dichos enfoques se diferencian por la formulación de las nociones básicas de análisis, la interpretación de la función educativa, la forma del acceso al empleo y al sentido del aprendizaje continuado en el trabajo (Köler y Martín Artiles 2005: 342).

Con el crecimiento acelerado de intercambios internacionales de diversos tipos (comerciales, culturales, religiosos, militares, etc.) a lo largo del siglo XX y con los avances en desarrollos tecnológicos, la actividad de traductores (e intérpretes) va adquiriendo el estatus de una actividad laboral y profesional diferente según cada contexto regional y nacional. Tras la primera década del siglo XXI, por un lado, los requisitos del Espacio Europeo de la Enseñanza Superior (EEES) requieren una mayor atención por parte de los centros de formación de los traductores, dedicada a la adecuación de la formación impartida a las necesidades actuales del mercado laboral. Por otro lado, los centros de formación tienen una vocación legítima de ser entidades independientes de las fluctuaciones que operan en el mercado laboral, y como tales defienden su autonomía frente a los factores puramente económicos.

Las tres formas de comunicación e intercambio de la información entre los centros de formación de los traductores y el mercado laboral que presentamos a continuación (prácticas, transferencia del conocimiento e “in-service training”), constituyen, a nuestro modo de ver, un puente necesario entre estos dos entes, que permite un acercamiento paulatino y respetuoso a la realidad laboral. Las tres estrategias que se describen permiten adecuar la formación de los traductores a las necesidades del mercado laboral, salvando la posición autónoma de los centros de formación.

I. Prácticas profesionalizadoras externas

Los centros de formación que han elaborado un robusto y bien fundamentado sistema de prácticas profesionalizadoras externas para sus estudiantes entran de esta manera en contacto con la realidad laboral y comercial que los rodea. Por

prácticas profesionalizadoras externas entendemos aquí las prácticas que son realizadas en entidades fuera de la universidad y se centran en el ejercicio de actividades representativas de diversos oficios y profesiones (no consisten en la actividad de investigación como podría ser la de un doctorando).

1.1. Gestionar las prácticas con herramientas adecuadas

Pastor Albaladejo (2008) recoge la experiencia de un grupo universitario interdisciplinar afincado en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid y presenta un sistema ejemplar de implantación y seguimiento de las prácticas profesionalizadoras propio de la titulación “Gestión y Administración Pública”. En dicho volumen se presentan las siguientes herramientas de coordinación de las prácticas: convenios, reuniones, guías informativas, relaciones institucionales con los centros de prácticas, cartas personalizadas, carteles, solicitudes, informes, tutorías, cuestionarios y el uso del campus virtual.

1.2. Enseñar los contenidos de los puestos de trabajo

En el ámbito de la formación de los traductores no especializados, con motivo de la elaboración de nuestra tesis doctoral en la Universitat Autònoma de Barcelona defendida en 2010 (Kuznik 2012), realizamos un estudio empírico en diez empresas de traducción de Barcelona. Fruto de dicha investigación descubrimos el carácter eminentemente heterogéneo del contenido de los puestos de trabajo de traductores internos (Kuznik y Verd 2010, Kuznik 2011b, 2012). Los contenidos híbridos deben ser enseñados a los estudiantes en prácticas en el sector de servicios lingüísticos.

Además, la cultura organizativa que reina en las empresas de traducción lleva marcas de un trabajo socialmente distribuido, repartido entre diferentes actores del proceso productivo y reagrupado en equipos de trabajo con su líder (gestor de proyectos de traducción). El descubrimiento de la naturaleza social y socializadora del trabajo de traductores internos es lo que más sorpresa causa a los estudiantes que vienen a realizar sus prácticas en estos sitios. En una parte de nuestra tesis doctoral (Kuznik 2011a, 2012) analizamos el cómo son vistos y percibidos los supervisores (tutores externos de prácticas) y sus compañeros de trabajo por parte de los estudiantes de la titulación “Licenciatura de Traducción e Interpretación”, que han realizado sus prácticas en el curso académico 2008–2009 en las empresas que ofrecen servicios lingüísticos en Barcelona.

1.3. Recoger los datos procedentes del mercado

En el ámbito de la formación de traductores especializados, subrayamos la importancia de la función de coordinación de las prácticas profesionalizadoras en traducción jurídica en el nivel de los estudios de postgrado (Kuznik en

prensa). La actividad de coordinación misma, definida por Terssac (1995) como construcción de un proceso completo y coherente, realizable en unas condiciones dadas a partir de tareas fragmentarias, pone de relieve la multiplicidad de sub-componentes de dicha actividad.

Un elemento secundario de la coordinación, pero muy importante a la hora de conocer la situación en el mundo profesional de los futuros traductores jurídicos, consiste en recoger información acerca de las necesidades en servicios de traducción jurídica y en cualificaciones de la mano de obra requerida (traductores jurídicos profesionales). El coordinador de prácticas, al mantener continuamente el contacto con las entidades de prácticas —posibles entidades empleadoras— y los estudiantes a punto de acabar la formación especializada en traducción jurídica, de forma sencilla, económica y muy natural recoge toda una serie de datos cualitativos que pueden servir de apoyo para detectar las tendencias generales del mercado laboral. De esta manera, basándose en una metodología de recogida de datos no sistemática (esporádica y parcial), el coordinador de prácticas en traducción jurídica llega a realizar un diagnóstico de la situación en el sector profesional.

En este sentido, la actividad de coordinación permite recopilar los datos relativos a los siguientes elementos: (1) el mercado de trabajo de los traductores jurídicos y (2) el mercado de los servicios de traducción jurídica.

La fuente de dicha información es doble. Por un lado, se obtienen datos acerca de la oferta de la fuerza laboral (los alumnos), a partir de los siguientes documentos: currículum vitae, solicitudes de prácticas, informes de prácticas y opiniones puntuales. Por otro lado, el coordinador tiene acceso a la información que concierne a los agentes de la demanda de la fuerza laboral (las entidades). Dicha información permite conocer la identidad y características de los empleadores de los traductores jurídicos, las redes existentes entre ellas y sus canales de comunicación, sus necesidades, sus opiniones puntuales.

Todas estas fuentes de información y técnicas no sistemáticas de recogida de datos, combinadas entre sí, llevan a configurar una imagen intuitiva de lo que el mercado de trabajo actualmente espera de los traductores jurídicos y de lo que les puede ofrecer. Aunque esta imagen no tenga tanta solidez como los resultados de una investigación cualitativa o cuantitativa diseñada a propósito y no pueda ser generalizable a todos los casos parecidos (a todo el mercado de una zona geográfica concreta), constituye un método que permite vislumbrar las tendencias generales y captar con agilidad la dinámica de los cambios, de un año a otro, con pocos datos fácilmente procesables.

El diagnóstico de la situación laboral en el sector de las traducciones jurídicas permite al coordinador de prácticas proponer medidas de adaptación en la gestión de las prácticas profesionalizadoras y, llegado el caso, en el programa de formación teórica en traducción jurídica del mismo postgrado (Kuznik en prensa).

2. Proyectos de transferencia del conocimiento

Por proyectos de transferencia del conocimiento entendemos la realización de proyectos por parte de los investigadores de los centros de formación (e investigación) a cargo de entes externas a dichos centros. La realización de este tipo de proyectos es para nosotros la segunda estrategia que permite conocer las necesidades actuales del mercado y fomenta la cooperación entre el sector público y privado.

2.1. Transferencia del conocimiento y de la tecnología

La definición de conocimiento que se inscribe en este tipo de proyectos procede de ciencias empresariales. Generalmente, el conocimiento se debe entender en este enfoque como un recurso intangible de la organización, y concretamente de la empresa. Los avances actuales permiten incluso hablar de un tipo de economía del conocimiento en la sociedad de la información.

El conocimiento está creado básicamente por los investigadores en los centros de investigación, opcionalmente ayudados por los investigadores en formación (doctorandos, jóvenes doctores, etc.). En el ámbito de las Ciencias Sociales y Humanas, los investigadores crean el conocimiento, y en el ámbito de las Ciencias Aplicadas, los investigadores crean las tecnologías. El conocimiento añadido a lo existente y aplicado con el fin de solucionar un problema concreto en las entidades se convierte en innovación. Las sociedades y las economías modernas ponen mucho énfasis en la necesidad de fomentar la innovación en todos los aspectos de la vida humana.

