

## ARS TRANSLATIONIS: El sentir de los clásicos

José Manuel Martínez Sánchez

josemanuel.martinez@cretateología.es

Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón

Universidad Pontificia de Salamanca

*Recibido:* 14 de noviembre de 2018

*Aceptado:* 10 de diciembre de 2018

*Para citar este artículo:* Martínez-Sánchez, J. M. (2019). Ars Translationis: El sentir de los clásicos. *Creatividad y Sociedad* (29) 210-226

*Recuperado de:* <http://creatividadysociedad.com/articulos/29/9>. Ars Translationis.pdf

## Resumen

Cualquier autor que escribe una obra pone en ella sus propias emociones, inquietudes y aspiraciones. Descubrir éstas hace al traductor capaz no sólo de verterlas en la nueva lengua, sino también de revivirlas, de sentirlas y, en última instancia le hace capaz de transmitir las. Para lograr el éxito en tan compleja tarea, y no traicionar al autor, el traductor, nuevo emisor, ha de servirse de todas las disciplinas implicadas: antropología, estética, historia, historia de la literatura, lingüística, filología, etc. Cuanto más profundiza el traductor en estas disciplinas y en la obra en cuestión, tanto más se identifica y recuerda —en su sentido etimológico— al autor original. Si el traductor no es el autor y se debe a éste, también a través de éste se construye y experimenta.

## Palabras clave

Traducción · literatura · autor · traductor · crítica · literaria · comunicación

## Abstract

Any author that writes a literary work implies their own emotions in it, worries and aspirations. Uncovering those gives the translator the ability not just to pour them into the new language, but also to revive them, to feel them and finally the ability to transmit them. To achieve it in such a complex task, and not betraying the author, the translator, new sender, must use all implicated disciplines: anthropology, aesthetics, history, history of literature, linguistics, philology, etc. The more the translator deepens in all those disciplines and the work, the more they identify and remember —in latin etymology of *recordare*— the authentic author. If the translator is not the author and serves to them, they think themselves and experiment.

## Key words

Translation · literature · author · translator · literary criticism · communication

## 1. Introducción

Dice uno de los más famosos aforismos: *traduttore, traditore*. Más que de una sentencia definitiva, se trata de un principio metodológico, a nuestro entender, que pone al traductor sobre aviso: el texto que traducimos no nos pertenece y hemos de ser fieles a su autor más allá incluso de nuestras capacidades y posibilidades, nos atreveríamos a decir<sup>1</sup>.

Este aviso exige del traductor —y, por tanto, del lector y del investigador— dedicarse a la formación en filología y lingüística, en historia y sus ciencias auxiliares (arqueología, sociología, antropología, etc.) y, sobre todo, a la reflexión sobre todas las realidades implicadas.

Todo autor de una obra literaria —en lo que se refiere a la mayoría de los clásicos, de alta literatura, que es lo que principalmente se ha conservado— vive, experimenta y siente en un contexto y en una tradición y, en consecuencia, en una estética particular: “éste [el lenguaje] aparece siempre completamente ligado a «otras cosas»: relaciones sociales, modelos culturales, el poder y la política, las perspectivas sobre la experiencia, los valores y las actitudes, así como a los objetos y lugares del mundo” (Gee, 2005, p. 9).

Cuando el traductor se hace consciente de esta realidad, traducir no es un mero “transferir” de una lengua a otra —no ya sólo en las traducciones *verbum de verbo*, sino en cualquiera—. Por el contrario, es mucho más: es descubrir al autor, su vida, sus vivencias, sus experiencias, sus intenciones y sus sentimientos en cada momento y verterlas en la nueva lengua sin traicionarlo.

---

<sup>1</sup> Esta misma expresión italiana sirvió a Jakobson (1984, p. 77) para hablar sobre los problemas de la traducción interlingüística: “Si tuviéramos que traducir la fórmula tradicional «*Traduttore, traditore*» por «El traductor es un traidor», privaríamos a la expresión italiana de todo su valor paronomástico. Entonces nos veríamos obligados por una actitud cognoscitiva a convertir el aforismo en una afirmación más explícita y a aclarar la calidad de los mensajes traducidos y de los valores traicionados”.

