

Alice in Otherland.

Traducción literaria e identidades culturales

Celia Martín de León

The traditional dichotomy «exoticization/assimilation» seems inadequate to explain the different approaches to translation, in particular to literary translation. On the one hand, an assimilating strategy can hide the differences between cultures and the discontinuity of the translation process, but it can also emphasize such differences and that discontinuity, as in the case of Brazilian «cannibalism». On the other hand, exoticization practices that claim to give the reader the «otherness» of the source text in most cases turn out to be a recreation of cultural stereotypes. Literary translation as a process involves the participation of at least two cultures: a complete elimination of the traces of such participation, so as to render a text in which only the source or the target culture can be recognized, seems in strict sense not possible at all.

1. Introducción

En las últimas décadas se ha producido un desarrollo considerable de los estudios relacionados con la traducción y una nueva disciplina, la traductología, ha ido independizándose de la lingüística y abriéndose paso en publicaciones y congresos, así como en las facultades de traducción e interpretación¹. Se han desarrollado diferentes escuelas o tendencias traductológicas que reflejan formas distintas de enfocar los problemas propios de este ámbito, pero en general puede afirmarse que se ha reducido el carácter normativo de la disciplina en favor de un enfoque más científico (ya sea en las teorías funcionalistas, que relativizan este carácter normativo en función del objetivo de la traducción, ya sea en las teorías descriptivas, que renuncian a toda tarea prescriptiva). Sin embargo, a la hora de enfrentarse a la didáctica o a la evaluación crítica de una traducción, así como a la práctica traslatoria, surgen a veces con nuevos ropajes algunas de las viejas preocupaciones del traductor. El lector que desconoce la mediación que supone el proceso traslatorio quiere encontrar el *original* en el texto traducido, el estudiante que va haciéndose consciente de esta mediación se pregunta si es posible, en definitiva, mostrar al *otro* a través de una traducción.

¹ Cfr. KAINDL, 1997, donde se ofrece un perfil de esta nueva disciplina.

2. Exotización-asimilación

Si planteamos la cuestión en términos de la dicotomía *exotización-asimilación*, parece que nos movemos en el terreno del viejo dilema planteado por Schleiermacher: *O bien el traductor deja lo más tranquilo posible al escritor y mueve al lector hacia él, o bien deja al lector lo más tranquilo posible y mueve al escritor hacia él*². ¿Pero qué significa, en el ámbito de la traducción, *dejar lo más tranquilo posible al escritor*? En sentido estricto, sólo puede significar una cosa: no traducir su obra. Pues toda traducción es una mediación que necesariamente va a intranquilizar al autor, lo va a separar de la *tranquilidad* de su cultura, de la obiedad y familiaridad de lo conocido para hacerlo viajar a otras culturas. Los viajes nunca son cómodos.

Por otra parte, ¿qué puede significar *dejar al lector lo más tranquilo posible*? ¿Darle una versión de la obra traducida que no lo incomode, que no lo mueva de sus hábitos culturales y lingüísticos? Esta posibilidad, para cuya denominación se utilizan una serie de metáforas digestivas que van de la *asimilación* al *canibalismo*, adopta matices muy diversos según la cultura que la desarrolle y el objetivo con que lo haga, como veremos más adelante.

Lo que parece claro a primera vista es que en traducción no valen las recetas fáciles (llámense *fidelidad*, *lealtad*, *equivalencia comunicativa*, etc.), ni las dicotomías simplistas, que nos movemos en un terreno en el que se plantean no sólo cuestiones culturales, sino también éticas, políticas e históricas, y que quizá haya que renunciar a las soluciones *a priori* (no estamos ante una ciencia exacta) y analizar en cada caso las diferentes posibilidades, cuyo abanico se despliega cada vez más.

² SCHLEIERMACHER 1838 [1813], 218; cit. en REIB + VERMEER 1996, 42.

3. Traducción asimiladora y traducción indigesta

[When] a reviewer neglects to mention the translation at all, the translator should take this omission as a compliment: it means that the reviewer simply wasn't aware that the book had been written originally in another language. For a translator, this kind of anonymity can be a real achievement³.

