

La analogía aplicada a la traducción de textos literarios

Analogy Applied to Literary Translation

Luis Juan Solís Carrillo

Facultad de lenguas, Universidad Autónoma del Estado de México, México

luisjuanajones@yahoo.com

Resumen

La analogía, en su concepción más básica, es un procedimiento lógico que establece afinidades entre objetos disímolos. La aplicación de este procedimiento, desde la óptica de Hofstadter (2013), permite encontrar similitudes y semejanzas entre un par textual: un texto literario y su correspondiente versión en español, entre *Texto fuente* y *Texto meta* (TO y TT), en la terminología habitual. La analogía ofrece criterios de evaluación de la calidad de TT. Este abordaje se aparta de los fundamentos de otras escuelas de corte más lingüístico. Sin embargo, se sujetó a las reglas impuestas por la naturaleza de TO, en especial, a las múltiples dificultades de orden semántico, fonético y fonológico, y de registro del lenguaje; en suma, se buscaron salidas viables a los escollos planteados por el propio texto fuente. Con esto, se buscó un apego que permitiera establecer similitudes (analogías) entre ambos extremos del par textual. La intención que guio el trabajo fue un apego a las formas literarias sancionadas por el uso y la tradición en la lengua y en el horizonte cultural de arriba, en este caso, el mundo de habla hispana. El texto de partida, TO, es “The Walrus and the Carpenter”, de Lewis Carroll. Este poema narrativo constituyó un desafío especial en su traducción al español debido a su riqueza expresiva, uso del lenguaje y su peculiar humor.

Palabras clave: traducción literaria, analogía, poesía *nonsense*, relevancia textual.

Abstract

In its most straightforward definition, analogy consists of the logical process that establishes affinities between dissimilar objects. Analogy, from the perspective of Hofstadter (2013), allows translators to find similarities and semblances between two texts, in this case: a literary text in English and its corresponding version in Spanish, or ST and TT in the current terminology (Source Text and Target Text). Analogy, furthermore, provided a benchmark against which the quality of the TT could be assessed. This approach left aside the underpinnings of more linguistics-oriented schools. This notwithstanding, the approach

adopted here abided by the rules stemming from the difficulties posed by ST, namely semantic, phonetic and phonological, and those imposed by the register of language. Viable options were found for the various problems posed by ST, thus making it possible to identify similarities (analogies) that relate the two elements of the text pair. The underlying principle guiding this study was one of strict adherence to the time-sanctioned literary forms of the target language and culture: the Spanish-speaking world. ST was Lewis Carroll's "The Walrus and the Carpenter", whose expressiveness, particular use of language, and brand of humour posed a daunting challenge.

Keywords: literary translation, analogy, nonsense poetry, textual relevance.

Fecha Recepción: Enero 2020

Fecha Aceptación: Julio 2020

Introducción

Como parte de mis actividades del Cuerpo Académico (CA) en Consolidación, *Estudios en Literatura, Traducción y Cultura*, adscrito a la Facultad de lenguas de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMEX), el presente trabajo analiza y da soluciones a las diversas dificultades de la traducción literaria. En este caso concreto, se abordó la traducción de textos pertenecientes a la corriente conocida como *Nonsense Poetry*, cuyos principales exponentes son Edward Lear, Lewis Carroll, Edward Gorey y Meryin Peake, entre otros destacados poetas. Con este esfuerzo, se da respuesta a las dificultades de la traducción de textos caracterizados por un peculiar manejo del lenguaje y de sus recursos expresivos. Lo anterior se hace patente en el empleo de rimas, juegos de palabras, ritmos, hemistiquios y otros aspectos de relieve textual, característicos de los textos *nonsense*.

Justificación

Se trata de un enfoque que reúne en torno a un fenómeno las tres vertientes del CA. Mediante la traducción de textos pertenecientes a un horizonte cultural específico (el mundo anglosajón), se abre la posibilidad de aplicar un modelo de traducción basado en la búsqueda de analogías. De esta manera, las traducciones propuestas superan las limitaciones de enfoques meramente lingüísticos o estilísticos, y explora las posibilidades de un abordaje más abierto a la recreación y a la búsqueda de soluciones a través de equivalencias y analogías.

Marco teórico

Hay tantas definiciones de traducción como traductores, escuelas, modelos o formas de entenderla. Cada una de estas maneras de definir la traducción obedece al sesgo o enfoque metodológico adoptado. Estos abordajes van desde los modelos centrados en la función del texto, pasando por los que se basan en el análisis del discurso y del registro, sin olvidar los de corte filosófico y hermenéutico o los interdisciplinarios. Para los fines de este trabajo, se adoptó la definición de Umberto Eco, quien, sin asumirse como el fundador de ningún modelo de traducción, nos deja esta excelente descripción del acto de traducir:

[...] Traducir quiere decir entender tanto el sistema interno de una lengua como la estructura de un texto determinado en esa lengua, y construir un duplicado del sistema textual que, según una determinada descripción, pueda producir efectos análogos en el lector, ya sea en el plano semántico y sintáctico o en el estilístico, métrico, fonosimbólico, así como en lo que concierne a los efectos pasionales a los que el texto fuente tendía. (2008, p. 23)

Umberto Eco habla de “efectos análogos”, es decir, de la creación de un texto en una lengua distinta a la del original, con el cual mantiene proximidades y semejanzas en los diversos planos que lo conforman. La analogía, como vía hacia la traducción, es objeto de un estudio más profundo por parte de Douglas Hofstadter, cuyas aportaciones son el cimiento de este ejercicio.