No obstante, surge la siguiente pregunta: ¿es posible hacer ese trabajo de forma objetiva o también los traductores implican en su traducción su misma autoría: su vida, sus vivencias, sus experiencias, sus intenciones y sus sentimientos?<sup>2</sup>

No pretendemos en estas páginas resolver una cuestión tan profunda, entre otras razones, porque somos conscientes de su complejidad y alcance. Nuestro objetivo —ciertamente un poco pretencioso— es poner sobre la mesa las dificultades que como traductores–lectores–investigadores hemos tenido que afrontar y, si es siquiera posible, plantear algunos criterios que los traductores hemos de tener en cuenta. De ahí el subtítulo que proponemos en su doble sentido: cómo los clásicos sienten y cómo nosotros sentimos a los clásicos.

## 2. Estéticas e identidad

El producto literario no es nunca consecuencia del azar. Esta afirmación, que parece obvia, conlleva unas implicaciones profundas no sólo desde la filología, sino desde la antropología y la crítica literaria.

Por otro lado, el lenguaje y las lenguas son, ante todo, sistemas de pensamiento (y comunicación) y, en consecuencia, de identidad. El mundo se percibe y se construye desde nuestra lengua particular, que trae de la mano una historia (de la lengua y del pueblo que la habla), un contexto y una estética literaria.

El autor es un ser-en-el-mundo —utilizando el concepto de Heidegger<sup>3</sup>— y no puede desvincularse de éste. En oposición al pensamiento cartesiano que separa la *res cogitans* de la *res extensa*, Husserl (con su concepto del “mundo de la vida”), Scheler (con el “hombre abierto al mundo”) y el propio Heidegger (con su ser-en-el-mundo),

---

<sup>2</sup> En este sentido podemos afirmar con Jakobson “la supremacía de los valores intelectuales (*silje razumu*) sobre las palabras” (1984, p. 76).

<sup>3</sup> M. Heidegger (2003). *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta. Esta obra fue publicada primeramente en 1927.

ven con claridad la relación dinámica, pero unitaria, que existe entre la realidad y el hombre, en nuestro caso, el autor<sup>4</sup>.

El autor se construye en relación con las “cosas del mundo” (*Zeug* es la palabra que utiliza Heidegger, *pragmata* es el término tradicional) con las que interactúa. Ni el mundo ni el hombre pueden entenderse sin la relación entre ambas<sup>5</sup>:

Por una parte él [el hombre] es configurador del mundo, ya que él da unidad a todo el entramado de referencias y funcionalidades. [...] Pero, por otra parte, el hombre se mundaniza, es decir, permite en cada caso que le salgan al encuentro entes en la forma de ser del utensilio. Él mismo, de alguna manera, forma parte del entramado del mundo. No es el espectador que desde fuera contempla el mundo, como objeto que tiene delante de sí (Amengual, 2016, p.45).

El autor de cualquier obra —de arte, podríamos decir— no es un ente o un nombre, sino que su “mundo” le define y le afecta. El trabajo del traductor, en consecuencia, es conocer también esa realidad personal y ponerla en relación con la obra, para poder entender fielmente el texto original y verterlo en la nueva lengua<sup>6</sup>.

Por otro lado, hay que considerar el aspecto estético de la obra literaria, del que muchas veces el autor no fue, si quiera, consciente.

---

4 Sobre estos conceptos en los filósofos antedichos, es interesante la breve presentación de G. Amengual (2016). *Antropología Filosófica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, col. *Sapientia Rerum*, pp. 37-55. Sobre la influencia de la sociedad en la producción literaria, cf. van Dijk, 2011.

5 Para Heidegger la estética no tiene sentido en cuanto que emana de la subjetividad metafísica. Para él, se trata de un desvío en la reflexión sobre el ser. Sin embargo, consideramos que tal crítica no está reñida con su concepto de hombre. Por nuestra parte, estamos de acuerdo con Jakobson en considerar arte al producto literario (1983, p. 28).