En esta cita del traductor William Weaver se resume muy bien la actitud mantenida en algunas culturas occidentales, en particular las anglosajonas, con respecto a la traducción: lo mejor es que no se note en absoluto que se trata de una mediación, que no se sepa que el texto de partida procede de otra cultura, lo deseable es que el texto traducido se lea como si fuera un original: sin sobresaltos, sin incomodidades, sin sorpresas. Esta actitud, que tiene su reflejo en una práctica traslativa que se ha dado en denominar *asimiladora*, y que básicamente consiste en correr un tupido velo sobre el proceso traslatorio, ha sido duramente criticada por Venuti⁴, quien utiliza el término *invisibility* para referirse a la situación del traductor en la cultura angloamericana. La práctica traslativa en esta cultura, según Venuti, está orientada a lograr una ilusión de transparencia y fluidez que disimula el carácter mediador de la traducción y hace creer al lector que se encuentra ante un *original*. Por otra parte, esta práctica responde a una política editorial *aggressively monolingual, unreceptive to the foreign, accustomed to fluent translations that invisibly inscribe foreign texts with English-language values and provide readers with the narcissistic experience of recognizing their own culture in a cultural other*⁵.

La traducción asimiladora, denominada también por Venuti *domesticating method*⁶, trata pues de borrar las diferencias de la cultura de partida respecto a la cultura meta, de allanar las dificultades

³ VENUTI 1982, 26; cit. en VENUTI 1992, 4.

⁴ Cfr. VENUTI 1992 y VENUTI 1995.

⁵ VENUTI 1995, 15.

⁶ Íbíd. 27.

lingüísticas y culturales del texto traducido para simular los paisajes tranquilizadores de la propia cultura. Veamos un ejemplo sencillo, tomado de la traducción al inglés de la obra de J. Gaarder *El mundo de Sofía*⁷: en la obra noruega se menciona a un tal *Ceniciento*, que, según una nota a pie de página de las traductoras de esta obra al español, es un conocido personaje procedente del folklore noruego. Pues bien, en la versión inglesa, este personaje típicamente noruego deja su lugar a otro personaje típicamente inglés y conocido en todo el mundo a través de la empresa Disney: *Mary Poppins*. El lector anglosajón queda dispensado del esfuerzo de leer una nota a pie de página para enterarse de la identidad de *Ceniciento*; no necesita asomarse más allá de los límites de su cultura, que por otra parte ha logrado imponerse mucho más allá de sus actuales límites geográficos.

Y llegamos aquí a una constelación de temas que nos va a servir de punto de inflexión para comparar las prácticas asimiladoras de la cultura anglosajona con las prácticas *canibalísticas* de la cultura brasileña: las relaciones coloniales y poscoloniales, el poder político y económico de las diferentes culturas. Si la tradición *domesticadora* de la cultura angloamericana responde a una situación histórica de preeminencia frente a otras culturas, la práctica *canibalística* desarrollada en Brasil es más bien una respuesta al colonialismo europeo⁸. El *Movimiento Antropofágico* surgió en el Brasil de los años veinte como un intento de afirmar las propias raíces indígenas frente a la supremacía cultural de los países industriales. Su método consistía en *devorar* los valores culturales europeos confrontándolos con los de la propia tradición brasileña. Los hermanos Augusto y Haroldo de Campos retomaron esta postura en los años sesenta y desarrolla-

⁷ Este ejemplo procede de la Memoria de Traducción e Interpretación de Rocío Sierra Tripiello (1998, sin publicar), pp. 54-62, donde la autora compara, al hilo de las notas a pie de página, la forma de proceder de los traductores anglosajones y españoles, y donde se pone de manifiesto la práctica asimiladora de los primeros.

⁸ Cf. WOLF 1997, 13 y ss.

ron un modelo de práctica traslatoria para el *Tercer Mundo* como forma de resistencia frente al colonialismo cultural. No se trataba, sin embargo, de ignorar al *otro* en el texto, como ocurre en la tradición anglosajona, sino de absorberlo y recrearlo a través de un diálogo con elementos procedentes de la cultura autóctona.

Como puede observarse, las dos prácticas *asimiladoras* descritas responden a situaciones, objetivos y procedimientos muy diferentes. En un caso, se trata de reafirmar una posición de supremacía ignorando las voces de otras culturas en el texto traducido, al mismo tiempo que se pretende *transmitir* el *original* en una traducción transparente que mantiene invisible al traductor. En el otro, se trata de responder a la posición de superioridad de los países europeos violentando sus valores culturales y obligándolos a dialogar con los de la propia cultura colonizada.