Hofstadter es autor, entre otros destacados estudios, de *Bach, Escher, Gödel: un terno y grácil bucle* (o *GEB*). Las ideas vertidas en esta obra magistral llamaron la atención de filósofos, y científicos de las más diversas disciplinas. Curiosamente, muchos traductores vieron en Hofstadter auténticos aportes a la traducción. En una ocasión —sin entender el motivo— fue invitado a un congreso de traductores organizado por la biblioteca Folger Shakespeare de Washington, D.C. Aunque estaba interesado en las lenguas y en la traducción, Hofstadter estaba mucho de ser especialista. En el congreso conoció a O. B. Hardison, director de la biblioteca: a quien Hofstadter preguntó el motivo de la invitación:

Le pregunté si me podía explicar por qué había sido yo invitado, y respondió: “Bueno, es muy simple, ¡todo su libro trata sobre traducción!”. Al principio no entendí muy bien lo que Hardison quiso decir, pero al pensar en ello más detenidamente vi que era totalmente cierto. *GEB* trata acerca de significado y símbolos, códigos e isomorfismos, conexiones y analogías; en breve, acerca de

correspondencias, exactas e inexactas, entre diferentes sistemas en todos los niveles imaginables. Ésta es ciertamente la esencia de la traducción. (2015, p. XIX)

En *Surfaces and Essences* (2013), texto fundamental para la comprensión de la traducción, Hofstadter vuelve a hablar de “conexiones y analogías”, como base para todo traslado textual entre distintas lenguas. Este estudio discute, entre otros temas, los afortunados hallazgos de los traductores de *Alice in Wonderland* a una infinidad de lenguas. De igual manera, destierra la falacia de que la traducción es simplemente un acto mecánico consistente en la simple decodificación de un texto para su posterior enunciación en otro código lingüístico. En el capítulo que lleva por título “Good Analogies Make Good Translations”, y que es una suerte de síntesis de toda traducción exitosa, Hofstadter señala lo siguiente:

La traducción genuina —la única digna de llamarse “traducción”— consiste en la creación de analogías en todos los niveles imaginables, desde la más simple terminación gramatical de una palabra hasta el más amplio espectro cultural que envuelve al texto y a los hechos y conceptos de los que habla. (p. 377)¹

La bondad de este enfoque se halla en su amplitud. El texto, desde esta perspectiva, es mucho más que la reunión de aspectos gramaticales o léxicos —a los que naturalmente incluye— para integrar en un mismo acto la codificación y la decodificación lingüísticas, así como el papel de las culturas de origen y de arribo y sus respectivas historias literarias.

Al hablar de la “creación de analogías”, Hofstadter distingue entre la mera formulación de vínculos mentales entre cuatro cosas, del tipo: vino es a Francia, como cerveza a Alemania, que él llama “analogía proporcional”, y la capacidad de observar similitudes ante situaciones inéditas. (2013, p. 21). De esta manera, es posible emplear los conocimientos y experiencias que poseemos, para así crear enlaces que conduzcan a nuevos hallazgos. En la traducción, el recurso de la analogía rebasa el empleo de diccionarios o de manuales de gramática; se trata, como apunta Hofstadter, de “explotar al máximo todo el inventario de recursos mentales, incluyendo nuestro propio almacén de experiencias de vida”. (2013, p. 372)

La traducción de todos los textos escritos en lengua extranjera aquí citados corrió a cargo del autor de este trabajo.

Metodología

Como todo ejercicio lícito de traducción, el que se presenta aquí obedeció a reglas muy precisas. Por principio de cuentas, se partió de la premisa de que, en rigor, no hay “traducción libre”. Toda praxis de traducción está sujeta a las limitaciones impuestas por la lengua de partida (LO) y por las correspondientes en la lengua de llegada (LT). Además, no le es dado al traductor manipular a su antojo los contenidos físicos del texto o, incluso menos, su contenido funcional, es decir, el mensaje y el efecto que persigue el texto.

Traducir implica el ejercicio de múltiples capacidades para superar las dificultades inherentes a todo traslado textual entre lenguas. Estos escollos obedecen al hecho incontestable de que no existen dos lenguas idénticas. Podrá haber similitudes, según sea la proximidad tipológica entre las lenguas, como ocurre con el francés o el español, las cuales resultan mutuamente ininteligibles para quienes no las conocen. Por esa razón, se habla de dos lenguas distintas y no de dos variantes dialectales. La falta de paralelismo y similitud entre cualquier par de lenguas es de orden léxico, gramatical, sintáctico, prosódico, etimológico o histórico-literario. Estas discrepancias entre las lenguas —y la consecuente imposibilidad de traducir— como apunta Raffel (1988), no admiten discusión:

La imposibilidad de traducir está en cierto sentido fuera de discusión. Si toda lengua humana es única (como de hecho lo es) en cuanto a su estructura, sonoridad y vocabulario, y si cada lengua contiene aspectos únicos, entonces resulta literalmente imposible trasladar un texto de una lengua a otra. Esto no solo ocurre en la traducción de poesía, sino que es un juicio válido acerca de la traducción en general.
(p. 11)

La dificultad de la tarea surge incluso desde el plano léxico. Los franceses no dejan de recordarnos que *chagrin* es mucho más que *tristeza*; lo mismo sucede con *saudade* en portugués. Para lo que verdaderamente importa, sí es posible tener una idea —si se quiere parcial y aproximada— de lo que siente un francés cuando lo invade el *chagrin*.

Además de las discrepancias en cuanto a la densidad y la variedad léxica entre las distintas lenguas, existen diferencias en la manera de concebir y expresar la temporalidad, en la forma que adoptan los verbos frente a hechos aún no consumados o con respecto a los deseos y anhelos.

Nuestros poetas tampoco tienen “contrapartes” en otras lenguas y culturas. Rabelais es francés, y universal sin duda, pero no hay un “Rabelais mexicano”, como tampoco un

“Cervantes chino”. Cada historia literaria es única, irrepetible e intransferible. Lo anterior no obsta para que existan influencias y relaciones literarias entre muchas lenguas y culturas, como ha ocurrido durante siglos.

En suma, la lista de diferencias es tan larga y detallada como la profundidad del análisis contrastivo que se desee efectuar. Sin embargo, a pesar de las múltiples diferencias, sí es posible la comunicación entre individuos pertenecientes a distintas lenguas y horizontes culturales.