6 En general, los traductores de autores clásicos vienen cumpliendo con esta tarea, seguramente de forma intuitiva, como demuestran las innumerables notas explicativas que suelen incluir en sus traducciones.

La crítica literaria —llamada por L. Beltrán “imaginación literaria”<sup>7</sup>— se encarga de esa “Historia que es una filosofía del acto y de la idea”<sup>8</sup>, que estudia el producto literario y a su autor desde la ideología, la estética y los géneros literarios. Ya antes J. Jiménez había afirmado que esta “filosofía” situaba la crítica más allá de la mera descripción<sup>9</sup>.

La crítica literaria ayuda a situar al autor en el marco ideológico (histórico-social<sup>10</sup>) que se traslada a la literatura “como una unidad que opera en las obras literarias y que da muestras más o menos autónomas en los escritos de los pensadores” (Beltrán, 2002, p. 18). No se trata de simple ideología que se filtra entre las palabras, sino una especie de naturaleza del espíritu en un momento de su desarrollo (Beltrán, *ibid.*). El autor es un ser-en-el-mundo ideológico y estético y es inseparable de éste: hay “un vínculo esencial entre desarrollo social y producción estética” (Beltrán, 2017, p. 17).

El reflejo de esta realidad estética no se encuentra sólo en los géneros literarios, sino que va más allá de estos<sup>11</sup>.

---

7 L. Beltrán (2002). *La Imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos. La misma denominación aparece en la obra del mismo autor del 2017: *Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur.

8 Beltrán, 2002, p. 14.

9 J. Jiménez (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos, pp. 16-17. Este concepto de filosofía literaria fue descartado por la Modernidad, y ha sido la Posmodernidad la encargada de recuperarlo. Es de la mano de estudiosos como Auerbach, Bajtín o Goldmann que los estudios de estética se mantuvieron y desarrollaron. Representante de esta modernidad que podríamos llamar anti-filosófica es el estructuralismo, con Jakobson a la cabeza. Para él, la poética es parte de la lingüística (1983, p. 28). Pero Jakobson, cuando habla de poética, no habla en el sentido de la crítica literaria, sino en el de las funciones del lenguaje (1983, p. 3-32). Para Jakobson la poética es sólo una función más que refiere a aspectos exclusivamente lingüísticos (1983, pp. 37-38, 40). A nuestro parecer, tal identificación no es posible, y así se puede ver en la relación de los apartados 1 y 2 de estas páginas. Por parte de la más reciente disciplina de la pragmática se intentó en cierto sentido superar esta carencia, analizando formas más grandes que la propia frase, desde las estructuras textuales. Pero tampoco la pragmática (o lingüística del texto) puede sustituir a la estética literaria, aunque suponga un paso adelante. El gran representante de esta disciplina es Teun A. van Dijk, que publicó su obra *Some aspects of Text-grammars* en 1972. También es interesante en este sentido su obra *Texto y contexto* (1980).

10 De lo histórico particular del autor, su biografía, nos ocuparemos en el siguiente apartado, cuando abordemos la cuestión del emisor desde la lingüística.

11 No es nuestro objetivo hacer un tratado de estética o de géneros literarios, por lo que remitimos, como referencia general, a las dos obras de L. Beltrán: 2002, 2017.

Son aquellas circunstancias del género humano social las que afectan a los propios géneros. Su realidad implica un deseo específico del autor —consciente o inconsciente (más probablemente lo segundo que lo primero, como consecuencia del momento histórico-social<sup>12</sup>)—, que se adapta desde lo que quiere transmitir<sup>13</sup>.

Combinar el estudio del mundo del autor con el de su estética debe llevarse a cabo en las distintas fases del trabajo del traductor: en la primera lectura, para poder comprender y empezar a conocer al autor y la obra; en la traducción, para asegurar una relación exacta —o lo más exacta— entre original y traducción; en la revisión final, para comprobar que el estudio de las partes anteriores aportan datos semejantes.