Pese a compartir una tendencia *asimiladora*, ambas prácticas responden a movimientos opuestos y tienen como resultado productos diferentes, pues si en la cultura anglosajona tienden a borrarse las huellas de toda mediación traslativa, en la práctica canibalística lo que se hace es poner de manifiesto esas huellas, esa confrontación de culturas en que consiste toda traducción.

La sencilla dicotomía planteada al principio parece que no lo es tanto en lo que al extremo *asimilador* se refiere. Veamos lo que ocurre con la práctica supuestamente contraria, con la *exotización*.

4. Traducción exotizante

Imaginemos ahora que un traductor, en lugar de entregarse a las prácticas *gastronómicas* que acabamos de comentar, decide servir a sus lectores el plato de la cultura de partida *tal y como es*, con todo su sabor *original* y sin aliños de ninguna clase. Semejante empresa es, en sentio riguroso, imposible: ni siquiera dos lectores de la cultura de partida encontrarán *el mismo sabor* en el texto de origen. Pero supongamos que nuestro traductor se ha fijado el objetivo de mostrar, al menos en parte, la especificidad cultural de dicho texto:

siempre correrá el peligro de acabar preparando un *plato exótico*, es decir, de ofrecer una imagen más o menos estereotipada de esa cultura que se quería dar a conocer.

Como señala Witte, *las imágenes culturales transmitidas/evocadas mediante una traslación, hasta cierto punto, son creaciones del propio traductor*⁹. La especificidad cultural, el color local, existen como tales solamente en comparación con otras culturas, no son valores objetivos. *This is why the endeavour, claimed over and again in translation, to «maintain the foreignness» of the original can actually be no more than an illusion based on «wishful exoticizing»: The source culture will not be «foreign» to itself, will it? It becomes foreign for us when we are perceiving (interpreting/evaluating) it from our cultural viewpoint. We ourselves are creating its foreignness through our observing it*¹⁰.

Si, como afirma Witte¹¹, la actividad traductológica envuelve siempre una comparación más o menos explícita de las culturas en cuestión, si el receptor del texto meta va a realizar también, por su parte, una comparación similar tomando como punto de referencia su propia cultura materna, y si inevitablemente vamos a *recrear* la cultura de partida, entonces quizá lo que distinga a un procedimiento traductológico de otro no sea su grado de asimilación o de exotización, sino la mayor o menor explicitud con que se lleva a cabo esta comparación.

Si ofrecemos al lector una versión *domesticada* del texto de partida, ocultando la labor mediadora del proceso de traducción y la comparación o confrontación de las culturas en juego, en el fondo estamos procediendo de forma similar que si ofrecemos una versión *exotizada* del mismo texto sin cuestionar los estereotipos culturales que ponemos en circulación.

⁹ Witte 1994 (la cita procede del abstract publicado). Cfr. también Vermeer + Witte 1990.

¹⁰ Witte 1996, 76.

¹¹ Witte 1994 y Witte 1996.

A continuación trataré de ilustrar con un ejemplo cómo es posible combinar una cierta asimilación con un intento de mostrar en la traducción las huellas que la cultura de partida dejó en el texto de origen. ¿Por qué dejar hablar a una sola de las culturas, la de partida o la de llegada, si ambas forman parte del proceso de traducción?

5. Alice in Otherland

El texto que va a servir de base para el presente análisis forma parte de la popular obra de Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland*, conocida en nuestra cultura como *Alicia en el País de las Maravillas*. Se trata de un cuento infantil (si bien su amplio círculo de receptores incluye al público adulto), publicado por primera vez en 1865, en el que se narran las aventuras de una niña de 7 años en un mundo subterráneo donde se subvierten de forma extraña las reglas de la lógica, las leyes de la física y las normas sociales de la época victoriana en que fue escrito.

Su autor, Lewis Carroll (seudónimo de Charles Lutwige Dodgson), nos sumerge con Alicia en un mundo poblado por estrafalarios personajes, animales y naipes dotados de la capacidad de utilizar el lenguaje pero al parecer ajenos a las reglas lógicas y pragmáticas que rigen su uso en el mundo *de arriba*, en el mundo *real* del sentido común. Sin embargo, esta contraposición entre mundo de superficie y mundo subterráneo no resulta tan sencilla, pues también en la profundidad por la que vaga Alicia rigen las normas de un sentido que parece común a todos sus habitantes. Lo que ocurre es que su lógica es a veces «más lógica», más literal, más aplastante y paradójica que la nuestra. Tensando los resortes de la lengua, interpretando literalmente los enunciados sin atender a su aplicación pragmática, Carroll parece asomarse al mundo artificial de la lógica abstracta o al universo peculiar de los razonamientos infantiles.