En las culturas más distintas existen universales culturales: jerarquías, mitos, ritos, tabúes y prácticas socialmente sancionadas. En todas se sufre la muerte, se celebran los nacimientos y las uniones, y se tienen responsabilidades frente al grupo. En todas partes existen juegos, proverbios, usos específicos del lenguaje: maneras concretas de venerar, alabar o reprender. No hay lenguas ni culturas en las que no existan metáforas, en las que falte la idea de sujeto actante o se carezca de verbos; en todas ellas hay personas. Con justa razón, David Bellos asegura categóricamente: “Traducción es sinónimo de condición humana” (2011, p. 338)

La traducción literaria es el mejor espacio para hacer evidente la aseveración de Bellos. Los textos literarios son la muestra más palpable de la riqueza expresiva de las lenguas, pero también del humor del efecto mágico de la metáfora, de ese juego sutil que es la ironía y de lo más quintado del ingenio. En la literatura hallamos todo lo susceptible de ser descrito con el adjetivo *humano*.

Por su parte, este ejercicio adoptó como fuente un texto literario de la corriente de poesía *nonsense*, muy popular en el mundo anglosajón. La elección fue una respuesta al desafío que plantea la traducción de textos caracterizados, primeramente, por la presencia del absurdo y de personajes y situaciones que rebasan lo cotidiano. En segundo lugar, se trata de poemas en los que abundan el humor, los juegos de palabras, los rigores de una rima constante y de una musicalidad irrefrenable, así como las lexías inventadas —surgidas del ingenio del autor—, o metáforas de una frescura sorprendente, amén de los numerosos juegos de homofonía. Todo esto presenta un singular reto para el traductor, como apunta Hofstadter:

La traducción de poesía por fuerza involucra muchas búsquedas de analogías complejas puesto que se trabaja bajo la presión creada por la combinación de muchas presiones simultáneas, algunas explícitas y bastante claras (como el número exacto de sílabas o las restricciones de la rima); otras, muy poco explícitas y sujetas a un sinnúmero de interpretaciones (como el significado de una palabra o el tono de

cierto pasaje). Son muchísimas las vías que se exploran tentativamente, como lo son los aspectos que deben negociarse. (2013, p. 382)

La poesía *nonsense* puede entenderse como un juego desenfadado. No obstante, como en todo juego, este ejercicio se vio sujeto a reglas precisas y estrictas, cuya elección es la respuesta —personal y subjetiva— a los problemas principales del TO y que constituyen sus rasgos esenciales. Así pues, la falta de apego a estos rasgos, es decir, su pérdida en TT, afectaría la calidad de la versión en español. Para determinar qué es importante o no en esta práctica en concreto, cabe recordar el concepto de *relevancia textual*, de Hervey *et al.*, quienes la definen de esta forma:

Es una medida cualitativa del grado al que, a juicio del traductor, determinadas propiedades del texto son responsables del efecto global del texto. En cierto sentido, los rasgos textualmente relevantes son los que sobresalen y que hacen que el texto sea lo que es. Esto no es tan trivial y pleonástico como pudiera parecer. Por el contrario, es la base para la única prueba confiable de relevancia textual [...] La prueba más objetiva de la relevancia consiste en imaginar la omisión de tal o cual propiedad textual y determinar si esta omisión afecta el impacto global del texto. (1995, pp. 214-215)

Es evidente que toda traducción supone una interpretación del original por parte del traductor. A partir de esta lectura interpretativa, se eligen los rasgos relevantes, formales y funcionales— el *cómo* y el *qué* del TO— que habrán de conservarse en TT. A continuación, se presenta una lista de las normas observadas en este juego, así como de las posibilidades abiertas al traductor.

1. **Respeto por los elementos narrativos.** Como se sabe, muchos de los mejores ejemplos de poesía *nonsense*, conforman un relato, por ejemplo: una gata y un búho contraen nupcias; una silla y una mesa salen a ver el mundo, y así por el estilo. En la versión en español fue indispensable conservar estos aspectos del relato.
2. **Conservación de los elementos fonéticos y fonológicos.** Se hizo un esfuerzo por respetar la presencia de rimas, anáforas, aliteraciones y otros elementos de esta clase.
3. **Limitación de rimas con verbos conjugados o infinitivos.** Esta limitante busca evitar el uso de rimas formadas con verbos en infinitivo: *amar + tolerar*.

4. **Abreviación de las listas.** Si el TO presenta una lista de varios elementos, no será obligatorio conservar el mismo número en TT. Lo importante es la reproducción de un efecto semejante al del texto original, no su transcripción exacta.

5. **Manejo de la métrica.** Debido a que los esquemas de versificación en español y en inglés no son los mismos, será posible que TT muestre una extensión silábica mayor o menor que la de TO. Sin embargo, queda prohibido acortar el número de versos o estrofas.

6. **Conservación del humor.** Este no es el espacio para una disertación acerca del humor y sus alcances filosóficos, antropológicos o psicológicos. Baste con señalar que si TO presenta una situación absurda que mueva a la risa en el lector, habrá de buscarse un efecto similar en TT.

7. **Establecimiento de analogías entre los dos textos.** Como ya se señaló en su oportunidad, las bases metodológicas aplicadas a lo largo de este ejercicio de traducción se resumen en el uso de la analogía, según el planteamiento teórico de Douglas Hofstadter. Esta clase de relaciones serán el criterio que determine la calidad de la versión en español, con base en los elementos que el traductor considere textualmente relevantes.

8. **Apego al registro.** Se respetará el nivel del lenguaje empleado en TO. Esto significa que, si el TO acusa la presencia de un lenguaje informal, se utilizará un registro similar en TT.

