

La identidad del texto de *Don Quijote* en las traducciones

Evelin Pegoraro

Cuando una obra es traducida a otra lengua, el traductor o traductora se convierte en un co-autor o co-autora durante este proceso. La tarea de traducir incluye la responsabilidad de tomar decisiones en cuanto a lo que es necesario añadir, omitir, y en ciertos casos incluso cambiar, modificar o redactar aspectos específicos del texto original. Este ensayo propone examinar la siguiente pregunta: ¿cómo se altera el texto original en las traducciones de *Don Quijote* de Miguel de Cervantes y cómo cambia la identidad de la obra a través del traductor o traductora? Según Vincente Gaos, *Don Quijote* es “el libro más impreso y traducido después de la biblia” (Yebra 277). Por lo tanto, la obra ha pasado por varios cambios a través de sus traducciones no sólo por el cambio de código que se lleva a cabo mediante el idioma, sino también por factores relacionados con la edad y el trasfondo cultural de la nueva audiencia. Cuando un texto es alterado a través de la traducción, su identidad como obra literaria también se pone en tela de juicio. En el momento en que se traduce una obra del idioma original a otra lengua se producen inevitablemente cambios drásticos del original, por lo tanto, las traducciones de *Don Quijote* no presentan solamente un autor, sino varios; la voz del autor se convierte en una múltiple narrativa en que todos los personajes participan en el proceso del discurso. Además, el hecho de que Cervantes presente su novela como una traducción añade otra perspectiva a la mezcla de voces: si se acepta la obra como traducción de la versión árabe original de Cide Hamete Benegeli se podría decir entonces que el texto representa esta mezcla de los varios “Quijotes” con otra voz—con otra perspectiva y con otro estrato narrativo. Los temas de la traducción y la traducibilidad presentan un proceso de oposición y contradicción a través de la novela en el momento de la re-escritura de *Don Quijote*, o sea, desde el momento de la supuesta

concepción árabe (Mosquera 546). Es a partir del capítulo IX de la primera parte de *Don Quijote* que el lector descubre que está leyendo una traducción por el morisco bilingüe de la *Historia*, escrita en árabe por Benegeli (Cervantes 87). Este episodio ha recibido cierta atención crítica por la aparición de un segundo autor (Ramírez 414), sin embargo, la lectura dentro del mundo de la *metaficción* que lee *Don Quijote* como una traducción, examina y cuestiona la traducción en sí (Mosquera 546).

Según Moner, la traducción en la época de Cervantes era subestimada y considerada una tarea literaria subordinada sin credibilidad ni autenticidad. No obstante, a Cervantes le interesaba los problemas que la traducción plantea en el ámbito de desarrollo literario, tal como se puede percibir en *Don Quijote*, precisamente porque su obra original había sido alterada y malinterpretada durante este proceso de traducción descuidada. Durante esta época Cervantes escribía bajo la influencia de traducciones, traductores y obras traducidas. De hecho, la traducción se manifiesta en la primera parte del *Quijote* abordando la cuestión de la posible pérdida del “valor natural” de la obra original en el proceso de la traducción (546). En el capítulo VI, el cura habla sobre la calidad estética de la traducción de *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto puesto que:

[...] le quitó mucho de su natural valor, y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento. (Cervantes 64)

En este episodio, el cura introduce el tema de imposibilidad cuestionando así la traducción además de la traducibilidad (Mosquera 547).

En *Don Quijote* todos los personajes que ejercen hasta la más mínima traducción son tratados como “autores” de libros, y aquí la relación entre “autor”, “autoridad” y “autenticidad” es evidente. El primo del licenciado que acompaña a don Quijote a la cueva de Montesinos, por ejemplo, por ser “humanista” autoriza las obras que traduce, y por lo tanto la autoría de los libros le pertenecen a él también (548). En *Don Quijote* la traducción resulta para el autor una noción contradictoria y paradójica, y es evidente que Cervantes dirigió cierta atención a su existencia. Existen varios puntos de vista sobre la tarea de traducción, incluyendo:

si la traducción tiene que dar prioridad a la fidelidad de las palabras del original o a las ideas expresadas en el mismo; si debe ser más parecida a una obra original o si debe manifestar en todo momento su carácter subsidiario y dejar ver que se trata de una traducción; si el estilo debe ser el del original o si el traductor puede dar cauce libre a su propia sensibilidad; ... [y] si al traducir se debe modernizar y hasta qué punto el traductor es libre para intervenir en el original. (Alvar 36)