El paso del conocimiento y de la tecnología de sus creadores (o investigadores) a las entidades que lo solicitan (y financian) se denomina la transferencia del conocimiento y de la tecnología. En la actualidad, existen muchas iniciativas locales, regionales, autonómicas, estatales, europeas e internacionales para incentivar los proyectos de transferencia del conocimiento y de la tecnología entre el sector público (institutos y universidades públicas) y el sector privado.

El sector público y el privado se rigen por reglas diferentes y por ello, para la realización de dichos proyectos, resulta fundamental el marco legal y económico en el cual tal colaboración pueda existir, según la legislación vigente en cada territorio. En particular, merecen una atención especial los aspectos relacionados con la propiedad intelectual y el secreto profesional. Por ello, la información sobre este tipo de proyectos públicamente accesible es muy escasa, ya que entramos en el terreno de la competitividad empresarial. Además, siempre se tiene que tener en cuenta la fuerza social de la marca de una universidad pública, su enorme potencial de reconocimiento y prestigio en las sociedades modernas debido al hecho de ser entes financiados con fondos públicos.

2.2. Transferencia del conocimiento en la gestión del multilingüismo

Debido a la larga tradición, no siempre fundamentada, de percibir las Ciencias Sociales y Humanas como las ciencias con menor potencial de aplicación concreta en comparación con las tecnologías, y visto el carácter secreto de gran parte de la información sobre los proyectos de transferencia del conocimiento y de la tecnología en general, hemos podido acceder a muy pocos datos relacionados con el ámbito traductológico.

Los proyectos que sí hemos podido identificar como los de transferencia del conocimiento no se refieren concretamente a la actividad de traducción propiamente dicha sino a las diferentes maneras de explotar el aspecto multilingüe y multicultural en la actividad de diferentes tipos de agentes comerciales. En este sentido podemos mencionar los proyectos realizados por Gouadec (2005a y 2005b), que consisten en la creación de un modelo de ejecución de los servicios de traducción, y los proyectos en los cuales ha participado Risku, que se centran en el estudio empírico de las compañías en expansión territorial (Pircher et al. 2005a y 2005b) y en la visualización de textos en diferentes idiomas en la circulación vial (Siebenhandl et al. 2007).

Parece ser que en el ámbito de la traducción y, de manera más extensa en la gestión del multilingüismo, el valor añadido a la realización de una traducción propiamente dicha, es decir el valor que solo puede ser aportado por los investigadores expertos, consiste en la capacidad de combinar los conocimientos y las competencias en traducción con otros conocimientos y competencias limítrofes, cercanas a nuestro ámbito. En consecuencia, se trata de ofrecer investigaciones innovadoras, de carácter aplicado e interdisciplinario.

3. “In-service training”

Por “in-service training” entendemos un tipo de enseñanza que consiste en la realización de encargos de traducción reales incorporados en las clases de traducción, bajo la supervisión del profesor que lleva la asignatura dada. No se trata, pues, de aprovechar en clase los textos reales, sino de realizar encargos de traducción reales, en forma de un servicio formalizado entre la universidad y una entidad-cliente. La base legal de dicho servicio es normalmente un convenio firmado entre ambas entidades. Según el caso, puede formar parte, o no, de un convenio más amplio de transferencia del conocimiento, cuyas características hemos descrito en los apartados anteriores.

3.1. “In-service training”. Bases teóricas

El enfoque teórico para este tipo de actividades en la didáctica de la traducción nos lo ofrece Kilarity (2003), desde la perspectiva del constructivismo social.

Ha sido uno de los fundamentales métodos de enseñanza de los traductores, utilizado por Gouadec (Gouadec 2005–2006).

Existen también voces críticas según las cuales: (1) los estudiantes de traducción aún no están preparados para realizar encargos reales; (2) estos proyectos imponen el requisito de trabajar en equipo incluso a los estudiantes cuyo estilo de aprendizaje es individualista, y (3) la realización de encargos reales en clase priva a los traductores profesionales de clientes potenciales (Pym et al. 2003). Sin embargo, a pesar de las reservas formuladas ante este tipo de formación, estamos convencidos de que los alumnos, tras haber aprendido los elementos de una traducción implicados en un encargo real, entienden mejor todos los factores que influyen en una traducción, tanto culturales como sociales y económicos.

Para preparar un programa educativo basado en la realización de encargos de traducción reales, resulta sumamente útil el conocimiento de los pasos de ejecución de los servicios de traducción y su organización en un proceso de flujo de trabajo (*workflow*) (Gouadec 2007; Arevalillo Doval 2003, 2006).

3.2. *In-service training*. Ejemplos

Como ejemplo de la formación de este tipo, citamos dos programas formativos realizados en el Instituto de Filología Románica de la Universidad de Wrocław (Polonia) con convenios firmados en fecha de 14 de mayo de 2012 entre dicha entidad y (1) la empresa Zamek Kliczków Sp. z o.o. (Polonia); (2) la empresa Integer - Hotel Tumski Sp. z o.o. (Polonia). Ambos programas han sido financiados con fondos propios por partes iguales por estas entidades.

Los encargos consistían en la traducción del polaco al español y adaptación cultural para un público hispanohablante de los materiales informativos (textos turísticos) de las empresas Zamek Kliczków Sp. z o.o. e Integer — Hotel Tumski Sp. z o.o. En el proyecto participaron 21 estudiantes del grupo de lengua española, matriculados en el curso académico 2011/2012 en el programa “Estudios de Postgrado para Traductores de Lenguas Románicas” (*Studia Podyplomowe Kształcenia Tłumaczy Języków Romańskich*), Instituto de Filología Románica, Universidad de Wrocław. La coordinación del proyecto ha sido llevada por la autora de este artículo, en calidad de profesora encargada de la asignatura “Traducción inversa del polaco al español”, con la revisión final a cargo de Trinidad Marín Villora¹.

¹ Más información sobre ambos proyectos se puede obtener aquí: www.ifr.uni.wroc.pl/pl/biznes.html [16.07.2014]. En la misma página web está disponible también la información sobre otro programa realizado en el ámbito de la terminología y coordinado por Stefan Kaufman, Instituto de Filología Románica, Universidad de Wrocław (Polonia), 2009–2011.

Conclusiones

En esta breve presentación hemos expuesto las definiciones, características y bases del funcionamiento general de las tres estrategias que ayudan a conocer e incorporar los factores sociales y económicos en la formación de los traductores. Hemos citado también algunos ejemplos.

A modo de conclusión, queremos indicar cinco principios que, en nuestra opinión, deberían guiar nuestra actitud en este proceso de búsqueda constante de la correspondencia entre la formación de los traductores y el mercado laboral:

1. Apostar por explorar las posibles sinergias existentes entre estas tres estrategias. De hecho, puede ser la misma empresa a la que enviamos nuestros estudiantes para hacer las prácticas profesionalizadoras, con la que establecimos un convenio de transferencia del conocimiento y para la cual realizamos un encargo real de traducción en el marco de nuestra asignatura universitaria.

2. Unir fuerzas. Con esta expresión nos referimos a estar abiertos a la cooperación interdisciplinaria, dentro de la misma institución y fuera de ella. Cabe mencionar aquí la idea de *cluster* que se refiere a un conjunto de unidades complementarias que tienen el mismo fin comercial.

3. Buscar fuentes de financiación para las acciones conjuntas de índole didáctica, de investigación, de innovación y de transferencia del conocimiento entre la universidad y la empresa, en el ámbito de la traducción y la gestión del multilingüismo.

4. Registrar los datos que acompañan estas actividades; recoger resultados, interpretarlos, compartir y divulgar (publicar).