Nos movemos en un espacio de muda y mutación: junto a las transformaciones operadas en las implicaciones lógicas del propio

lenguaje que configura el texto, encontramos la serie interminable de metamorfosis que sufre la protagonista de la narración. Desde su caída en la madriguera hasta el último momento antes de despertar (y el paso de la vigilia al sueño y del sueño a la vigilia que dan principio y fin a la narración son también una especie de metamorfosis), no para de cambiar de tamaño y de forma. Una y otra vez se le ofrecen sustancias que producen extraños efectos al ser ingeridas, y este cambio perpetuo hace dudar a Alicia de su propia identidad. *¡Vaya día que estoy pasando!* —se confiesa a sí misma en el capítulo primero— *Y pensar que ayer mismo todo sucedía como de costumbre... ¿Será que he cambiado durante la noche? Vamos a ver, ¿era yo la misma cuando me levanté esta mañana? Ahora que lo pienso, recuerdo que me sentía un poco extraña, como si fuera diferente. Pero si ya no soy la misma, entonces ¿quién demonios soy? ¡Ahí está el intrínquis!* (Carroll 1995, 122-123)¹².

El telón de fondo sobre el que se dibuja nuestra identidad en el mundo lo constituye la memoria. Pero una de las causas del extrañamiento de Alicia en el mundo subterráneo es la metamorfosis que sufren sus recuerdos. Cuando trata de recitar poemas de memoria, estos aparecen deformados, violentados hasta la pérdida del sentido: Carroll nos ofrece una versión metamorfoseada de los mismos que se convierte en *nonsense* paródico. Y llegamos por fin al objeto de nuestro análisis:

*How doth the little crocodile
Improve his shining tail,
And pour the waters of the Nile
On every golden scale!*

*How cheerfully he seems to grin,
How neatly spreads his claws,*

¹² Los textos citados en español proceden de la traducción de Ramón Buckley (Lewis Carroll, 1995), autor de la versión que sirve de objeto a este estudio.

*And welcomes little fishes in,
With gently smiling jaws!*
(Carroll 1971, 19)

*¡Ved al pequeño cocodrilo,
darle lustre a su cola reluciente,
y bañar con las aguas del Nilo
cada una de sus escamas doradas!*
*¡Y de qué manera sonrío,
y extiende con cuidado sus garras,
mientras da la bienvenida a los pececitos,
con sus fauces sonrientes!*
(Carroll 1995, 123-124)¹³

6. Tipo de texto. Intra e intertextualidad

El texto del que partimos es un poema formado por dos estrofas de cuatro versos, rimados según el esquema ABAB ABAB. En un primer momento, la sencillez de su forma y lo trivial y absurdo de su sentido hacen pensar en las canciones que acompañan a los juegos infantiles. Pero para entender este poema hay que insertarlo en el cotexto de la narración de la que forma parte. Alicia ya no sabe muy bien quién es, y para descubrirlo trata de recordar lo que sabe que sabía, es decir, recurre a la memoria como última instancia capaz de asegurar la propia identidad. *Voy a ver si, al menos, sé las cosas que antes sabía. Veamos: cuatro por cinco, doce; cuatro por seis, trece; cuatro por siete...* (Carroll 1995, 123)

Como podemos ver, la memoria de Alicia se niega a ofrecerle la garantía de su identidad. Pero no será sólo en el campo de las matemáticas donde fallará ostensiblemente; también en el de la geografía

¹³ Reproduzco aquí la traducción que ofrece Ramón Buckley en una nota a pie de página. La traducción *real* que aparece en el texto *de arriba* (también en la configuración gráfica que suelen adoptar nuestros textos existe el *submundo* de las notas a pie de página) será la que analizaré más *abajo*.

se obstinará en producir los mayores disparates. Por último, nuestra heroína intentará recitar de memoria un poema bien conocido en la época, y el resultado será esta estraña estampa de un cocodrilo, lo que la sumirá en los más sombríos pensamientos. —*¿No es así, no son esas las palabras!* —*decía la pobre Alicia, mientras sus ojos se llenaban de lágrimas*—. *¿Ahora sé que soy Mabel y no tendré más remedio que vivir en su horrible casucha y tendré que conformarme con los cuatro trastos que tiene por juguetes y tendré que estudiar montañas y montañas de lecciones!* (Carroll 1995, 124)