El cambio de lengua exige una absoluta naturalidad, o sea, una armonía con la lengua y la cultura receptora. El resultado es la recreación del texto—aunque—se corre el riesgo de no tomar en cuenta el producto del autor original en el momento en que se introduce la intervención del traductor- lo cual en muchos casos resulta difícil de percibir en la lectura de la obra traducida. Puesto que se traduce a un público determinado, la tendencia es adaptar el texto traducido a las nuevas circunstancias (Alvar 37).

Determinar las palabras, frases y conceptos en general puede resultar en una tarea compleja para el traductor o traductora. En los textos cervantinos en general, por ejemplo, se encuentran términos que plantean un problema de comprensión por estar relacionados a situaciones histórico-culturales de la época del autor. Por supuesto, si el problema se plantea

incluso para el lector de lengua española, existen aún más problemas en la traducción de estas palabras a otros idiomas (Piras 257). Según Piras, “son precisamente los problemas planteados por la traducción que representan la riqueza de significados presentes en el léxico cervantino” (Piras 258). La palabra “cautivo”, a manera de ilustración, define una figura social que en España tiene claras señas de reconocimiento. Algunas de las definiciones de esta palabra están relacionadas mayormente con una connotación religiosa y la condición de prisionero. Sin embargo, en otro idioma como el italiano, por ejemplo, no hay ninguna palabra que incluya todos los significados y matices del término español de “cautivo” ni ninguna voz que refleje este matiz religioso (Piras 260). El traductor tiene que escoger entre “schiavo” (esclavo) o “prigionero” (prisionero) y en ambos casos se pierden los elementos léxicos del rescate, incluyendo la connotación religiosa y el contexto histórico-cultural que informa el texto original. Como resultado, no se traduce adecuadamente el “cautivo” cervantino, y las traducciones pierden gran parte de la riqueza semántica del término (Piras 261-262).

Valentín García Yebra, por otro lado, menciona la distinción entre una traducción “explícita” e “implícita”. En la primera, hay una transportación directa de un texto desde un idioma a otro. En la segunda, la persona no traduce directamente de una lengua a otra sino que se apropia del contenido, tema y estilo de la obra escrita en un idioma extranjero y escribe una versión en su propia lengua (Ramírez 415). La afirmación de Yebra es parcialmente correcta, puesto que una obra también puede ser traducida a una lengua que no sea necesariamente la propia del traductor o traductora. Sin embargo, la división entre los dos tipos de traducciones que son posibles aclara aún más el concepto de la exploración de la traducción en la obra de Cervantes, como si el mundo en que los personajes existen fuera la suma de una actividad de traducción (Ramírez 415).

La traducción resulta en sí bastante compleja en cuanto a los cambios que enfrenta una obra cuando pasa de un idioma a otro. Sin embargo, si observamos las versiones abreviadas de una obra, a manera de modelo, el proceso resulta ser aún más complicado. Específicamente, si tomamos en consideración las versiones simplificadas para niños cabría destacar que la obra tiene que ser adaptada para un público muy específico; por tratarse de un público infantil, el texto pasa por una cantidad de cambios aún mucho mayor. En las versiones de *Don Quijote* para niños, las obras traducidas existentes fueron adaptadas para acomodar e integrar en el arte de la lectura a los lectores más jóvenes reflexionando al respecto y seleccionando lo que sería más apropiado para estos lectores (Lathey 196).