9. **Interpretación del texto.** Por último, es indispensable recordar, como lo señala Eco, que toda práctica de traducción es un ejercicio de *negociación* —de múltiples factores y limitantes culturales y lingüísticas— en el que prima la interpretación personal que el traductor hace del texto. (2004, p. 5)

Este juego, por supuesto, pudo haber adoptado reglas muy distintas. Por ejemplo, pudo haberse elegido un apego más literal a los contenidos formales. Sin embargo, se habría descuidado la riqueza expresiva de un texto poético, incluso en la versión absurda del *nonsense*. Como señala Eco con respecto a esta clase de traducción:

Solo quiero enfatizar el hecho de que los textos poéticos son la piedra angular de la traducción, pues no dejan lugar a dudas de que la traducción solo puede considerarse absolutamente perfecta cuando logra aportar un equivalente de la sustancia física de lo expresado. (2004, p. 144)

Las reglas antes descritas, correspondientes a las cuestiones formales —*la sustancia física de lo expresado*—, se suman a lo que podría describirse como el alma de todo el proceso: la *equivalencia funcional* (Eco, 2004), a saber: la obtención de un efecto similar —

análogo— al del texto original, según la lectura del propio traductor. Este objetivo incluye aspectos como el humor y el absurdo característico de la corriente literaria, entre otros elementos. Resulta evidente que la traducción auténtica solo ocurre cuando se toman en cuenta, o se *negocian*, los distintos aspectos formales y funcionales de los textos. Negociar presupone que ninguna de las partes puede quedarse con todas las fichas. Esto implica un razonado ejercicio de lo que es posible obtener, pero —y esto no es menos importante— de lo que nos vemos obligados a ceder. Con respecto a esto último Eco señala lo siguiente:

Según una determinada descripción [...], toda traducción presenta unos márgenes de infidelidad con respecto a un núcleo de presunta fidelidad, pero la decisión sobre la posición del núcleo y la amplitud de los márgenes depende de las finalidades que se plante el traductor. (2008, p.23).

Las finalidades que este ejercicio se plantea se han explicado en las reglas autoimpuestas, descritas en párrafos anteriores.

El material textual que servirá para ejemplificar la observancia de las reglas es “The Walrus and the Carpenter”. Se trata de un poema narrativo que aparece en *A través del espejo*. En el capítulo cuatro de esta novela, Tweedledum y Tweedledee cuentan este poema-relato a Alicia. El texto está formado por 108 versos repartidos en 18 estrofas, cuyo ritmo varía y se aligera en virtud de la alternancia entre el yámbico tetrametro y el trimetro. El esquema de versificación es ABCBDB. Las rimas masculinas, acentuadas, prevalecen en todo el poema.

Por su parte, el relato y los personajes han sido objeto de las más distintas y disparatas interpretaciones: las naciones pobres explotadas por el colonialismo (representados por la Morsa y el Carpintero). Tampoco faltan las lecturas de quienes ven en los personajes aspectos éticos, psicoanalíticos o hasta políticos. La lectura de este trabajo es la de un ejemplo clásico de poesía *nonsense*, es decir, una situación absurda, con personajes, temporalidades y entornos que escapan a los rigores de la lógica.

Los epónimos del relato andan de noche por la playa, aunque el sol brilla en el cielo. En su paseo, encuentran un depósito de ostras en la arena. Los personajes invitan a caminar a cuatro de ellas, ante la desaprobación de la ostra mayor, que prefiere no sumarse al paseo. Por supuesto que en el mundo de Carroll las ostras tienen pies, caminan y usan zapatos. En cierto momento, el Carpintero y la Morsa devoran, uno a uno, los deliciosos moluscos hasta no dejar ninguno vivo.

Resultados

Para el análisis del proceso de traducción, se presenta cada estrofa individualmente, acompañada de su versión en español. Del mismo modo, se destacan los aspectos más notables de relevancia textual a los que se dio prioridad. De esta manera, es posible observar los aspectos prominentes de TO y el establecimiento de respuestas análogas en TT.

En la primera estrofa se establece el contexto del relato.

<i>The sun was shining on the sea</i>	<i>El sol brillaba sobre la playa,</i>
<i>Shining with all its might</i>	<i>Pintando el cielo de azul color.</i>
<i>He did his very best to make</i>	<i>Los poderosos rayos solares</i>
<i>The billows smooth and bright —</i>	<i>Llenaban nubes de su fulgor.</i>
<i>And this was odd, because it was</i>	<i>Lo extraño era que era de noche</i>
<i>The middle of the night.</i>	<i>Y el sol brillaba con resplandor.</i>

Todas las estrofas están formadas por seis versos, cuyo patrón de versificación es ABCBDB.

En la primera, este esquema se reproduce de forma análoga en TT:

TO		TT	
[...] <i>sea</i>	= A	[...] <i>playa</i>	= A
[...] <i>might</i>	= B	[...] <i>color</i>	= B
[...] <i>make</i>	= C	[...] <i>solares</i>	= C
[...] <i>bright</i>	= B	[...] <i>fulgor</i>	= B
[...] <i>was</i>	= D	[...] <i>noche</i>	= D
[...] <i>night</i>	= B	[...] <i>resplandor</i>	= B

Como se ve, el patrón es idéntico en los dos casos. En cuanto al metro de los versos, el TO presenta versos alternos de ocho y seis sílabas, los cuales forman tetrámetros y trímetros yámbicos. Esto significa que hay un patrón rítmico entre sílabas tónicas y átonas. Cada sílaba final es masculina, o sea, tónica. Como se muestra en el ejemplo, donde las tónicas aparecen subrayadas y marcadas con X:

He did his ve-ry best to make (Tetrámetro yámbico)
 X X X X

The bi-llows smooth and bright (Trímetro yámbico)
 X X X

En TT, la extensión de cada verso es de diez y nueve sílabas respectivamente. En inglés la abundancia de lexías monosilábicas permite libertades que resultan impracticables en español. Sin embargo, los versos en la posición B terminan, sin excepción, en sílaba tónica, masculina, con lo que se establece una relación analógica con respecto al TO. Otra coincidencia se halla en el hecho de que la décima sílaba de cada verso en español es átona,

Billow

noun [C usually plural] a large, moving mass of something, such as smoke or cloud, that spreads over a large area.