## 2. El autor como emisor comunicativo

De lo dicho anteriormente se desprende que el producto literario es, en definitiva, un acto de comunicación, aunque se trate de un acto particular, debido a su atemporalidad y a su unidireccionalidad. Y si en el apartado anterior analizábamos al autor en su marco histórico y social, tampoco podemos perder de vista su aspecto puramente lingüístico.

Siguiendo la denominación de Roman Jakobson en su análisis de los agentes del proceso de comunicación, el autor es el emisor de un mensaje: elige un código, un canal y el propio mensaje, y lo transmite a un receptor<sup>14</sup> con el que comparte un referente común<sup>15</sup>.

---

12 Con Lukács (y Beltrán) admitimos que “la forma no se convierte nunca en una vivencia consciente en el sujeto receptor ni siquiera en su creador” (*apud* Beltrán, 2017, p. 22).

13 Los estudios sobre el inconsciente comenzados por Freud en el siglo XIX supusieron también una revolución en los estudios de lingüística, pues presentó la cuestión de la influencia del inconsciente en el acto comunicativo. Sobre este interesante asunto, Cf. Jakobson, 1988, p. 127.

14 Del receptor propiamente dicho nos ocuparemos en el apartado siguiente, como traductor.

15 Jakobson, en su estructuración del acto comunicativo propuesta en 1958 en un congreso organizado por el Social Science Research Council, presentó por primera vez los agentes de la comunicación en relación con las funciones del lenguaje (aunque K. Bühler había hablado de las funciones emotiva, simbólica y conativa en 1934, en su obra *Teoría del lenguaje*). Esta ponencia fue publicada bajo el título “Lingüística y poética” en T. A. Sebeok (ed.) (1960). *Style in language*. Cambridge, Mass:

Jakobson parte de la intuición de F. Saussure y del estructuralismo de que el lenguaje no es algo monolítico, sino que diferentes estilos son diferentes formas de hacer la misma cosa. Estas diferentes formas responden a las diferentes finalidades que el emisor tiene presentes en su acto comunicativo (algunas conscientes, otras inconscientes).

No se puede poner en duda la intencionalidad del autor-emisor a la hora de escribir y, por tanto, de elegir el resto de agentes de la comunicación, incluido el receptor. Esto exige del traductor un trabajo desde distintas perspectivas. Tampoco vamos a abordar las cuestiones que atañen al referente, al canal (crítica textual y transmisión), al código (lingüística, gramática, etc.) o al propio mensaje (prosodia, sintaxis, poética, etc.).

Insistimos en destacar que el emisor es una persona intencional. Este adjetivo implica ya unos sentimientos y unas elecciones por parte del propio autor a la hora de escribir su obra. Descubrir sus sentimientos es comprender el mensaje en su total plenitud.

No obstante, aunque así dicho parece una tarea sencilla, la realidad es totalmente contraria. El autor y la obra no son estáticos y se nos presentan en movimiento a cada lectura. La consecuencia es perturbadora: cuando más leemos y traducimos una obra, más comprendemos las emociones que el autor implicó en ella —y su realidad personal—, y más podemos cambiar la traducción para ajustarla a esos nuevos descubrimientos.

---

M. I. T. Press (hay dos ediciones españolas: la de 1975 de Seix Barral, reeditada en 1984 en Editorial Ariel —que aparece en la bibliografía—; y la de Cátedra Editorial, de 1983, interesante por la introducción de Francisco Abad, según la cual citamos la obra). En él, habla de contexto en el sentido de referente, es decir, el tema específico del que se habla. Para nosotros, contexto es la circunstancia comunicativa, en el sentido en que lo entiende la pragmática y superándola incluso, y referente mantiene el significado temático de Jakobson. Cf. Jakobson 1988. Una aproximación al tema con una intuición parecida a la nuestra, pero quizá no tan específica es la que propuso Gumperz (2000, pp. 229-252). Más concreta y cercana a nuestra posición, si bien sin el concepto antropológico de la filosofía que proponemos nosotros, es la opinión de Gee (2005).