Se trata, pues, del intento fallido de recitar un poema, bien conocido en la época de Lewis Carroll, pero igualmente olvidado en la nuestra, como muestra la necesidad de ofrecer en la versión inglesa de 1971 una nota final en la que se aclara que el poema es una parodia de las dos primeras estrofas de *Against Idleness and Mischief* (*Contra la pereza y la maldad*), escrito por Isaac Watts, publicado en 1715 y que solía servir como ejercicio de recitación a los niños, costumbre que aún se mantenía en tiempos de Carroll:

*How doth the little busy Bee
 Improve each shining Hour,
 And gather Honey all the Day
 From ev'ry op'ning Flow'r!*

*How skilfully she builds her Cell!
 How neat she spreads the Wax;
 And labours hard to store it well
 With the sweet Food she makes.*

(Carroll 1971, 254)

Aventuro aquí una traducción, a título ilustrativo, en la que he tratado de reproducir la rima:

¡Ved a la pequeña abeja atareada
 mejorar cada hora reluciente

y recoger miel desde la mañana
de todos los capullos florecientes!
¡Qué sabiamente construye su celda
y extiende con cuidado, hábil trabajadora,
la sustancia que almacena, la cera,
junto al dulce alimento que elabora!

Si comparamos estas estrofas de Watts con la versión elaborada por Carroll, vemos que la descripción moralizante de la actividad de la abeja se ha convertido en el mundo subterráneo en algo que suena de forma parecida (el ritmo, la estructura y la sintaxis de la versión carrolliana son muy similares a los del poema de Watts), pero que ha perdido todo su sentido original. La dulce y productiva abejita ha salido volando y en su lugar vemos a un pequeño cocodrilo perezoso a punto de zamparse a unos pajarillos, conducta, por lo demás, nada ejemplar.

7. Función del texto de partida. Nonsense

¿Qué pretende Carroll deformando así el poema de Watts? ¿Qué función cumple esta parodia en el conjunto de la narración? Ya hemos visto que el efecto inmediato en la protagonista será la duda sobre su propia identidad. Y es que Carroll, a lo largo de todo el relato, somete a Alicia a una serie de pruebas destinadas a poner en duda los principios sobre los que descansa toda su visión del mundo. En palabras de Manuel Garrido, editor y prologuista de la versión española, quien se remite en este punto a los trabajos de Racikin, el autor se sirve de *una estrategia, oníricamente diseñada, de destrucción sistemática, por sucesivos lavados de cerebro, del edificio de categorías y creencias que habían servido hasta ahora inconscientemente de marco a la vida de vigilia de Alicia*. (Carroll 1995, 29).

Cabe ahora preguntarse si el autor pretende producir este mismo efecto en el lector, es decir, hasta qué punto es su intención subver-

tir realmente los principios y valores vigentes en la época, pues es sabido que el reverendo Charles Dodgson era más bien conservador *en la vida real*. Las aventuras de Alicia, confinadas al mundo onírico, terminan con el despertar de la heroína y con su vuelta a la tranquilizadora rutina de la vida cotidiana: es la hora de tomar el té. Garrido nos cuenta que *el deseo de conciliar sus relatos fantásticos con la religión y con la atmósfera moral del puritanismo de la época se hará, con el paso de los años, cada vez más intenso en Dodgson*. (Carroll 1995, 39).

Sin embargo, la posible intención del autor (que fue cambiando a lo largo del tiempo) no descarga a la narración del potencial subversivo y desestabilizador que contiene, aunque aparezca suavizado por el marco amable de la narración infantil y por el absurdo nihilista del *nonsense*.

El disparate o nonsense es, en palabras de Alicia, *una frase que parece gramaticalmente correcta pero que, a efectos reales, no significa nada*. (Carroll 1995, 30) Lewis Carroll fue pionero indiscutible en este arte, cultivado también por su contemporáneo Edward Lear. Y el poema de Watts se ha convertido en sus manos en un auténtico disparate, con lo que vuela por los aires todo su valor moralizador. ¿Tendremos que considerar, pues, a Carroll, como *reaccionario consciente y revolucionario inconsciente*? (Carroll 1995, 43).