En otras palabras, *billows* es equivalente a *nubes*. Por otra parte, el asombro de los narradores se manifiesta en los siguientes versos:

And this was odd, because it was *Lo extraño era que era de noche*
The middle of the night. *Y el sol brillaba con resplandor.*

En TO aparece el adjetivo *odd*, el cual corresponde directamente a *extraño*. En inglés se especifica que la acción ocurre en *the middle of the night*, a mitad de la noche, mientras que en español se tradujo simplemente como *era de noche*.

En la segunda estrofa, el justificado enojo de la luna se expresa en TO con el adverbio *sulkily*, que claramente indica molestia e irritación. En TT esto se conservó con el adverbio *muy*, que intensifica al adjetivo *disgustada*. Se añadió la locución *no sin razón*, para crear una metonimia con el verbo inglés *thought* (*pensaba*).

Un aspecto relevante de TO, a lo largo de una buena parte del poema, es el empleo del discurso narrativo directo, con el que se manifiesta de forma inmediata el enojo de la luna. En español se conservó este rasgo, el cual aparece entrecomillado. La impertinencia solar, *the sun had got not business to be there after the day was done*, se mantuvo en TT con *estas no son horas*. También se estableció una analogía semántica entre las palabras *rude = grosería*, *spoil the fun = nos quite la diversión*.

*The moon was shining **sulkily**,* *La luna estaba muy **disgustada***
*Because she **thought** the sun* *Y reclamaba, **no sin razón**:*
Had got no business to be there *“¡El sol de noche, qué grosería!*
After the day was done — *Y repetía: “**Estas no son***
"It's very rude of him," she said, ***Horas que alumbre con ese brillo***
"To come and spoil the fun." ***Ni que nos quite la diversión”.***

La tercera estrofa del poema se caracteriza por la repetición de lexías. Con esto, además de subrayar aspectos fonéticos, se realiza un curioso manejo del pleonismo, que sirve para ilustrar lo cómico del relato de los dos extraños personajes. Para ilustrar este efecto, y su análogo en español, las repeticiones se muestran en negritas:

*The sea was **wet as wet** could be,* *El mar **mojaba** que **remojaba**.*
*The sands were **dry as dry**.* *La arena **seca** de **sequedad***
*You could not see a **cloud**, because* *Ninguna **nube** se divisaba,*
*No **cloud** was in the sky:* *En esa nula **nubosidad**.*
*No **birds** were flying overhead —* *Ni una **avecilla** sobrevolaba*
There were no birds to fly. *No había ni un **ave**; eso es verdad.*

La cuarta estrofa vuelve a presentar discurso directo. El Carpintero y la Morsa expresan su opinión unánime acerca de la enorme cantidad de arena que hay en la playa, lo cual los mueve al llanto. Ambos imaginan entusiasmados la posibilidad de barrer la arena de la playa. En realidad, no hay intercambio de opiniones, pues ambos (*they / los dos*) están de acuerdo en que hay demasiada arena. Este punto de vista negativo se expresa mediante verbos equivalentes en inglés y en español (*wept / lamentan*). La propuesta analógica en TT conserva cada parte de la discusión. Ya que esta estrofa introduce a los personajes centrales del relato, es indispensable conservar este hecho en la versión en español. El entusiasmo de ambos, ante la posibilidad de quitar toda la arena, se manifiesta con dos adjetivos en TO y TT respectivamente: *grand* y *sensacional*. En español, fue posible regresar al pleonasma de la estrofa anterior: *arenas de este arenal*. La enorme dificultad de barrer la arena se expresa mediante un condicional (*If this were only cleared away*), lo que se mantiene en español (*Si lo barrieran*).

*The Walrus and the Carpenter
Were walking close at hand;
They **wept** like anything to see
Such quantities of sand:
*If this were only cleared away,'
They said, it would be **grand!****

*Salen la Morsa y el Carpintero,
Muy quejumbrosos, tal para cual.
Y agarraditos los dos **lamentan:**
“¡**Cuántas arenas de este arenal!**
Si lo barrieran, dicen llorosos,
¡Sería una cosa **sensacional!**”*

En la quinta estrofa, aparece el primer diálogo entre los dos personajes. Los dos se enfrascan en una discusión bizantina acerca de la posibilidad de barrer la playa. La Morsa pregunta al Carpintero si cree que siete criadas con siete trapeadores lograrían quitar toda la arena. El Carpintero se muestra escéptico y pesimista (*I doubt it / shed a bitter tear*). En este punto, la analogía se establece no en el número exacto de criadas —siete en inglés contra seis en español— sino en el hecho de que en ambas situaciones hay criadas que barrerían la playa. El inglés especifica que las criadas tendrían que trabajar por medio año (*half a year*). En español, se obvió esta precisión, subrayando simplemente lo arduo de la tarea (*sin distracción*). El pesimismo del Carpintero (*bitter tear*) se refleja en español con una locución nominal equivalente (*lágrimas de aflicción*). En esta estrofa fue indispensable conservar las expresiones que los personajes usan para dar continuidad a su discusión (*Do you suppose / said*) (*¿O no compartes esa opinión? / Fue su respuesta*).