16 Sobre los agentes de la comunicación y las finalidades o funciones del lenguaje, remitimos a la misma obra de Jakobson, 1983.



Como afirmábamos al final de apartado uno, y además de aquello, conocer en profundidad toda la realidad emocional del autor es casi una obligación, que a la vez se somete al imperativo de dominar todas las funciones del lenguaje que intervienen en el acto comunicativo de la obra y cómo se relacionan entre sí. Tal dominio descubre al autor, lo identifica y lo personaliza, dando pleno sentido a su mensaje y facilitando la obra del receptor-traductor.

### 3. El traductor como receptor comunicativo

De la misma manera, el traductor de una obra es el receptor del mensaje del complejo emisor del que nos hemos ocupado, pero que se convierte a su vez en nuevo emisor —intermediario, si se quiere— de un nuevo mensaje equivalente al original. Decir que el traductor es una persona es tan obvio como decir que el emisor es una persona. Pero de nuevo nos parece importante recordarlo: como persona, el traductor tiene su propia identidad psicológica, su propio ser-en-el-mundo, pero además se suma la importancia de tener una nueva identidad lingüística, de la que se sirve para comprender el mensaje original y para hacer su traducción.

Esta realidad conlleva de suyo unas implicaciones radicales y radicalmente fundamentales. La mayor o menor conciencia que el traductor-receptor<sup>17</sup> tiene sobre esta realidad propia condiciona su trabajo desde su misma base<sup>18</sup>.

En primer lugar, su ser-en-el-mundo va a condicionar su acercamiento a la obra original tanto en ideología como en juicio. Y esto va a tener su reflejo en su capacidad de permanecer en la mayor asepsia posible: cuanto más consciente sea el traductor

---

17 Hablaremos a partir de ahora de traductor con el significado doble de receptor-traductor, en el sentido que proponíamos del traductor como receptor de un mensaje y emisor de uno nuevo y equivalente.

18 Esta misma cuestión se la plantean Thomas y Páez (2003, p. 54): “Pero, ¿Somos siempre conscientes de los indisolubles lazos existentes entre lengua, cultura y comunicación? Lo que expresamos y como lo decimos, ¿no retrata nuestro yo?”

de su propia identidad (antropológica y estética), tanto más capaz será de liberarse de ella en fidelidad al original.

Y lo mismo cabe decir desde el punto de vista lingüístico. La dificultad, en este caso, es mayor, puesto que la equivalencia absoluta entre dos realidades lingüísticas (lengua de origen y lengua de destino) es del todo punto imposible. Y de la misma manera que decíamos que el traductor ha de hacerse consciente de su propia identidad personal para poder ser aséptico en cuanto a las ideas, también ha de asumir las diferencias lingüísticas y conocerlas a fondo.

El trabajo del traductor deviene muy complejo entonces —y responsable, al mismo tiempo—, porque se ve obligado a identificar al autor plenamente y a identificarse a sí mismo tan plenamente y, después de solventar todas las barreras lingüísticas, enfrentarse a las barreras de emisor-receptor que hemos analizado.

## 4. El juego emocional entre autor y traductor

El complejo proceso de conocimiento del acto comunicativo que es una obra literaria, especialmente en lo que atañe a los componentes más personales de emisor-receptor como autor-traductor, nos lleva directamente a la realidad psicológica de ambos, a sus sentimientos.

Por un lado, aparecen como materia de estudio los sentimientos y emociones que el autor quería transmitir y aquellas que se le escaparon sin querer. Por otro, aparece la emoción de un traductor que se identifica con alguno de los personajes o con el mismo autor de la obra. Un ejemplo puede verse en las *Catilnarias* de Cicerón que ponemos en situación (*Catil.* 1, 1).