5. Buscar siempre la calidad de esta actitud, por no decir la excelencia.

Bibliografía

- AREVALILLO DOVAL, Juan José (2003) "La gestión de proyectos en el ámbito de la traducción empresarial", en: Gloria Corpas Pastor y María José Varela Salinas (eds.) *Entornos informáticos de la traducción profesional: las memorias de traducción*. Granada, Editorial Atrio: 5–46.
- AREVALILLO DOVAL, Juan José (2006) "La norma europea de calidad para servicios de traducción EN-15038: por fin, una realidad". *Panace@*. 7/23: 107–111.
- GOUADEC, Daniel (2005a) "Modélisation du processus d'exécution des traductions". *Meta*. 50/2: 643–655.
- GOUADEC, Daniel (2005b) "Modèle unifié d'exécution de prestations de traduction/traducteur avec applications à la pratique professionnelle et à la formation des traducteurs". *Meta*. 50/4: 15 páginas (CD-ROM).
- GOUADEC, Daniel (2005-2006) "Pédagogie par projets: le modèle rennais", en: Daniel Gouadec (dir.) *Traduction – Localisation: Technologies & Formation*. París, La Maison du Dictionnaire: 33–108.
- GOUADEC, Daniel (2007) *Translation as a Profession*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

- KIRALY, Don (2003) "From teacher-centred to learning-centred classrooms in translator education: Control, chaos or collaboration?", en: Anthony Pym; Carmina Fallada; José Ramón Biau; Jill Orenstein (eds.) *Innovation and E-learning in Translator Training. Reports on Online Symposia*. Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, Servei de Publicacions: 27–31.
- KÖHLER, Holm-Detlev; MARTÍN ARTILES, Antonio (2005) *Manual de la sociología del trabajo y de las relaciones laborales*. Madrid, Delta.
- KUZNIK, Anna (2011a) "El supervisor bajo observación. La percepción de la actividad de los supervisores por parte del alumnado en prácticas en las empresas de traducción de Barcelona", en: Manuela Raposo Rivas; María Esther Martínez Figueira; Pablo César Muñoz Carril; Adolfo Pérez Abellás; José Carlos Otero López (coords.) *Actas del XI Symposium Internacional sobre el practicum y las prácticas en empresas en la formación universitaria POIO 2011*. Universidad de Santiago, Universidad de Vigo, Universidad de A Coruña: 1021–1029.
- KUZNIK, Anna (2011b) "Puestos de trabajo híbridos. Cuatro indicadores del carácter heterogéneo de los puestos de trabajo internos en traducción". *Sendebarr*. 22: 283–307.
- KUZNIK, Anna (2012) *El contenido de los puestos de trabajo de los traductores. El caso de los traductores internos en las empresas de traducción de Barcelona*. Saarbrücken, Editorial Académica Española.
- KUZNIK, Anna (en prensa) "Praktyki studenckie jako źródło informacji o rynku pracy i usług z zakresu tłumaczeń prawniczych". *Rocznik Przekładoznawczy*.
- KUZNIK, Anna; VERD, Joan Miquel (2010) "Investigating Real Work Situations in Translation Agencies. Work Content and its Components". *Hermes*. 44: 25–43.
- PASTOR ALBALADEJO, Gema, coord. (2008) *Manual de Prácticas Universitarias de Calidad. Herramientas de Gestión y Seguimiento*. Oleiros, Netbiblo.
- PIRCHER, Richard; BERCHTOLD, Stephan; STADLER, Christian; RISKU, Hanna (2005a) "Culture, People, Codification – an Empirical Study on Knowledge Transfer in Internationally Expanding Companies", en: Suliman Hawamdeh (ed.) *Knowledge Management: Nurturing Culture, Innovation and Technology*. New Jersey, World Scientific: 93–100.
- PIRCHER, Richard; RISKU, Hanna; BERCHTOLD, Stephan; STADLER, Christian (2005b) "How practitioners deal with the stickiness of knowledge – findings from a research project on knowledge transfer in Austria based companies establishing business activities in Eastern Europe", en: *Proceedings of the Annual Conference of the European Academy of Management EU-RAM 2005*.
- PYM, Anthony; FALLADA, Carmina; BIAU, José Ramón; ORENSTEIN, Jill, eds. (2003) *Innovation and E-learning in Translator Training. Reports on Online Symposia*. Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, Servei de Publicacions, http://isg.urv.es/library/papers/innovation_book.pdf [16.07.2014].
- SIEBENHANDL, Karin; RISKU, Hanna; BRUGGER, Christof; SIMLINGER, Peter (2007) "Evaluating the comprehensibility of visualized information for the Trans-European Road Network (TERN) as part of the EU Project IN-SAFETY: INfrastructure and SAFETY", en: *Proceedings of the International Conference Road Safety and Simulation 2007 (RSS 2007)*, Roma (Italia). 7–9/11/2007.
- TERSSAC, Gilbert de (1995) *Autonomía en el trabajo*. Madrid, Centro de Publicaciones, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

Xoán Montero Domínguez

Universidad de Vigo

La normalización lingüística en los canales públicos de televisión autonómicos

Resumen

En este artículo intentaremos mostrar la influencia de la traducción audiovisual en el proceso de normalización de las lenguas del Estado español. Para ello, tendremos en cuenta las lenguas propias de Aragón, Asturias, Cataluña, Euskadi, Galicia y Valencia, independientemente del estatus que tengan en sus territorios, al igual que las leyes que impulsaron la creación de los entes públicos de televisión, en lo que se refiere a la defensa de la lengua y la cultura propias de cada comunidad. Estos canales potenciaron el sector audiovisual y, consecuentemente, la normalización de su lengua propia.

Palabras clave: traducción audiovisual, normalización lingüística, política lingüística

Abstract

This paper argues that audiovisual translation exerts a conspicuous influence on the process of normalization of the languages spoken in Spain. In order to prove this, we examine the native languages of Aragón, Asturias, Catalonia, the Basque Country, Galicia and Valencia irrespective of the status of those languages in their territories. Then, we analyse the laws that impelled the creation of public TV channels for the defence of the language and culture of those communities. The paper evinces that, by promoting the audiovisual sector, those channels have contributed to enhancing the normalization process of the above-mentioned languages.

Keywords: audiovisual translation, normalization, linguistic policy

Introducción

La década de los ochenta se caracterizó por las continuas transformaciones sociales, políticas y económicas que iban a tener una relación muy directa con la viabilidad de las lenguas minorizadas del Estado español. En medio de estas transformaciones nacieron los canales de televisión autonómicos para contribuir al proceso de normalización lingüística del gallego, catalán y euskera y, posteriormente, del valenciano, asturiano y aragonés.

A lo largo de la historia reciente del ámbito audiovisual podemos comprobar la influencia positiva ejercida por los canales públicos televisivos en Cataluña (TVC), Euskadi (ETB) y Galicia (TVG) en el proceso de normalización lingüística de las lenguas propias de estas nacionalidades históricas. Sin embargo existe muy poca literatura científica dedicada al estudio de la traducción audiovisual (y, por consiguiente, al doblaje y subtitulación) en Aragón, Asturias y Valencia, comunidades que también cuentan con canales públicos (Aragón TV, TPA o Canal 9¹, respectivamente).

Creación de los entes públicos y normalización lingüística

Los medios de comunicación, sobre todo los audiovisuales, que algunos consideran capaces de convertir el mundo en una gran aldea, no son ajenos a la creación de un modelo cultural o lingüístico para una determinada comunidad. De esta manera, los canales públicos autonómicos fueron (y siguen siendo) uno de los principales instrumentos para desarrollar una determinada política lingüística en comunidades autónomas sometidas a cambios políticos, culturales y lingüísticos en las que el idioma propio estuvo relegado a un segundo plano hasta hace muy pocos años. En este proceso de evolución o de tendencia a recuperar el uso social y oficial del idioma, las televisiones autonómicas estaban llamadas a ser uno de los principales instrumentos de uniformización, ayudando a los ciudadanos a integrarse en una política lingüística normalizadora. Pasemos ahora a mencionar las diversas leyes que impulsaron la creación de los entes públicos de televisión, en lo que se refiere a la defensa de la lengua y la cultura propias, así como a referenciar a algunos especialistas del ámbito de la normalización lingüística de cada comunidad.