8. Efecto en la cultura de partida

Una vez analizado el poema en el marco global de la narración (intratextualidad) y en su relación con el texto de Watts que deforma y parodia (intertextualidad), podemos aventurarnos a imaginar cuál sería su efecto en el lector inglés de mediados del siglo pasado.

En primer lugar, inserto en el hilo narrativo, serviría para mostrar cómo Alicia había cambiado en el mundo subterráneo, cómo su memoria se negaba a recordar las cosas *como son* y se obstinaba en cambio en ofrecer estas absurdas creaciones. Por otra parte, el efecto desestabilizador del poema sobre la estructura que mantiene la iden-

tividad de Alicia debería tener cierto eco en la propia identidad del lector, pero para ello debía cumplirse un requisito fundamental: la parodia debía recibirse como tal, es decir, debía captarse su relación con el poema de Watts. El lector de la época conocía este poema y asistía en la obra de Carroll al proceso de su deformación y vaciado de sentido, y con ello a una cierta ruptura de la aparente continuidad de su tradición cultural.

9. La traducción al español

Es evidente que la versión *literal* del poema ofrecida por el traductor en una nota a pie de página no podría cumplir este requisito en la cultura española. ¿Qué lector español iba a reconocer en ella la parodia de un poema inglés del siglo XVIII?

Veamos la traducción propuesta por Ramón Buckley en el mundo *de arriba* del papel impreso, por encima de la línea divisoria que delimita el espacio de las notas a pie de página:

Y cruzando las manos en el regazo, se puso a recitar como si dijera la lección. Pero su voz tenía un sonido ronco y extraño y las palabras que pronunciaba eran diferentes a las del poema que tan bien conocía:

*«A un panal de amarga hiel,
dos mil tigres acudieron,
que por voraces murieron
presas sus fauces en él.
Otro, dentro de un tonel,
enterró su hambre canina.
Así, si bien se examina,
los tigres, por comilones,
perecen en las prisiones
del hambre que los domina.»*
(Carroll 1995, 123)

A continuación, Buckley se sumerge en una nota a pie de página donde nos ofrece la traducción más o menos *literal* del poema y una pequeña aclaración sobre la estrategia traductológica seguida:

El Traductor ha creído oportuno hacer una extrapolación a la lengua castellana, y ha encontrado una fábula moral de Samaniego, publicada también en el siglo XVIII, muy semejante al poema de Watts. El lector español reconocerá con facilidad el poema «Las moscas», sobre cuyo tema el traductor ha realizado una parodia semejante a la de Carroll. He aquí el poema de Samaniego:

*A un panal de rica miel
dos mil moscas acudieron,
que por golosas murieron,
presas de patas en él.
Otra dentro de un pastel
enterró su golosina.
Así, si bien se examina,
los humanos corazones
perecen en las prisiones
del vicio que los domina.
(Carroll 1995, 124)*

10. ¿Asimilación o canibalismo?

Para lograr en la cultura española un efecto parecido al producido por el poema de Carroll dentro del cotexto de la narración, el traductor ha tenido en cuenta la relación de intertextualidad establecida por este poema dentro de la cultura británica de la segunda mitad del siglo XIX. La traducción propuesta por Buckley intenta establecer una relación similar en la cultura española, y la elección de la conocida fábula de Samaniego parece servir adecuadamente a este propósito. Al lector español le *suen*a y le *resuen*a el poema cuyas protagonistas son las golosas moscas, oscuro contrapunto de la productiva abejita de Watts. Samaniego ejemplifica por la vía negativa

y compone un alegato contra el vicio que en la versión de Buckley se metamorfosea en nonsense grotesco cuya moraleja, al no dar el salto de lo concreto a lo abstracto, resulta un completo sinsentido:

... *los tigres, por comilones,*
perecen en las prisiones
... *del hambre que los domina.*

Más cercana al universo del trabalenguas (*Un tigre, dos tigres, tres tigres...*) que al de la fábula moral, la parodia propuesta por Buckley como traducción hace volar el sentido del poema de Samaniego, permitiendo a la vez al lector reconocer sus rasgos formales y evocarlo.