En el año 63 a.C., Cicerón, que desde el Senado de Roma se ha opuesto a los sobornos para comprar votos al consulado, descubre a Catilina y sus partidarios conjurando para hacerse con el poder absoluto. Cicerón, que descubre la conjura-

ción, como cónsul con poder absoluto concedido por el Senado (*senatus consultum ultimum*), se dirige a todo el organismo, con la presencia de Catilina y comienza su discurso ex abrupto, sin introducción, directo al grano: *Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*

Si no conocemos el carácter duro y severo de Cicerón, no podremos ver detrás de estas palabras a un hombre acalorado, con el ánimo encendido por las acciones de Catilina que atentaban, entre muchas otras cosas, contra hombres como él, hombre hechos a sí mismos (*homines novi*) que habían tenido que trabajar mucho y muy duro para llegar donde estaban porque no contaban con el apellido patricio de otros; a un hombre que sentía como propia la república, dispuesto a defenderla hasta el último punto; y a un hombre, a la vez, atrevido y respaldado por el Senado, que se sabe con todo el poder ejecutor que la república romana podría conceder, dispuesto a acabar de una vez para todas con los enemigos de la patria.

Ante esto, imaginando a un Catilina aún no muy seguro de su destino, quizá todavía con gesto soberbio y confiado en que su nombre y su experiencia —además de, seguramente, sus propias fuerzas y partidarios— podrían sacarle de aquel apuro, el traductor puede escribir con la misma rabia: “¿Hasta cuándo vas a abusar, Catilina, de nuestra paciencia?”.

El traductor, sólo con el texto plano, casi no puede identificar ni a Catilina si no fuera porque su figura pertenece, como toda la frase, al acervo cultural occidental. Una vez superada la “angustia” de traducir todo el énfasis del verbo latino *abutere* con el vocativo tan deíctico —casi imagina a Cicerón señalando con el dedo al propio Catilina y, quizá escupiéndolo un poco al hablar por la rabia—, se encuentra ante toda la escena.

Pero cuando toma conciencia de cómo temblaba Cicerón en ese momento y la rabia que sentía por ver a Catilina presente, se convierte en un Senador más, encerrado en aquella habitación, esperando que Cicerón termine con Catilina. Sin

darse cuenta, hasta aprieta el puño alrededor de la pluma al traducir y escribe con más presión y velocidad de lo normal. El traductor se ha identificado con Cicerón y no puede dejar de hacerlo, porque está traduciendo, junto a sus palabras, la propia persona de Cicerón.

Y esto le ocurre sólo en la primera frase del discurso. Según va avanzando, el tono de Cicerón es aún, si cabe, más vehemente, más agresivo. Y el traductor lo va reflejando: Cicerón defenderá la patria y el Senado hasta las últimas consecuencias<sup>19</sup>.

Un ejemplo radicalmente ilustrador puede ser el de Virgilio, el gran poeta del mundo romano. Su *Eneida* constituye uno de los grandes momentos de la literatura universal, pero a modo de ejemplo haremos referencia a dos de sus más famosos versos (*Aen.* VI 268-269):

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram  
perque domos Ditis uacuas et inania regna.*

Cuando el traductor llega a este punto, se encuentra en la mitad de la *Eneida*. Ya se ha convertido en Eneas, el gran héroe y protagonista, y con él siente y padece. Incluso en este momento en que Eneas, de mano de la Sibila, se va adentrando en el averno, en la mansión de Ditis. Prácticamente nadie ha entrado y salido bien parado de semejante viaje.

Al traducir estos versos, lo primero que nota el traductor es que Virgilio está preparando el ambiente. Desde VI 268 hasta 272, va a describir el umbral del inframundo: figuras alegóricas y espíritus personificados custodian el acceso. No hay color, sólo miedo a lo desconocido —quizá el miedo de Virgilio ante los tiempos que le ha tocado vivir; el futuro, sólo luminoso a la luz del gran Octavio Augusto—. Y entonces el traductor se lee:

---

<sup>19</sup> El éxito de este discurso, la condena y persecución de Catilina en los discursos posteriores crearán en Cicerón un nuevo carácter. Cicerón se considerará salvador de la patria, y en innumerables ocasiones recordará “aquel año glorioso en que salvó a la patria”. En sus escritos posteriores también esta nueva realidad deberá ser tenida en cuenta para adecuar la traducción.