Euskal Telebista (EITB)

Euskal Telebista se crea al amparo de la Ley 5/1982, del 20 de mayo, de creación del Ente Público Radio Televisión Vasca². En su Artículo 3, esta Ley señala que la actividad de los medios de comunicación social cuya titularidad corresponda a la Comunidad Autónoma, se basará, entre otros, en el siguiente principio: “La promoción de la Cultura y lengua vasca, estableciendo a efectos de la utilización del euskera los principios básicos de programación, teniendo presente la necesidad

¹ Cuando redactamos este capítulo existía Canal 9. Sin embargo, en el momento de la publicación del mismo ya no se puede contar con el canal televisivo, pues éste deja de emitir el día 29 de noviembre de 2013.

² http://www9.euskadi.net/euskara_araubidea/Legedia/legeak/gaztelan/autonomi/lg82b005.pdf [25.11.2012].

de equilibrio a nivel de oferta global de emisiones radiotelevisivas en lengua vasca en la Comunidad Autónoma”. En la actualidad, Euskal Telebista casi no emite largometrajes ni series dobladas. Ha apostado, sobre todo, por la producción propia; sin embargo, este canal ha sido un instrumento de normalización de una lengua que, hasta la aparición de los canales autonómicos, se encontraba totalmente diversificada en dialectos muy diferentes, tal y como señala Etxebarria (1994: 192):

No se puede dudar de que ha habido unos logros que pueden verse en la implantación en la sociedad, en el uso coloquial y común, de formas, estructuras, vocabulario, expresiones, etc. provenientes de su uso [el euskera] en la televisión y otros medios de comunicación.

Por su parte, Larrinaga (2010: 95) apunta que:

La traducción audiovisual y el doblaje en euskara surgieron en la década de 1980 en el contexto de la normalización lingüística, para suministrar contenidos a la que sería la televisión pública en euskara, Euskal Telebista. El que la lengua estuviera sin normalizar y el que el cliente de los productos fuera casi sólo uno han sido impedimentos para que el doblaje en euskara se desarrollara rápida y sólidamente, pero, al mismo tiempo, esta actividad no ha contado con ningún otro impulsor a lo largo de sus veinticinco años.

Sin embargo, Barambones (2010: 88), indica que ETB no ha apostado por el doblaje en su parrilla televisiva y lamenta que haya dado definitivamente la espalda al cine y casi nunca lo emita, ni en versión original con subtítulos ni en versión doblada al euskera. Este autor es partidario del doblaje como agente normalizador, por varias razones, entre otras:

[...] existen razones educativas y lingüísticas que justificarían esta elección. El lenguaje utilizado en el doblaje tiene unos efectos directos sobre el lenguaje que utilizamos. Por una parte sirve como herramienta eficaz de normalización lingüística al fomentar el uso de un modelo lingüístico concreto, y por otra ayuda a la creación y difusión de frases, giros o expresiones utilizadas por los personajes. (Barambones 2010: 90)

Televisión de Cataluña (TVC)

La Corporación Catalana de Radio y Televisión se crea al amparo de la Ley 10/1983, de 30 de mayo³, aunque las emisiones regulares de TV3 no empezarán hasta el año 1984. Esta Ley refería en su Capítulo IV (Programación y control), Artículo 14, que los principios inspiradores de la programación son, entre otros, “la promoción de la lengua y la cultura catalanas”.

En el año 2007 se sustituye esta ley por la Ley 11/2007, de 11 de octubre, de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals⁴. Esta Ley da un paso más e incluye en su artículo 22 que “la llengua institucional per a prestar el servei públic

³ http://www.parlament.cat/activitat/llei/c10_1983.doc [25.11.2012].

⁴ http://www.ccma.cat/regulacio/LleiCCMA_cat.pdf [25.11.2012].

de comunicació audiovisual de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals és el català”. En su parrilla televisiva existe un porcentaje elevado de doblaje.

Izard (1992: 94), refiriéndose a la TAV en TV3 indica que “els traductors de les televisions autonomes se converteixen en evengelistes de la seva llengua minoritària”.

Años más tarde, Zabalbeascoa (2006: 72), refiriéndose igualmente al catalán de TV3, señala que “TVC és una de les peces centrals, per no dir la més important, de la política de normalització lingüística, i és conscient de la seva responsabilitat des del primer moment”.

Televisión de Galicia

La Ley 9/1984, del 11 de julio, de creación de la Compañía de Radio y Televisión de Galicia conforma, en sus diversas secciones, una serie de principios entre los que se encuentra: “O respecto á Constitución e ó Estatuto de Autonomía de Galicia e a promoción e difusión da Cultura e Lingua Galega, así como a defensa da identidade da nacionalidade galega”. En su parrilla televisiva existe un porcentaje elevado de doblaje. Dobao habla de la función normalizadora que tiene el Servicio de Producción Ajena de la TVG (Televisión de Galicia):

No conxunto de producións dobradas achégaselle ó espectador todo un universo de mundos posibles no que a lingua galega ten que demostra — la súa vitalidade, as súas aptitudes e as súas variedades. Este é o gran valor normalizador deste ámbito da produción da TVG, pero tamén é seguramente un dos que maior esforzo require. (1994: 47–48)

Este mismo autor, diez años más tarde, afirma que a día de hoy sería imposible tener un bagaje cultural cinematográfico imprescindible si no existiese el doblaje.

En Galicia, pois, non podemos entender a actividade da dobraxe á marxe da súa relación coa lingua. Dicar isto equivale a falar en termos de normalización lingüística e a incluír neste ámbito tamén a TVG. En moitos sentidos, o devir da lingua, da dobraxe e da TVG son inseparables. Ademais, dobraxe e TVG son desde as orixes da industria en Galicia unha mesma cousa composta por dous polos que se condicionan constantemente [...]. (Dobao 2004: 378)

El poder anticipador de la TVG, según Veiga (2004), ha tenido y sigue teniendo un valor pedagógico, creador de un modelo imitable en dos sentidos: ayudando al cambio en las actitudes sociolingüísticas de la población al generalizar la validez de la lengua gallega y potenciando la instalación y la aceptación de un estándar culto, pues muchas palabras que, hace unos años, no eran frecuentes para un gallego-oyente espontáneo cuando se introducían en la vida cotidiana, hoy en día se disuelven en el flujo comunicativo de forma transparente. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, todavía queda mucho trabajo por hacer y apuntamos que:

Unha das áreas importantes para o proceso normalizador en Galiza e que, polo de agora, non interesa moito aos investigadores que traballan no eido da lingua galega, é a da tradución

dos produtos audiovisuais cara ao galego. Resulta curioso comprobar como cada ano ven a luz infinidad de artigos sobre estadísticas do uso do galego na nosa comunidade e como faltan estudos sobre a influencia das series infantís dobradas nos cativos ou a importancia que ten para unha persoa galega e que fala a lingua propia deste país mais que vive no noso rural, comprobar como a súa lingua é falada polas diversas capas sociais. (Montero 2006: 111–112)

Como ferramenta de política lingüística (Coira 1996), la TVG ha demostrado una gran eficacia, permitiendo el acceso de la lengua gallega a un terreno vedado hasta entonces y de tanta consideración social como es el da la televisión. De ahí ha derivado un notable esfuerzo económico para el doblaje al gallego de series y películas, con el consiguiente establecimiento en Galicia de empresas y profesionales del sector.

A institución desa convención de «tradución» e a posibilidade de construír un universo filmico lingüísticamente normalizado exerceu e exerce efectos moi positivos sobre a realidade, ao contribuír a facer aceptable a extensión constante de ámbitos de uso do idioma. A arte, o audiovisual, anticipan así outra Galiza, outro mundo, porque a lóxica interna da ficción esixe que todos os personaxes falen galego, mesmo aqueles que non o farían habitualmente ou non o farían nunca. Aí está o significado e o valor da dobraxe de filmes foráneos ou mesmo propios [...]. (Veiga 2008: 319)

De este modo, tal y como señalábamos hace unos años (Montero 2008) Galicia, al igual que el resto de las comunidades autónomas del Estado Español con lengua propia, no queda al margen del proceso normalizador que las televisiones públicas ofrecen.