Se logra así un efecto parecido al del texto de partida (en la cultura inglesa del siglo pasado) mediante una estrategia claramente asimiladora. Sin embargo, la asimilación de este poema aparece, en el cotexto más amplio de la narración, como una práctica canibalística: el poema deformado de Samaniego convive alegremente con personajes y elementos típicamente ingleses (basta con recordar al sombrerero obligado a tomar té incesantemente porque el tiempo, enfadado con él, se ha detenido a las cinco de la tarde).

11. La nota a pie de página. La traducción visible

El procedimiento seguido por Buckley para traducir la parodia carrolliana resulta en general aceptable en nuestra cultura, si bien han de cumplirse, y en este caso se cumplen, ciertas condiciones.

Del traductor de una obra literaria que se desvía ostensiblemente del puro significado de un texto, es decir, de su contenido semántico, en aras de su sentido en el contexto más amplio de la situación comunicativa, se espera que explique su proceder en el submundo de las notas a pie de página, uno de los pocos espacios desde los que el traductor nos *habla* en primera persona. De él se espera también que ofrezca una *subtraducción* atenta al significado del texto de partida que informe al lector sobre su contenido semántico.

De este modo ha procedido el traductor de la obra de Carroll, mostrando y aclarando así al lector la estrategia traductológica aplicada y rompiendo al menos en parte la invisibilidad del proceso traductológico. Al sumergirnos en el submundo de las notas a pie de página se nos deja atisbar el laboratorio del traductor y se nos muestra una parte de su trabajo. Aquí podemos ver la comparación o confrontación de elementos propios de una y otra cultura que subyace al proceso traslativo.

En este sentido, si consideramos que las notas a pie de página forman parte también del texto traducido (aunque su carácter metalingüístico quiera mantenerse *higiénicamente* separado del resto), podemos ver en ellas un espacio donde es posible (de acuerdo con las convenciones traslativas de nuestra cultura) mostrar la discontinuidad que supone el proceso traslativo, del mismo modo que la parodia de Carroll (y una parodia es también una especie de traducción) muestra la discontinuidad de la tradición cultural británica.

12. Conclusión

Al plantear los problemas traductológicos en términos de una dicotomía entre la asimilación o la exotización está ya falseándose la cuestión desde el principio. Lo que se pretende es crear una aparente continuidad en el proceso traslativo, de modo que se muestre *sólo* la cultura de partida o *sólo* la de llegada. Con ello se trata de suturar el corte producido por la mediación traslativa, de borrar toda cicatriz, de negar lo obvio: que el texto traducido es un texto dividido, un texto en el que necesariamente se oye *más de una voz*. ¿Pero acaso no ocurría lo mismo con el texto literario del que partíamos? ¿Es que hay texto literario en el que no se oiga más de una voz?

OBRAS CITADAS

Bravo, S. *Traducción e identidad nacional*. I Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación. Buenos Aires, septiembre de 1996. (Sin publicar.)

- Carroll, L.** *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- Carroll, L.** *Alicia en el País de las Maravillas. A Través del Espejo*. Trad.: R. Buckley. Madrid: Cátedra, 1995.
- Kaindl, K.** «Wege der Translationswissenschaft – Ein Beitrag zu ihrer disziplinären Profilierung», en: TcT 11 = NF 1, 1997, 221-246.
- Reiß, K. y Vermeer, H.J.** *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal, 1996.
- Schleiermacher, F.** «Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens» (1813), en *Sämtliche Werke* 3.2, Berlín, 1838, 207-245.
- Venuti, L.** «The Art of Literary Translation: An Interview with William Weaver», *Denver Quarterly*, 17:2 (1982): 16-26.
- Venuti, L. (ed.)**. *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*; London-New York, 1992.
- Venuti, L.**: *The Translator's Invisibility. A history of translation*; London-New York: Routledge 1995.
- Vermeer, H.J. y Witte, H.** *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*; Heidelberg: Groos, 1990.
- Witte, H.** *La creación de imágenes culturales a través de la traslación*. I Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación: Tendencias actuales. Las Palmas de Gran Canaria, febrero de 1994. (Sin publicar).
- Witte, H.** «Translation as a Means for a better understanding between cultures?», en: Dollerup + Lindergaard (eds.): *Teaching Translation and Interpreting* 2. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B.V. 1994.
- Witte, H.** «Contrastive Culture Learning in Translator Training», en: Dollerup + Appel (eds.): *Teaching Translation and Interpreting* 3. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B.V. 1996.
- Wolf, M. (ed.)**. *Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von «Original» und Übersetzung*; Tübingen: Stauffenburg 1997.