Marchaban oscuros, bajo la sola noche, a través de la sombra  
y a través de las estancias vacías de Ditis y sus huecos reinos.

El traductor-Eneas, que accede al mundo de los muertos con Eneas y la Sibila, siente cada vez más temor y no sabe por qué. Pero entonces descubre la maestría de Virgilio en el uso retórico. Virgilio se ha servido de una doble hipálage: oscuros, que concuerda con quienes entran al infierno, en realidad refiere a la noche; de la misma manera, sola, que refiere a la noche, se refiere a Eneas. Lo que Virgilio quiere decirnos es que la oscuridad de la noche ha penetrado también a Eneas y su espíritu no está tan seguro —ni el del traductor en este punto—; y que la soledad que siente Eneas está reflejada en la noche, que se convierte en solitaria y silenciosa, más aún atravesando las sombras.

El traductor está confuso. Por un lado, descubrir todo ese mundo sensible que Virgilio ha reflejado en dos palabras le hace reconocer el genio creador del autor, su personalidad. Por otro, la identificación con el personaje le produce el miedo de adentrarse en el inframundo y la emoción de adrenalina para seguir adelante.

Basten estos dos textos para comprender y sintetizar lo que hemos venido explicando en estas líneas. El proceso de traducción requiere conocer el mundo del autor y la obra; pero también nos introduce de una forma casi cruel en ella y nos hace sentirnos parte, afecta a nuestro mundo y debe afectar también a nuestra obra como traductores.

## 5. Conclusiones

Al final, si consideramos todo producto literario, con todas las implicaciones que hemos venido presentando, como una obra de arte, no nos queda más remedio que preguntarnos, con Jakobson, qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte (1983, p. 28). Para Jakobson, estructuralista en profundidad, la respuesta se encuentra en la poética. Para nosotros, la poética es, ciertamente, parte impor-

tante, pero también lo son la estética (especialmente en su parte antropológica), la lingüística (especialmente la sociolingüística), la historia (especialmente la historia de la literatura) y, en general, la filología.

En este sentido hemos intentado entender la literatura, como arte, desde la perspectiva comunicativa. Para nosotros, casi más importante que el mensaje —permítasenos esta exageración— son tanto el emisor-autor como el receptor-traductor<sup>20</sup>.

Después de haber analizado los distintos aspectos que consideramos imprescindibles en el proceso de traducción, nos parece claramente demostrada la dificultad intrínseca de la tarea. No obstante, esta afirmación no es nueva. Ya Jakobson afirmaba que la traducción de *signa*<sup>21</sup> en la traducción interlingüística supone la compleja necesidad de encontrar equivalencias entre unidades codales. Pero la complejidad de estas equivalencias hace que el traductor re-codifique: “una traducción semejante requiere dos mensajes equivalentes en dos códigos diferentes” (Jakobson, 1984, p. 70).

Admitimos que esta tarea del investigador no es sencilla y que requiere un esfuerzo extraordinario. Pero creemos que es un esfuerzo que tiene su recompensa en poder dar sentido completo a la obra que se aborda. Comprender al autor como un ser-en-el-mundo, con su historia particular, así como la estética de su historia social, produce traducciones e interpretaciones más cercanas al pensamiento primigenio de quien escribió la obra.