En el proceso de traducción y simplificación ciertas referencias son “domesticadas” o desaparecen completamente. Por consiguiente, esta mediación resulta en que la ironía cervantina sea sacrificada y el tono de la narrativa se cambie (Lathey 199). La tarea de reescribir, sintetizar e ilustrar una narrativa favorable a los niños se convierte en una tarea desafiante (Lathey 200). En este proceso, la obra no enfrenta sólo la transición del español al inglés, sino también la transición del canon adulto al del niño. La versión del *Quijote* de Homan Turpin publicada en 1776, a manera de muestra, es de 103 páginas y no hay tramas secundarias (Lathey 201-202). El lector sigue las aventuras de Quijote y Sancho a través de eventos que son eficientemente depurados cuando resulta necesario tales como el episodio de los personajes de margen en la primera aventura de Quijote. Esta versión filtrada proporcionadamente evita además el desenlace de la obra presente en el texto original, y por lo tanto Quijote no muere en esta versión (Lathey 203).

Lathey menciona la necesidad común entre algunos de los “autores” de describir la posición social del caballero andante en estas versiones infantiles. Una edición publicada en

Hong Kong en 1979 menciona que Quijote era “rich enough to live in comfort in his village of La Mancha”, mientras la edición de Epworth describe a Quijote como “a gentleman whose fortune had much declined. In short, he was very, very poor” (Lathey 205). Es interesante que Lathey utilice la palabra “autores” cuando menciona la necesidad de escoger el estatus de Cervantes, dando de cierta manera una autoría a los “retellers” de las versiones para los niños (205).

Asimismo, el nombrar España no era necesario en la obra de Cervantes, sin embargo, autores como Eric Allen se sienten obligados a describir el escenario de las aventuras de Quijote en la versión traducida para niños:

In Central Spain, not far south of Madrid, the capital, there is a district called La Mancha. It is flat and hot and dry, with little growing except grapes for wine. Rarely is a tree seen. More rarely still a flower or a blade of grass. Simply the long, low rows of grape-vines stretched like green ribbons across the stony red earth. (Lathey 207)

Las descripciones de Allen son tantas que la narrativa retarda la acción más de tres páginas por el deseo de presentar España y el paisaje castellano de forma descriptiva a los lectores más jóvenes (Lathey 209). De todas maneras, esta noción representa una selección individual por parte del escritor en cuanto a lo que se consideraría necesario añadir y que no podría encontrarse propiamente en el texto original.

En referencia, otra vez, al tema de la traducibilidad, Leena Laiho cuestiona la identidad de una obra literaria después de ser traducida (296). En “Pierre Menard, autor del *Quijote*” de Jorge Luis Borges se debate también sobre la temática de lo que se procura “decir” cuando una

obra es “igual” a otra. A pesar de que no haya diferencia entre el texto de Cervantes y el de Menard a nivel textual, Laiho propone la siguiente pregunta:

Do we have only *one* literary work here? Alternatively, do we have two *different* works because so many factors are different: author, time, or writing, culture, language, although the two are formally identical? (297)

Según Goodman, ambos textos han sido escritos en español y no demuestran desviaciones uno del otro en cuanto a la sintaxis, pero el menor cambio, hasta una marca de puntuación, cambia la perspectiva de la identidad (Laiho 298). Mientras algunos opinan que resulta ser la misma obra de dos autores, otros piensan que son obras completamente diferentes por proponer interpretaciones diferentes en cada una de las obras traducidas (Laiho 299). Lo anterior sugiere la siguiente interrogante: ¿Es “Pierre Menard, Author of the Quixote” similar en valor a “Pierre Menard, autor del *Quijote*”? Si la traducción es “buena” y si el lector interpreta la traducción correctamente, el lector está leyendo el Menard de Borges puesto que la identidad del original esta preservada en la traducción (Laiho 304). Según la obra de Borges, la traducción no debe añadir ni extraer nada (Mosquera 547). Además, existe un orden establecido en el proceso de traducción: no sólo se requiere haber leído, sino que también resulta necesario haber leído bien. De esta manera, si el traductor del *Quijote* es el mejor lector posible de la obra, el traductor se convierte en un co-autor implícito, y por lo tanto Menard es un excelente lector, traductor y autor de *Don Quijote* (Mosquera 548).