Sin embargo, hay que decir que este esfuerzo no se ha visto compensado con otro semejante para la producción en gallego de programas de ficción o documentales. Las empresas productoras gallegas no despertaron confianza suficiente en los responsables de la TVG como para impulsar algo de tanto valor lingüístico y cultural como sería la elaboración regular de historias audiovisuales propias.

Canal 9

Canal 9 es el canal público televisivo de la Compañía de Radiotelevisión Valenciana. La compañía se crea al amparo de la Ley de la Generalitat Valenciana 7/1984, de 4 de julio⁵. En su Artículo 2 señala que la actividad de los medios de comunicación social de la Generalitat se inspirará en los principios de “promoción y protección de la lengua propia de la Comunidad Valenciana”.

En su parrilla televisiva existe un porcentaje elevado de doblaje; aunque ya tuvo más en años anteriores. Así, Mollà señala, en un artículo del año 2007, la dificultad con la que se encontró Canal 9 en sus inicios a la hora de formar a los profesionales del doblaje y como después, al cabo de los años, el ente televisivo decidió decantarse por el español en su programación.

⁵ http://www.docv.gva.es/portal/ficha_disposicion_pc.jsp?sig=0520/1984&L=1 [25.11.2012].

En este sentido, la renuncia a un modelo de lengua estandarizado lleva implícita la renuncia a la normalización lingüística.

El tipo de programación de Canal 9 —decantada desde entonces hacia el folclorismo incisivo y la española castiza—, no avala la funcionalidad del catalán. [...] (Mollà 2007: 17)

Televisión Pública de Asturias (TPA)

La Televisión Pública de Asturias (TPA) se crea en el año 2003⁶. El artículo 3 de la ley que regula las características y funciones de los órganos del ente refiere que los medios públicos de comunicación dependiente de la Comunidad Autónoma del Principado de Asturias se inspirarán, entre otros, en el principio de “Promoción de la cultura y la educación, con especial protección del bable, mediante la promoción de su uso y difusión en los medios de comunicación social”.

En la parrilla televisiva no existe porcentaje de doblaje en asturiano. Aunque en Asturias no existan artículos que se refieran directamente a la TAV en su ente público de televisión, sí podemos contar con expertos que señalan la importancia que este tipo de traducción tendría para la normalización del asturiano. Así Bauske (1998: 203) apunta que el primer artículo que trata el campo de los medios de comunicación en asturiano data del año 1989 y está escrito por el periodista Próspero Morán. En él, Morán (1989: 33) antes de la aparición de la TPA, y refiriéndose a la ayuda que los medios de comunicación dan a la normalización lingüística de las lenguas minoritarias, apunta que:

[...] la televisión tien entá más importancia nel llogru final de la mesma, por mor del poder d'implantación de pautes sociales y culturales que tien y pol arrequexamientu que sufre hasta agora nesti mediu la llingua asturiana.

La presencia del asturianu na televisión ye, posiblemente la que más tien señaláu'l camín per u se tien qu'empobinar.

También Fombona (1996: 169) indica que “mentantu nun tengamos una televisión n'asturianu esta llingua, aunque medre per dellos requexos, seguirá siendo amenorgada nl restu la población, por mor del puxu d'otres llingües que nos tán arrollando”.

Vilareyo (2001: 117), por su parte, señala que:

L'únicu camín pa corregir la probura y diglosia na que de recién cayó la nuestra llingua nun ye otu que'l de reforzar los curtios avances na escolarización con un ampliu y decidíu apueste pola función didáctica nel usu modélicu y exemplificador de la llingua na TV y pola firme y constante corrección idiomática nos medios. La televisión pública y tamién les rexonales y les privaes con desconexones p' Asturias habrá entamar emitiendo n'asturianu dafechu, con espacios propios o bien con doblaxe al asturianu [...].

⁶ <https://sede.asturias.es/portal/site/Asturias/menuitem.1003733838db7342ebc4e191100000f7/?vgnnextoid=d7d79d16b61ee010VgnVCM1000000100007fRCRD&fecha=24/03/2003&refArticulo=2003-1324001> [25.11.2012].

Este mismo autor incide, posteriormente, en la importancia de los medios de comunicación argumentando que son precisamente ellos “los que mellor pueden hacer esta misión de curiar pola calidá de la llingua que falamos” (Vilareyo 2001: 118).

Televisión Pública de Aragón (Aragón TV)

La Corporación Aragonesa de Radio y Televisión se crea en el año 2006 y en sus “principios fundacionales”⁷ está:

- El respeto a la pluralidad política, cultural, lingüística, religiosa y social.
- La promoción de la cultura aragonesa, así como de las diversas modalidades lingüísticas.

Al igual que la TPA, Aragón TV no cuenta con doblaje en aragonés (o catalán) en su parrilla televisiva. Sin embargo, y desde el punto de vista del aragonés, sí hay autores que solicitan que esta lengua esté más presente en el ente televisivo. Así, Camallonga (2008) apunta que las “Almenistracions han d’estar en a estirada de a normalización de l’aragonés. Reserbar perzentaches en condutas d’emissions en cadenas públicas”.

Conclusiones

Hemos tratado las diversas leyes que impulsaron la creación de los entes públicos de televisión. Hemos comprobado que cada una de estas leyes, respecto a su televisión, introducía la defensa y protección de su lengua propia.

Podemos decir que un determinado canal de televisión autonómico que apueste por la traducción audiovisual en su programación va a crear en la sociedad en la que está inserida la necesidad de formación de profesionales de la mediación lingüística preparados que llevar a cabo esta tarea.

A modo de conclusión, nos gustaría indicar la importancia que tiene la utilización de la lengua propia por parte de un canal de televisión público, tanto desde el punto de vista de la producción propia, como desde la perspectiva de la producción ajena (doblaje y subtitulación). Este hecho hará que se vaya tejiendo una red de normalización (con la consecución de puestos de trabajo en tanto que agentes normalizadores) imprescindible para la supervivencia de esa lengua en la sociedad actual.

⁷ Basados en la Ley 8/1987, de 15 de abril, de creación, organización y control parlamentario de la Corporación Aragonesa de Radio y Televisión. En: <http://www.boa.aragon.es/cgi-bin/BRSCGI?CM-D=VEROBJ&MLKOB=107495004639> [25.11.2012].

Bibliografía

- BARAMBONES, Josu (2010) “Vencidos por el doblaje: doblaje y subtitulación en euskera”, en: Xoán Montero (ed.) *Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña. Experiencias investigadoras e profesionais*. Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo: 83–93.
- BAUSKE, Bernd (1998) *Planificación lingüística del asturiano. La normativización y normalización de una pequeña lengua romance en territorio español, desde los puntos de vista lingüístico, literario y político*. Xixón, VTP Editorial.
- CAMALLONGA, Guillermo (2008) “Enta un modelo de normalización de l’aragonés. Una comunicación referén á l’aragonés común”, en: *II Congreso de l’aragonés*. Zaragoza: 199–205.
- COIRA, Pepe (1996) “Un asunto delicado”, en: José Luis Castro de Paz (coord.) *Historia do cine en Galicia*. A Coruña, Vía Láctea Editorial: 193–212.
- DOBAO, Xosé Antón (1994) “A lingua galega e a TVG. Situación actual e propostas para unha nova política lingüística (II)”. *Cadernos de Lingua*. 9: 27–53.
- DOBAO, Xosé Antón (2004) “Dez teses para interpretar a dobraxe en Galicia”. *A Trabe de ouro*. 56: 377–390.
- ETXEBARRIA, Igone (1994) “Doblaje y subtitulación en Euskal Telebista”, en: Federico Eguíluz et al. (eds.) *Transvases culturais: literatura, cine, traducción*. Gasteiz, Euskal Herriko Unibertsitatea: 191–197.
- FOMBONA, Javier (1996) “Un llinguaxe pa los medios de comunicación n’asturianu”. *Lletres asturianas*. 60: 169–173.
- IZARD, Natalia (1992) *La traducció cinematogràfica*. Barcelona, Centre d’Investigació de la Comunicació, Generalitat de Catalunya.
- LARRINAGA, Asier (2010) “El inicio de una nueva era en la traducción audiovisual y el doblaje en euskara”, en: Xoán Montero (ed.) *Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña. Experiencias investigadoras e profesionais*. Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo: 95–112.
- MOLLA, Toni (2007) “El modelo lingüístico oral: el caso de Canal 9 o el nivel (lingüístico) desnivelado”. *Quaderns del CAC*. 28: 13–20.
- MONTERO, Xoán (2006) “Achegas para a tradución de produtos destinados á dobraxe cara ao galego”. *Viceversa, Revista Galega de Tradución*. 12: 111–120.
- MONTERO, Xoán (2008) “Experiencias profesionales de un traductor de textos audiovisuales para la TVG”, en: Luis Pegenante et al. (eds.) *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Vol. I. La traducción y su práctica*. Barcelona, AIETI: 371–379.
- MORÁN, Próspero (1989) “Normalización y medios de comunicación”. *Lletres asturianas*. 31: 25–36.
- VEIGA, Raúl (2004) “A lingua do noso audiovisual”, en: *Libro branco de cinematografía e artes visuais en Galicia*. Santiago de Compostela, Consello da cultura galega: 311–330.
- VEIGA, Raúl (2008) “A lingua da ficción audiovisual”, en: Xosé Ramón Freixeiro, Marisol Ríos, Lucía Filloy (eds.) *Lingua e Comunicación. IV Xornadas sobre lingua e usos*. A Coruña, Universidade de Coruña: 75–93.
- VILAREYO, Xaviel (2001) “El modelu llingüísticu televisivu n’asturianu”. *Lletres asturianas* 76: 115–122.
- ZABALBEASCOA, Patrick (2006) “Els dilemes de TVC: models de llengua, espontaneïtat, versemblança”. *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya* 125: 72–87.