Y a ésto hay que sumar la dificultad de la traducción interlingüística de la que hablaba Jakobson. Con él estamos de acuerdo en asumir la complejidad de la traducción entre equivalencias interlingüísticas, pero también con él estamos de acuerdo en que la “intraductibilidad” que defendía Whorf no puede imponerse como criterio para afirmar que el cambio lingüístico —la traducción— conlleva una formulación

---

20 Thomas y Páez, 2003, p. 52.

21 Jakobson habla de *signum* y *signatum* en el sentido de *significante* y *significado* del que habla F. Saussure. Éste es padre de la corriente estructuralista, a la que pertenece Jakobson.

distinta de los hechos e incluso un cambio en los mismos (Jakobson, 1984, pp. 70-71). “La falta de algún recurso gramatical en la lengua a la cual se traduce no imposibilita la traducción literal de la totalidad de la información contenida en el original” (Jakobson, 1984, p. 72).

Pero todos los esfuerzos, a nuestro entender, cobran sentido cuando la obra se integra en una lengua y culturas distintas y consigue modificar el ser-en-el-mundo, primero del propio traductor, segundo del público al que éste destina su trabajo. La vinculación del traductor con la obra es innegable, la deuda, impagable. Cuando se ponen manos a la obra y se entra en profundidad en la responsabilidad de una traducción, se implican los sentimientos de ambas partes, creador y descifrador, para conseguir lo que ya hemos dicho: una obra de arte.

En definitiva, y a modo de conclusión final, podemos decir que el conocimiento de todos los aspectos que atañen al producto literario se hace necesario para poder comprender de forma absoluta su significado y poder adaptarlo a la estructura, particularmente lingüística, de la nueva lengua: reconocer en la obra a una persona, con sus intenciones y emociones, sus vivencias, sufrimientos y alegrías, que decidió por las razones que hemos descubierto poner por escrito un texto; conseguir verterlo a la nueva lengua de destino de forma fiel y sin traicionarlo; comprender, en definitiva el conjunto del producto literario, se convierte en una aventura emocionante, cargada de sufrimientos y encononazos, pero que concluye con la satisfacción —nunca completa, es cierto— de haber reconocido y conocido en el proceso a un ser humano que pasa a formar parte de nuestro ser-en-el-mundo y que modificará nuestra comprensión de nosotros mismos como traductores e investigadores. El traductor, cuando consigue traicionar lo menos posible al autor, se construye a sí mismo un poco más y se conoce a sí mismo un poco más. Traducir es una aventura de emociones en la que la lingüística es el medio de transporte.

## Bibliografía

AMENGUAL, G. (2016). *Antropología Filosófica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, col. Sapientia Rerum.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (2002). *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos.

— (2017). *Genvs. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur.

BÜHLER, K. (1985). *Teoría del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.

CICERÓN (1970). *M. Tulli Ciceronis orationes. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit Albertus Curtius Clark*. Oxford: Clarendon Press.

VAN DIJK, T. A. (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.

— (2011). *Sociedad y discurso: cómo influyen los contextos sociales sobre el texto y la conversación*. Barcelona: Gedisa.

GEE, J. P. (2005). *La ideología en los discursos*. Madrid: Ediciones Morata.

GUMPERZ, J. J. (2000). Contextualization and understading. En A. Durante – Ch. Goodwin (eds.). *Rethinking context. Language as an interactive phenomenon*. Cambridge: Cambirdge University Press, pp. 229-252.

HEIDEGGER, M. (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.

JAKOBSON, R. (1983). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra. Con introducción de Francisco Abad.

— (1984). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En R. Jakobson,



*Ensayos de lingüística general* (pp. 67-77). Barcelona: Ariel.

— (1984). Lingüística y poética. En R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona: Ariel.

— (1988). El metalenguaje como problema lingüístico. En R. Jakobson, *El marco del lenguaje* (pp. 81-91).

— (1988). Sobre el enfoque lingüístico del problema de la conciencia y el inconsciente. En R. Jakobson, *El marco del lenguaje* (pp. 111-127).

JIMÉNEZ, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.

THOMAS IBARRA, E. L. Y V. PÁEZ PÉREZ (2003). Lenguaje, cultura y comunicación: su influencia en la traducción-interpretación. *Pedagogía Universitaria*, 8(2), 51-58.

VIRGILIO (1969). *P. Vergilii Maronis opera. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors*. Oxford: Clarendon Press.