*If seven maids with seven mops
Swept it for **half a year**,
Do you suppose,' the Walrus said,
That they could get it clear?'
I doubt it,' said the Carpenter,
And shed a **bitter tear**.*

*“Si seis criadas, muy apuradas,
Barrieran juntas **sin distracción**,
La arena toda, quitar podrían.
¿O no compartes esa opinión?”
Fue su respuesta: “mucho lo dudo”,
Llorando **lágrimas de aflicción**.*

En la sexta estrofa, repentinamente, los personajes se topan con un banco de ostras en la orilla del mar. Un rasgo de TT es la presencia de una breve anáfora: *a pleasant walk a pleasant talk*, que añade ritmo y musicalidad al texto en inglés. Este elemento se conservó en TT (*Lindo recreo, lindo paseo*). De igual manera, es importante que la versión en español reproduzca el registro formal del lenguaje de la Morsa (*did beseech / les suplicamos*). Otro rasgo de la estrofa es la presencia de la aliteración *briny beach*. En este caso, la analogía se encuentra en mano en mano y en *vamos*.

*O Oysters, come and walk with us!
The Walrus did beseech.
A **pleasant walk, a pleasant talk**,
Along the **briny beach**:
We cannot do with more than four,
To give a hand to each.'*

*“Amigas ostras, les suplicamos
Vayamos todos cerca del mar.
Lindo recreo, lindo paseo”,
Dijo la Morsa, “vamos a dar.
Por eso mismo, no más de cuatro.
Y **mano en mano vamos a andar**”.*

Al llegar a la séptima estrofa, los narradores cuentan que la más vieja de las ostras no dice nada, pero mueve la cabeza para indicar que se rehúsa a salir del lecho. En este caso, el discurso es indirecto, por lo que no aparecen comillas. Este efecto narrativo se conservó en español. Curiosamente, en el original, el pronombre que reemplaza a la Morsa es *him*, o sea, masculino. En español, para evitar confusión con el Carpintero, se decidió emplear el pronombre femenino. La aliteración *heavy head* se expresó otra: *con la cabeza*.

*The eldest Oyster looked at him,
But never a word he **said**:
The eldest Oyster winked his eye,
And shook his **heavy head** —
Meaning to say he did not choose
To leave the oyster-bed.*

*La ostra más vieja miro a la Morsa.
Ni una palabra le **dirigió**.
Haciendo un guiño, la viejecita
Con la **cabeza** dio un sacudón.
Y así la ostra, desde la cama,
Con **estos gestos dijo** que no.*

La octava estrofa refuerza el absurdo esencial del relato. Cuatro ostras aceptan la invitación de la Morsa y del Carpintero. Las jóvenes ostras se acicalan con esmero y se ponen sus zapatos, a pesar de que no tienen pies. En cuanto a los aspectos formales de TO, se destaca la presencia de una rima interna en el tercer verso, formada con dos participios

(brushed / washed). La correspondiente analogía en TT fue con dos diminutivos (*botitas / lustraditas*)

*But four young Oysters hurried up,
All eager for the treat:*

*Their coats were **brushed**, their faces **washed**,
Their shoes were clean and neat —
And this was odd, because, you know,
They hadn't any feet.*

*Cuatro chiquitas, muy animosas,
Se acicalaron con avidez*

*Con sus **botitas** bien **lustraditas**,
Y sus caritas de limpia tez.
Qué cosa extraña, tan inaudita
Porque las ostras no tienen pies.*

En la novena estrofa, lo precipitado de la acción se manifiesta en el arribo de incontables ostras (*more, and more, and more*), en los saltos que dan entre las olas, en un esfuerzo por llegar a la orilla (*scrambling to the shore / hopping*). El número cuatro tuvo que conservarse, pues es el número requerido por la Morsa y el Carpintero, para así llevar una ostra en cada mano. Estos y otros aspectos encuentran su análogo en TT.

*Four other Oysters followed them,
And yet another **four**;
And thick and fast they came at last,
And **more, and more, and more** —
All **hopping** through the **frothy waves**,
And **scrambling** to the shore.*

*Cuatro más ostras se les sumaron.
Todas felices con las demás.
Después de éstas, **cuatro** llegaron.
Y al poco rato, **más, más y más**.
Saltando todas las **blancas olas**,
Temen las ostras quedarse atrás.*

En la décima estrofa, los dos personajes, acompañados de muchísimas ostras, se detienen a descansar en una roca. La distancia recorrida es una *milla (mile)*, con lo que se expresa lo mucho que han caminado. Este punto se mantuvo con la inclusión de *legua*, que también subraya lo largo del paseo. La idea de que los personajes están cansados se conserva por medio de una inversión de perspectiva: en inglés el énfasis está en la acción que pone fin a la fatiga (*rested*), pero en español el enfoque recae en el hecho que requiere solución (*cansados*). La roca sobre la que reposan es lo suficientemente baja (*conveniently low*) para que los personajes pudieran trepar sin dificultad. Para conservar este detalle se optó por *bajamar*, lo que se transmite la idea de que la roca no era inaccesible. Mientras tanto, las ostras forman una fila y esperan pacientemente.

*The Walrus and the Carpenter
Walked on **a mile** or so,
And then they rested on a rock
Conveniently low:
And **all the little Oysters stood**
And **waited in a row**.*

*Fueron andando más de **una legua**.
Y ya cansados de tanto andar,
El Carpintero junto a la Morsa
Reposo hallaron por el lugar.
Mientras las ostras formaban fila
Sobre un roca de bajamar.*

La onceava estrofa es un delirio de incongruencias. La Morsa dice a las ostras que ha llegado el momento (*The time has come*) de hablar de muchas cosas, todas ellas de una incoherencia absoluta: zapatos, barcos, lacre, coles, reyes, lo cálido del mar y la posibilidad de que los cerdos tengan alas (*And whether pigs have wings*). Este último asunto se trasladó al español, mediante una construcción que enfatiza el absurdo: *por qué es redonda la redondez*. Con ello, se da prioridad al aspecto central de la estrofa: conservar el absurdo de la lista. Sobra decir que se atendió a la métrica y al esquema de versificación, sin buscar denodadamente simetrías o paralelismos entre las listas. Salvo *sealing-wax* (*lacre*), fue posible recuperar todos los elementos presentes en la lista en TO: *ships* (*barcos*), *cabbage* (*coles*), *kings* (*reyes*), *sea boiling hot* (*del mar y su calidez*) y (*shoes*) *zapatitos*.