Óscar Ferreiro Vázquez

Universidad de Vigo

Música y traducción: explotación de un texto rapeado para el aprendizaje de una lengua extranjera

Resumen

En el presente artículo queremos proponer una guía útil para la utilización de un texto rapeado en español para una clase de lengua y cultura extranjeras, apoyándonos en la traducción. La explotación didáctica de una canción nos permite desarrollar competencias tanto culturales como lingüísticas y comunicativas. A través de este tipo de ejercicio, los alumnos podrán aprender de manera lúdica no solo léxico, cultura y expresiones idiomáticas del español, sino también diversos temas transversales y de actualidad gracias a la denuncia social característica del género rap. Muchos son los docentes de lengua extranjera que utilizan la música, sobre todo el pop, como herramienta de trabajo en el aula. Con nuestro artículo queremos justificar la presencia del rap en la didáctica de las lenguas y dejar atrás los prejuicios que este estilo ha arrastrado desde su nacimiento, sacando el máximo partido al sinfín de posibilidades que nos ofrece.

Palabras clave: música rap, herramientas didácticas, lengua y cultura

Abstract

With this paper, we want to propose a useful guide to working with Spanish rap lyrics in a foreign language and culture class on the basis of translation. This didactic approach to a song allows the development of cultural, linguistic and communication skills. Through this kind of activity, students will be able to learn amusingly, not only Spanish vocabulary, culture and idiomatic expressions, but also various crosscutting and current topics thanks to the social protest typical of the rap genre. Many foreign language teachers make use of music, especially pop-music, as a teaching tool in the classroom. With our article, we want to justify the presence of rap in foreign languages teaching methods and leave behind the prejudices accompanying this style since its beginning, making the most of the endless range of possibilities it provides us with.

Key words: rap music, teaching tools, language and culture

Introducción

Muchos profesores utilizan en sus clases canciones para la enseñanza de una lengua y cultura extranjeras con el fin de que sus alumnos aprendan de una forma lúdica. Como apunta Dumont (1998: 8), la canción es “una materia susceptible de interesar a los alumnos, a todos los alumnos”. Yo mismo utilicé este recurso en mis clases de Traducción y cultura de lengua francesa en la universidad y en mis clases de lengua gallega y francés en enseñanza secundaria, siendo el resultado muy satisfactorio tanto a nivel emocional como didáctico, puesto que constaté que el alumnado se sentía motivado y a la vez interesado en el tema que estábamos tratando. La observación me hizo ver que la música ocupaba y ocupa un lugar importante en la vida de los jóvenes, y los vemos en las facultades e institutos con sus reproductores escuchando música que se han tomado el tiempo de seleccionar con anterioridad para amenizar su día a día.

Teniendo en cuenta que las canciones no son creadas para un fin pedagógico, ¿por qué utilizarlas en clase? Para intentar contestar a esta pregunta, podemos apoyarnos en Calvet (1980: 23) que subraya que la canción es “la lengua, y por supuesto también es la cultura”. Martínez Sallés (2002: 4–7) apunta que la utilización en el aula de la música trae consigo muchas ventajas, entre las que podemos destacar las siguientes: a) conectan con el universo emocional, lo que permite el desarrollo del componente afectivo; b) constituyen un estímulo comunicativo; c) sirven para reforzar la adquisición y la práctica de las competencias orales y escritas y, además, permiten trabajar aspectos relevantes de la competencia literaria, como el uso lúdico del lenguaje y la sensibilidad artística; d) ayudan a la pedagogía de la diversidad, porque las canciones pueden ser descodificadas de manera diferente por cada alumno, lo que potencia la enseñanza personalizada y el pluralismo cultural; e) son textos auténticos y constituyen muestras culturales de una determinada comunidad lingüística. Pero, ¿en qué medida podemos utilizar el rap como soporte musical en la didáctica de las lenguas? Este estilo de música descrito muchas veces (de forma equivocada) como agresivo y que hace apología de la violencia.

El hip-hop y el rap

El movimiento hip-hop nace a finales de los 70, en los guetos de los EEUU y sus raíces se encuentran en la música soul y funk de los 60 y 70. El hip-hop es, ante todo, un movimiento cultural que abarca el grafiti, el baile y la música rap. Un grupo de rap se compone como mínimo de un MC (jefe de ceremonias) y de un DJ (disc-jockey). El DJ mezcla extractos de música (*samples*) para crear una pista o instrumental.

La forma de rap que conocemos hoy en día, un rap más político, polémico y comprometido, nace con el grupo Furious Five. La finalidad de este grupo era describir y dar a conocer al mundo la dura realidad de la vida en los guetos americanos. El “gangsta rap”, una forma de rap más polémico, denunciaba de manera muy cruda

la violencia en la vida cotidiana de los barrios negros de Los Ángeles y más tarde de los barrios hispanos. Muchos son los estilos de rap, pero una cosa está clara: es un medio más de expresión popular que refleja la vida y el lenguaje de todos los días.

Con respecto a la introducción de la música rap en España, Pujante (2009: 3) en su artículo titulado “La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso” indica que:

La década de los noventa se puede considerar como la del desarrollo definitivo de la música rap hecha en España. En los primeros años una miríada de grupos comenzó a grabar maquetas que se distribuían por un mercado muy reducido, «underground». El desarrollo, tanto en calidad como en repercusión, del género en nuestro país fue paulatino, creándose sellos especializados que distribuían discos de rap en español.

Sutil (2007: 21) señala que la publicación en 1994 de *Madrid, Zona Bruta*, primer LP de El Club de los Poetas Violentos, “da el pistoletazo de salida a la era de las primeras producciones profesionales”.

El rapero: su poesía y su lenguaje

El rapero, como poeta, comparte con el oyente de su música sus ideas, vivencias, dudas y sufrimiento. En definitiva, expresa sus sentimientos, entrega parte de sí a sus seguidores. Al interpretarlo de esta manera, entendemos que el verso es, desde el comienzo, la traducción de los sentimientos del autor al código escrito. El texto rapeado actúa como un poema; la canción rap tiene una organización estrófica, es-tribillo, rimas y un ritmo. En este sentido, algunos raperos son considerados poetas, un pensamiento que debe de ser trasladado a nuestros alumnos.

Además de utilizar el código escrito como transmisor universal, dispone del lenguaje del ritmo, el lenguaje de las imágenes y de las asociaciones. Estos lenguajes se rigen por sus propios signos y reglas de utilización. La información fáctica y emocional nos llega a través de estos medios de expresión. Por otro lado, los jóvenes se sienten atraídos por la función críptica del lenguaje de estos cantantes, tras ese modo particular de expresarse física y verbalmente, esconden una voluntad de diferenciarse del resto de la sociedad, de crear códigos propios de su comunidad.