Según Croce, existen dos tipos de traducción con distintos objetivos: si el propósito es de traducir con precisión semántica, la traducción carece de una calidad estética y es “ugly but faithful”, por el otro lado, el resultado puede ser “beautiful” en la estética pero “faithless” en su expresión (Laiho 303-304). Por lo tanto “translation is definitely not a reproduction of the

original expression; but a *good* translation, as an expression *per se*, comes very close to the original in value. It is the production of an expression resembling the original” (Laiho 304).

La traducción es un “proceso de decisiones” y es simultáneamente interpretación y creación puesto que el traductor elige entre diferentes posibles interpretaciones del significado del texto. El traductor o traductora igualmente apunta a encontrar significados verbales en la lengua que se traduce para expresar el significado más o menos exacto. Según Levy:

All the central aspects of the literary work could be transferred into another language, and so the ideal translation could have the *same aesthetic value* as the original, the same effect artistically defined as the original... The reader could be reading a translation as if it were the original but still knowing it is not. (306)

Como menciona Laiho, las obras pueden sobrevivir traducciones cuando se traduce bajo la guía de la preservación del valor estético de la obra (308).

En conclusión, *Don Quijote* es una obra que demuestra una elasticidad literaria, puesto que cambia a través del tiempo y espacio; sin embargo, cuando la obra se adapta a través de la traducción, la interpretación del traductor o traductora también influye el significado de la obra original. A veces existen ambigüedades en el texto original, o la presencia de expresiones que existen solamente en la lengua original y no en el idioma al que se traduce. Por consiguiente, el traductor o la traductora es obligado(a) a tomar decisiones en cuanto a cómo traducir ciertas partes del texto. Además, algunos cambios y modificaciones podrían ocurrir, no sólo cuando la obra es traducida a otra lengua, sino también cuando la audiencia es distinta a la audiencia implícita del autor original. Factores tales como la edad y el trasfondo cultural son aspectos centrales en la traducción y en la decisión de qué cambios la obra tendrá que afrontar.

De forma similar, todos los cambios a través de la traducción resultan cuestionar si la identidad de la obra original se mantiene. Mientras algunos opinan que el factor más importante consiste en ser fiel de forma estricta a la obra original, otros piensan que podría ser suficiente mantener el valor estético de la obra. Aunque existen diferencias entre “significado” y “sentido”, la obra cervantina existe y seguirá existiendo gracias también a sus diversas traducciones. Como afirma precisamente Mosquera, “all that is born lives because it goes through a process of ‘translation,’ which...is, in essence, transformation” (546). Sin embargo, habría que reconocer que las traducciones no son ni representan el texto original por muy “buena” que sea una traducción puesto que el traductor o traductora se ha apropiado de un texto escrito en otro idioma y se ha alterado la intención, el estilo narrativo se ha redirigido a otra audiencia específica y la conciencia de autoría del autor o autora se ha redefinido durante el proceso de traducción.

Obras citadas

- Alvar, Carlos. "Las traducciones del Quijote." *Edad de Oro* 25. (2006): 35-51.
- Cervantes, Miguel De. *Don Quijote de La Mancha*. Francisco Rico ed. N.p.: Punto de Lectura, 2013.
- Laiho, Leena. "A Literary Work — Translation and Original: A Conceptual Analysis within the Philosophy of Art and Translation Studies." *Target* 19.2 (2007): 295-312.
- Lathey, Gillian. "'Places to Which I Have Never Been': *Don Quixote*, The Childhood Imagination, and English-Language Adaptations for Young Readers." *Hispanic Research Journal* 13.3 (2012): 195-217.
- Mosquera, Daniel O. "Don Quijote and the Quixotics of Translation." *RLA* 6. (1994): 546-50.
- Piras, Pina Rosa. "Problemas de traducción del lexema 'Cautivo' en el Quijote." *La Torre*: 5.19 (1991): 257-64.
- Pym, Anthony. "The Translator as Author: Two Quixotes." *Translation & Literature* 14.1 (2005): 71-81.
- Ramírez, Álvaro. "Counterdefinitions of Reality: Translating The World in *Don Quijote de La Mancha*." *Comparative Literature Studies* 4 (2006): 414.
- Valentín García, Yebra. "El 'Quijote' y la traducción. "En otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen." *Revista de medicina, lenguaje y traducción* 21-22 (2005): 277.