*The time has come,' the Walrus said,
To talk of many things:
Of shoes — and ships — and sealing-wax —
Of cabbages — and kings —
And why the sea is boiling hot —
And whether pigs have wings.'*

*“Llegó el momento”, dijo la Morsa,
“De que charlemos del rey y el pez,
De barcos, coles y zapatitos.
También del mar y su calidez.
Que preguntemos, entre otras cosas,
Por qué es redonda la redondez.*

Antes de proceder a la discusión, las ostras piden un respiro al Carpintero, argumentando que son criaturas regordetas (*fat*). El relato presenta discurso directo, pero se obvió el momento en que el Carpintero les concede el descanso (*No hurry*), para centrar la acción en el resultado (*se recuperan*). Otro efecto análogo es el cambio del verbo *thanked*, por su resultado: *agradecidas*.

*But wait a bit,' the Oysters cried,
Before we have our chat;
For some of us are out of breath,
And all of us are fat!
No hurry!' said the Carpenter.
They thanked him much for that*

*Al Carpintero, dicen las ostras:
“Un descansito sería mejor.
Que el largo trote nos ha cansado.
Miren que somos de buen grosor”.
Y así las ostras se recuperan,
Agradecidas por el favor.*

Al poco rato, la Morsa comenta lo bueno que sería tener pan, vinagre y pimienta para aderezar un platillo. En realidad, se trata simplemente de ingredientes para guisar y degustar. Por esta razón, no importa si se traduce *ajo* en lugar de *vinagre* (*vinegar*). Lo fundamental es conservar el humor negro del pasaje. Este elemento se pone de manifiesto cuando la Morsa pregunta a las ostras si ya están listas para la comida (*Now if you're ready, Oysters dear / We can begin to feed.*). Las ostras no imaginan que son ellas el platillo principal. Esta ironía cruel se recupera en TT.

*A loaf of bread,' the Walrus said,
Is what we chiefly need:
Pepper and vinegar besides
Are very good indeed —
Now if you're ready, Oysters dear,
We can begin to feed.'*

*Dice la Morsa: “Con tanta hambre,
Un bocadillo vendría muy bien.
Con un chorrito de buen vinagre.
Sal y pimienta y algo de pan.
Si ya están listas, queridas ostras,
Tendremos cena en un santiamén.*

Al instante, las ostras descubren el plato que habrá de servirse (*but not on us!*). No conciben la posibilidad de que sus gentiles anfitriones (*after such kindness*) quieran ahora comérselas. Otro aspecto que refuerza el humor negro de la estrofa se observa cuando la Morsa, sin que venga al caso, comenta lo lindo de la noche (*The night is fine*). La única intención de esto es la de distraer a las ostras para que no opongan resistencia. En español, el comentario se tradujo como *lindo paisaje*, que cumple la misma función que en inglés.

*But not on us!' the Oysters cried,
Turning a little blue.
After such kindness, that would be
A dismal thing to do!
The night is fine,' the Walrus said.
Do you admire the view?*

*Horrorizadas, lloran las ostras
Cuando sospechan el hecho atroz.
“¡Sería una cosa muy desastrosa
Que nos sirvieran con el arroz!”
“La noche es fresca”, dice la Morsa:
“¡Lindo paisaje!”, con dulce voz.*

Cuando el relato llega a este punto, las ostras ya no hablan más, pues el Carpintero y la Morsa las devoran con renovado entusiasmo. En el original, el Carpintero agradece la buena disposición de las ostras (*you are very nice*). Sin embargo, el adjetivo (*nice*) es de una amplitud semántica tal que admite significados como *lindas* y *buenas*, pero también *deliciosas*. En español, en cierta medida, *exquisito* alude a la delicioso de un platillo, pero también a su refinamiento y sofisticación. Por esa razón, se intentó conservar, al menos una parte, de la sutileza semántica del adjetivo original. El Carpintero pide más ostras a la Morsa, quien parece no percatarse de ello, en su avidez por seguir comiendo,

*It was so kind of you to come!
And you are very nice!
The Carpenter said nothing but
Cut us another slice:
I wish you were not quite so deaf —
I've had to ask you twice!*

*“¡Les damos gracias por su presencia.
Y agradecemos su exquisitez!”
El Carpintero, una tras otra,
Las va comiendo con avidez
“Pásame muchas, de las más gordas.
¡Te lo he pedido más de una vez!”*

La comida no dura mucho. La Morsa lamenta haber tenido que engañar a las ostras (*such a trick*), haciéndolas caminar tanto, y tan rápido (*trot so quick*), y solo para comerlas. Este sentimiento de la Morsa se incluye de forma elíptica en *fechoría*. Por su parte, el Carpintero no da señal alguna

de remordimiento, pues solo comenta que ha untado demasiada mantequilla (*the butter's spread too thick*). En TT este comentario también se limita a ver la manera de dar mejor sabor al platillo (*con un poquito de cebollín*).

*It seems a shame,' the Walrus said,
To play them such a **trick**,
After we've brought them out so far,
And made them trot so quick!
The Carpenter said nothing but
The butter's spread too thick!*

*Cuando termina la comilona,
Dice la Morsa con un mohín:
"¡Cuánto lamento **la fechoría!**
¡Que hayan tenido su triste fin!
Comenta el otro: "Sabrían más ricas
Con un poquito de cebollín".*

El remordimiento de la Morsa no obsta para que siga deleitándose con las ostras más jugosas. El pasaje combina el llanto de la Morsa, supuestamente arrepentida, con el placer de seguir comiendo. Lo esencial es la combinación de lágrimas y comida. *Weep, sobs, tears, pocket-handkerchief* y *deeply sympathize* aparecen reflejadas en *lamento, llorando, dolor, conmovido, desconsolada, lágrimas y pañuelo*.