Los textos de rap como documentos auténticos

Mohr (2010: 21) señala que “durante el aprendizaje de una lengua extranjera, sobre todo cuando lo hacemos fuera de las fronteras en las que ésta se habla, siempre tenemos dificultades a la hora de pasar de la lengua de clase a la lengua auténtica”. Esto significa que cualquiera puede tener un conocimiento de una lengua aprendida en el marco escolar y encontrarse indefenso en el momento de afrontar una comunicación ante locutores nativos. Para paliar esta deficiencia, los didácticos apostaron

por la utilización de documentos auténticos. El MCERL¹ (Marco común europeo de referencia para las lenguas) explica de forma clara que “el contacto directo con locutores nativos y documentos auténticos” debe permitir “tratar las competencias no específicamente del lenguaje en una clase de lengua”. ¿Entonces podemos decir que los textos rap responden al criterio del MCERL en materia de documentos auténticos? Entendemos que sí, puesto que han sido producidos con un fin comunicativo y no para la enseñanza de la lengua. Como bien es sabido, el rap es muy fiel reflejo de la oralidad por dos razones: a) el léxico utilizado es representativo y b) la cadencia rápida del discurso está muy próxima al locutor nativo. Estas dos observaciones nos hacen pensar que este tipo de música es interesante para nuestros aprendices y nos parece razonable deducir que estos alumnos, al escuchar este tipo de textos, tendrán una experiencia más “verdadera” de la lengua de todos los días que si escuchasen documentos sonoros creados *ex profeso* para una unidad didáctica. El texto rapeado resulta interesante por: a) ser representativo de la lengua oral contemporánea; b) la memorización de palabras a través de la música; c) permitir crear debates en el aula si lo consideramos desde el punto de vista del estereotipo.

La intertextualidad en los textos rap

El rap no solo hace referencias a lo cotidiano de la vida urbana. Muchos artistas usan e incluso abusan de las referencias a la historia, dichos y expresiones. Encadenar unidades didácticas con temas en común es positivo; asegura una continuidad en el aprendizaje pero claro está que hay riesgos. El primero es que si un estudiante presenta dificultades de comprensión desde el comienzo, seguramente siga siendo así durante todo el aprendizaje. Si esto ocurre, el trabajo resultará arduo pero si conseguimos evitar que esto ocurra, el efecto será totalmente contrario si conseguimos enlazar diferentes textos o referencias como si de una cadena se tratase. La segunda razón es que al utilizar un texto rap rico en referencias intertextuales, el docente amplía su abanico de posibilidades para la explotación didáctica. Los textos rapeados nos permiten interconectar temas varios puesto que una de sus características principales es que cuentan con numerosas referencias históricas y textuales.

La explotación de un texto rap apoyándonos en la traducción

Aprender un idioma extranjero es también aprender a traducir. Es decir, cuando un estudiante de lengua extranjera pregunta el significado de una palabra, lo

¹ *Cfr.* Cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer (CECR). [en línea]: http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/cadre1_FR.asp?. Traducción al español. [en línea]: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/cvc_mer.pdf.

que pide en realidad es la traducción a su lengua de ese término que desconoce. Lo que pretendemos al nombrar la traducción en la explotación de un texto rapeado es que los aprendices utilicen el proceso traductivo para la comprensión del texto original. No buscamos que el alumno de lengua extranjera se convierta en un hábil traductor, capaz de resolver problemas de traducción, sino que pueda comprender tanto el léxico como el mensaje denunciador del emisor del texto.

Hurtado (1999: 30) define la traducción como “un proceso interpretativo y comunicativo de reformulación de un texto, que se desarrolla en un contexto social”. También indica que en el proceso traductor existen procesos básicos (1999: 31), entendiéndolo como proceso básico dos fases de carácter obligatorio: comprender y reexpresar. En el ejercicio de la traducción en el marco de la enseñanza de lenguas extranjeras, el propio alumno se convertiría en receptor de su propia traducción con el objetivo de captar e interpretar el sentido y significado del texto rapeado. Hurtado (1999: 32) presenta cuatro métodos de traducción dependiendo de la finalidad de la misma: interpretativo-comunicativo, literal, libre y filológico. De estos cuatro métodos, el literal serviría a nuestro alumnado para la comprensión del texto. Hurtado (1999: 32) indica que el método literal:

desarrolla un proceso que se centra únicamente en la reconversión de los elementos lingüísticos del texto original, traduciendo palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase, la morfología, la sintaxis y/o la significación del texto original.

Añade que el objetivo del método literal no es:

que la traducción pueda cumplir la misma función del original, sino reproducir el sistema lingüístico de partida o la forma del texto original, sea por la opción personal del traductor (por ejemplo, en la traducción de un poema) o por la finalidad de la traducción.

Atendiendo a estas definiciones, entendemos que nuestros alumnos podrían, como paso inicial, comprender y trabajar mejor el texto que les ofrecemos. Dicho texto está situado en un contexto determinado cumpliendo una función de denuncia social característica de los textos rapeados.

Explotación didáctica de un texto rapeado en español

En el siguiente apartado presentamos una breve guía que permita que un texto en español rapeado se convierta en una propuesta didáctica lúdica y a la vez pedagógica. Para ello, hemos escogido la canción titulada *Disparos de silencio*, interpretada por el rapero español Nach y la cantante gallega Wöyza. El título forma parte del disco *Mejor que el silencio*, publicado en el año 2011.

El perfil del alumnado se correspondería con un nivel avanzado, de enseñanza universitaria. El objetivo del ejercicio sería enriquecer y mejorar la expresión y comprensión escrita/oral en ELE (Español como lengua extranjera), sin olvidarnos de que el siguiente texto nos permite trabajar muchas referencias históricas de distintas

épocas relacionadas con personajes relevantes de la historia universal. Antes de describir la posible guía de explotación, sería conveniente utilizar una ficha de clasificación como base de datos por si surgiese la necesidad de reutilizar el texto en futuras sesiones. Para ello, ofrecemos la ficha de clasificación de Santos² (1996: 369).

Datos de la canción		
Título de la canción	Disparos de silencio	
Título del disco	Mejor que el silencio	
Intérpretes	Nach y Wöyza	
Sello discográfico	Universal Music	
Año de publicación	2011	
Estilo musical	Rap español	
Grupos de explotación didáctica		
Lengua	Gramática	Sintaxis
		Morfología
		Estructura
	Léxico-semántica	
	Pronunciación	Fonética
Ortografía		
Comunicación	Funciones comunicativas	
	Tipo de texto	
Cultura	Cuestión específica del país	
	Temas transversales ³	
Propuestas para la explotación		
Actividades	Tipo de actividad	
	Descripción de la actividad	
Referencias socioculturales	Elementos intertextuales	
Incidencia sobre el alumnado	Reacciones y opiniones	
	Objetivos alcanzados	

Como ejercicio previo a la audición, es importante que el docente determine los conocimientos previos de sus alumnos: qué saben de la música rap, si conocen algún grupo en su país o extranjero, etc. A continuación, reproducimos el vídeo-audio de la canción⁴. Los alumnos visualizarán el vídeo y extraerán impresiones e

² Hemos añadido a esta clasificación de Santos el apartado “temas transversales y elementos intertextuales” como subgéneros de cultura y referencias socioculturales, respectivamente.

³ Cf. Real Decreto 831/2003, de 27 de junio, por el que se establece la ordenación general y las enseñanzas comunes de la Educación Secundaria Obligatoria (B.O.E. N° 158 de 3 de julio de 2003).

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=MFgSUO5sDzM>.

ideas que este les sugiere. Podemos apoyar la primera visualización con un segundo montaje⁵. Este segundo vídeo sincroniza la letra de la canción con imágenes relacionadas; un ejercicio muy útil para ayudar en la comprensión global del texto.

Como segundo paso, distribuimos el texto integral (ver anexos) de la canción. Los alumnos harán una lectura silenciosa y subrayarán el léxico o segmentos que no entiendan. Será en este momento cuando el docente, después de parafrasear el léxico desconocido, le pida al alumnado que ofrezca una traducción.

Como tercer paso, y con el fin de analizar los elementos intertextuales, haremos grupos reducidos para que hagan una puesta en común de sus conocimientos culturales e históricos. Cada grupo explicará al resto de sus compañeros las referencias encontradas.

En el último paso, el docente puede encargar una redacción breve sobre alguno de los elementos intertextuales que expondrá públicamente en otra sesión. Este ejercicio permitirá trabajar tanto la expresión oral como escrita.

Notas para una conclusión

La utilización de la canción en clase de lengua extranjera ha evolucionado considerablemente y, en gran parte gracias a las TIC (Tecnologías de la información y la comunicación).

Como acabamos de ver, las investigaciones llevadas a cabo en este campo demuestran que la canción es una herramienta pedagógica innegable: un documento auténtico con un enfoque comunicativo, lenguaje auténtico, música, en definitiva, facilita y motiva el aprendizaje de una lengua extranjera. Por todo ello, consideramos justificada la presencia del rap en el aprendizaje de una lengua extranjera. No aceptar el valor pedagógico de los textos rapeados supondría perder una herramienta útil de apoyo en la enseñanza de idiomas. La experiencia en el tratamiento de textos del género rap con fines didácticos nos ha demostrado que, aparte de servir de apoyo para tratar temas transversales, el alumnado estaba motivado; una señal inequívoca de que el rap funciona en el aula. Para que este género musical ocupe su lugar en la didáctica de las lenguas extranjeras, es necesario que los docentes se liberen de los prejuicios y estereotipos tan erróneamente ligados a este estilo musical.

Anexos

WÖYZA: Mártires, santos, guerreros, hermanos, muertos, aislados, asesinados, misiones de vida, misiones de poder, amor y respeto por quien luchó ayer; ejer-

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=c3sMfsMBdEI>.

bitos, balas, presión y castigo, no caen en el olvido, ni por sus enemigos, ejemplos humanos, muestras de humanidad, calla la razón cuando habla la verdad.

NACH: Y la historia se repite, hay un castigo ejemplar y mil formas de acabar con el que grite, con aquel que agite las conciencias y hable de utopías, héroes convencidos, perseguidos por la CIA, vierten su agonía por la libertad siendo censurados, y a sangre fría sin piedad, asesinados por gobernantes cobardes, mi rap arde al recordarles al decirle al mundo que su lucha no fue en balde, como John Lennon, me temo que fue un veneno, no era bueno hablar de más, hablar de amar más, sin mal, sin armas, un Jesucristo en los 70, la amenaza de un buen tipo, *imagine of the people*, como himno inmortal de un mito, de colosal influencia y fatal consecuencia, cinco balas en su espalda, la sentencia, por decir verdades, por imaginar un mundo de igualdades de música, amor y oportunidades; ideales de un loco arlequín que tocó fin, por soñar despierto, acabó muerto como Luther King, Martin, nos dijo adiós antes de tiempo, al predicar la paz con el ejemplo, fue la furia de un gobierno, que odiaba ver a un negro como aquel, luchando sin cuartel, por un pueblo y un color de piel y fue así como el odio y su frenesí, le dieron caza aquella tarde gris en Memphis Tennessee, y allí otra paloma cayó al suelo sin consuelo, la esperanza lloró, lo oyó todo un planeta entero, de nuevo el rencor venció, sucumbió el romance, quizás todo sería distinto hoy sin aquel percance. Quizás Bob Marley no murió de cáncer, quizás Tupac Shakur murió por su actitud Black Panther, misterio, conspiración, la revolución pagó su precio y quien habló de más halló disparos de silencio.

WÖYZA: Mártires, santos, guerreros, hermanos, muertos, aislados, asesinados, misiones de vida, misiones de poder, amor y respeto por quien luchó ayer; ejércitos, balas, presión y castigo, no caen en el olvido, ni por sus enemigos, ejemplos humanos, muestras de humanidad, calla la razón cuando habla la verdad.

NACH: Desde este *Blackbook* mi memoria vuela, hacia la bala que mató a Sam Cooke en un motel de carretera, cuanto quisiera estar allí y así avisarle, que el *Ku Klux Klan* tenía un plan para asesinarle, un negrata millonario en los 60, el espejo de una raza hambrienta, que alimenta su alma mientras ahuyenta al que le oprime, a James *is gone a come*, tenía razón y ese fue su único crimen, sus canciones aún viven y me desgarran como las de Víctor Jara, el peligro de un hombre y una guitarra, acribillado a bocajarro, por el régimen de Pinochet, su cuerpo ex alineado acabó en el barro como el Che Guevara y la unión quebrada a golpe de fusil o de garrote vil, nada que hacer para el más débil, al ver que sus iconos solo caen como colillas, por preferir morir de pie que vivir de rodillas, sencillas vidas lucidas, vencieron a cien mil, sin miedo a morir por sus principios como Harvey Milk, yo aprendí de Ghandi y de su humilde vestimenta, pacifista exterminado de la forma más violenta, triste final de quien se enfrenta al mal; recuerdo a Kennedy sangrando en su coche presidencial, quiso darnos un mañana y falleció a una edad temprana

na, me pregunto si todo será igual con Barack Obama, si el drama cegará nuestra esperanza, si la danza de los tiempos borrará las huellas de aquellas matanzas, hoy rompo una lanza por la lucha que presencio y que cesen para siempre los disparos de silencio.

WÖYZA: Yvonne e Indira Ghandi por pena se puso, en todo el mundo las mujeres van de luto, gente con conciencia, generosidad, entrega y resistencia a base de igualdad, orgullo y dignidad, espiritualidad, entre todas las misiones suya es nuestra realidad, volarán las mariposas aquí por la sed de rosas, suben la presión los disparos de silencio.

Mártires, santos, guerreros, hermanos, muertos, aislados, asesinados, misiones de vida, misiones de poder, amor y respeto por quien luchó ayer; ejércitos, balas, presión y castigo, no caen en el olvido, ni por sus enemigos, ejemplos humanos, muestras de humanidad, calla la razón cuando habla la verdad.

Bibliografía

- CALVET, Jean-Louis (1980) *La chanson dans la classe de français langue étrangère. Outils Théoriques*. Paris, Clé International.
- DUMONT, Pierre (1998) *Le français par la chanson*. Paris, L'Harmattan.
- HURTADO, Amparo, dir. (1999) *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes. Teoría y fichas prácticas*. Madrid, Edelsa.
- MARTÍNEZ, Matilde (2002) *Tareas que suenan bien. El uso de canciones en la clase de ELE*. Bruselas, Consejería de Educación en Bélgica, Países Bajos y Luxemburgo.
- MOHR, Stéphane (2010) *Exploiter des textes de rap en didactique du FLE et du FLS: perspectives et possibilités d'exploitation* Mémoire de master. Dir. Cyril Trimaille, Grenoble, Université Stendhal III. [en línea]. http://dumas.ccsd.cnrs.fr/index.php?hlsid=c7rgc47vtaviq3ddck6ro344j6&action_todo=home [fecha de consulta 15.03.2012].
- PUJANTE, Basilio (2009) "La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del verso" [en línea]. *Tonos Digital*. 17: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/312> [fecha de consulta 20.10.2012].
- SANTOS, Javier (1996) "Música española contemporánea en el aula de español", en: Salvador Gutiérrez (ed.) *Tendencias actuales en la enseñanza del español como lengua extranjera II, Actas del VI Congreso Internacional de ASELE*. León, Universidad de León: 367-378.
- SUTIL, Miguel Ángel (2008) *Los hijos secretos del funk. Conversaciones con Violadores del Verso*. Zaragoza, Zona de obras.

Para pedidos de la revista y las demás publicaciones
de la Editorial de la Universidad de Wrocław
dirigirse a

Dział Sprzedaży

Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.

50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15

tel. 71 3752885

e-mail: marketing@uwur.com.pl

www.uwur.com.pl

La Editorial pone también a su servicio
las siguientes librerías:

- Internet: www.uwur.com.pl

- Księgarnia Uniwersytecka

50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15

tel. 71 3752923