*I weep for you,' the Walrus said:
I **deeply sympathize.**'
With **sobs and tears** he sorted out
Those of the largest size,
Holding his **pocket-handkerchief**
Before his streaming eyes.*

*La Morsa dice: "¡Cúanto lamento!
¡Me ha **conmovido** su gran **dolor!**"
Y así, **llorando desconsolada**,
De aquellas ostras goza el sabor.
Seca sus **lágrimas** con un **pañuelo**,
Ve que las grandes saben mejor".*

El poema-relato termina con un toque más de humor negro. El Carpintero dice a las ostras que, después del agitado trote, deberán volver andando a casa. Las ostras no responden al comentario, lo cual es obvio, pues no ha quedado una sola.

*O Oysters,' said the Carpenter,
You've had a pleasant run!
Shall we be trotting home again?'
But answer came there none —
And this was scarcely odd, because
They'd eaten every one."*

*El Carpintero dice a las ostras:
"¿Acaso el viaje no les gustó?
¿Qué tal si vamos trotando a casa?"
Ninguna dice ni sí ni no.
**No es nada extraño, pues de las ostras
Que se comieron nada quedó.***

Discusión

De esta manera, se ha realizado un análisis pormenorizado de los escollos que presentó TO, así como de la manera en que se dio una solución equivalente análoga para los distintos problemas. Este análisis permite ver de forma tangible la manera en que la traducción es, en buena medida, una suerte de búsqueda exitosa de analogías válidas entre textos provenientes de distintas culturas y lenguas.

Fortalezas

Una vez analizados los distintos puntos en los que se da una versión análoga para el texto original en inglés, cabe afirmar que se cumplió con las normas de trabajo autoimpuestas al momento de emprender este ejercicio. Esto se observa tanto en los aspectos fonéticos, fonológicos, semánticos y léxicos, así como en el nivel del lenguaje empleado. De igual manera, se guardó un estricto paralelismo con respecto a la estructura narrativa del texto.

Otro aspecto textual relevante del original es su característico humor negro, el cual se manifiesta en diversos puntos del relato. Este aspecto se conservó en cada uno de los casos en los que apareció en el texto fuente.

Por otra parte, existen diversos enfoques para el análisis de la traducción como producto, los cuales van desde los modelos de corte lingüístico y estructuralista hasta enfoques centrados en los alcances teleológicos, filosóficos y hermenéuticos del texto original. Para este trabajo, se adoptó un enfoque si se quiere más lúdico, pero igualmente demandante, que permitiera evaluar la calidad del texto término con respecto al original. Esta evaluación es de suma importancia para la práctica de la traducción, pues permite comparar las desviaciones y restituciones que TT guarda con respecto a TO.

Debilidades

Es evidente, sin embargo, que, en toda tarea de traducción habrá de haber instancias en las que el TT se aparte del original. Estas desviaciones son el resultado, en ocasiones inevitable, de todo traslado textual entre lenguas. Como se señaló en su oportunidad, no hay dos lenguas que sean simétricas e idénticas en cuanto a su gramática, sintaxis, prosodia, fonética, historia literaria, etcétera. De haber dos lenguas en iguales en todo, se estaría en presencia de una absoluta tautología. Así pues, un análisis con un enfoque distinto —que busque más la falta de respuestas análogas en TT— seguramente habría de identificar instancias en las que la versión en español se aparta irremediabilmente de su original.

Conclusiones

Por último, la versión que se presenta acusa muy claras similitudes cuando se compara con el texto original. La conservación de los rasgos antes señalados hace de éste un ejercicio auténtico de traducción fiel, el cual parte de la creencia en las posibilidades y recursos de la traducción, de una lectura profunda del texto fuente y de la voluntad de proponer, ganar o ceder. En suma, este ejercicio permitió aplicar un modelo de traducción que trasciende lo lingüístico, con lo que se abre al traductor la posibilidad de explorar vías de abordaje que se partan de los senderos trillados.

Contribuciones a futuros trabajos de investigación

La aplicación de la analogía en el traslado de textos entre lenguas es una herramienta que podría aplicarse a infinidad de textos literarios y de otros tipos. Este trabajo no es sino una muestra de las posibilidades de esta estrategia de traducción.

Referencias

- Allen, E., & Bernofsky, S. (2013). *In Translation: Translators on Their Work and What It Means*. Columbia University Press.
- Bellos, D. (2020). *Is that a fish in your ear?: the amazing adventure of translation*. Particular Books.
- Carroll, L. (2005). The Walrus and the Carpenter. In L. Guinness (Ed.), *The everyman book of nonsense verse*. (pp. 98-103). Everyman's Library.
- Colina, S. (2015). *Fundamentals of Translation*. Cambridge University Press.
- Eco, U. (2003). *Mouse or Rat Translation as Negotiation*. Phoenix.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo Experiencias de traducción*. Lumen.
- Eco, U. (2008). *Experiences in Translation*. University of Toronto Press.
- Hervey, S., Higgins, I., & Haywood, L. M. (1995). *Thinking Spanish Translation: A Course in Translation Method: Spanish to English*. Routledge.
- Hofstadter, D., & Sander, E. (2013). *Surfaces and Essences Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*. Basic Books.

- Hofstadter, D. (2013). *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*. Tusquets.
- Kelly, N., & Zetzsche, J. (2012). *Found in Translation*. TarcherPerigee.
- Larson, M. L. (1997). *Meaning-Based Translation: A Guide to Cross-Language Equivalence* (2nd ed.). UPA.
- Raffel, B. (1988). *The Art of Translating Poetry* (1.^a ed.). Penn State University Press.
- Saint Pierre, P., & C. Kar, P. (Eds.). (2007). *In Translation - Reflections, Refractions, Transformations*. John Benjamins Publishing Company.
- Venuti, L. (2012). *The Translation Studies Reader* (3rd ed.). Routledge.
- Washbourne, K. (2009). *Manual of Spanish-English Translation*. Pearson.