

La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiatzea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako baimena aurretik eta idatziz eman.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Portada/Azala: Sixto González

I.S.B.N.: 84-8373-356-0

Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-1569-01

Composición/Konposizioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

Utilización de las traducciones ficticias para acelerar cambios culturales*

Gideon Toury

Universidad de Tel Aviv (Israel)

I

A estas alturas en la evolución de los planteamientos teóricos sobre las culturas, pocos podrán discutir que **el cambio es una característica inherente a la cultura**. Lo que implica no sólo que las culturas pueden cambiar, sino que con el paso del tiempo, todo sistema cultural sufre algún tipo de cambio. De hecho, una cultura que no haya mostrado señales de cambio durante un periodo considerable de tiempo seguramente se volverá marginal y obsoleta, o incluso dejará de funcionar como cultura viva. Del mismo modo, los sistemas culturales también tienden a manifestar **una cierta resistencia al cambio**, sobre todo si se considera que éste es muy drástico. Cuando la renovación supone cambios, éstos pueden verse rechazados en un intento por mantener lo que ya se ha conseguido, o por decirlo de otro modo, en un intento por conservar cualquier tipo de equilibrio que dicha cultura haya alcanzado. En la dinámica cultural las fuerzas innovadoras están en constante contienda con las conservadoras.

Al tratar de reconciliar estos dos extremos se formula una «gran» hipótesis según la cual los modelos nuevos consiguen entrar en un repertorio cultural existente a pesar de la resistencia a los cambios inherente al sistema, siempre y cuando estas novedades **se introduzcan disfrazadas**, esto es, como si todavía representaran una opción establecida dentro de la cultura en cuestión. Mientras el disfraz sea efectivo, sólo cuando ya se ha dado la entrada de productos y procesos de producción relacionados con el nuevo modelo, la cultura receptora parecerá haber sufrido un cambio, normalmente llevándolo al borde de un estado nuevo (y diferente) de equilibrio. No hace falta decir que el proceso como tal puede llevar tiempo. También, parece que implica una serie de cambios más

* El texto en inglés está disponible en <http://spinoza.tau.ac.il/~toury/works/fict.htm>. Ha sido traducido por Raquel Merino para su inclusión en este volumen, con permiso del autor.

pequeños y complejos, que pueden no reconocerse como tales mientras se están dando. Incluso algo que parece no representar una revolución «cultural» podría haberse dado después de un proceso de *evolución*¹. Casi todo esto tiende a pasar desapercibido para el ciudadano medio inmerso-en-la-cultura, precisamente porque muchos de los productos potencialmente nuevos que se encuentra en la vida diaria han sido disfrazados de tal modo que representan otra cosa, mucho más establecida, mucho menos ajena, y por tanto mucho menos amenazadora para la estabilidad de su cultura. Por contra, aquellos que actúan de acuerdo con el nuevo modelo, y producen el comportamiento que en última instancia va a allanar el camino para su recepción, son a menudo conscientes de su explosivo potencial. Precisamente por eso pueden decidir ocultar la verdadera naturaleza de su comportamiento, intentando introducir de un modo controlado cualquier innovación relacionada con el mismo, y en dosis medidas, de tal modo que puedan pasar desapercibidos para las masas o para aquellos que dominan la cultura mientras todo esto está ocurriendo, hasta que las innovaciones se hayan incorporado (parcialmente) a la cultura y ya no se sientan como una amenaza potencial.

Con esta aportación no pretendo ni mucho menos afirmar que éste es el único modo en el que un modelo nuevo puede abrirse camino en un repertorio cultural (porque no creo que sea así). Por otro lado, tampoco deseo dedicar demasiados esfuerzos a modificar –y por tanto a hacer más compleja– la hipótesis del ‘disfraz’ (especificando por ejemplo las condiciones según las cuales es más o menos probable que gane [o pierda] validez). Lo que sí pretendo hacer es añadir algo de peso a la viabilidad misma de tan ‘gran’ hipótesis general como explicación posible de la dinámica cultural; y pretendo hacerlo sobre la base de un tipo de evidencia: **la creación y utilización de traducciones ficticias** (también conocidas como pseudo-traducciones); un tipo recurrente de comportamiento cultural que me ha preocupado durante casi veinte años, desde puntos de vista cambiantes².

¹ Zohar Shavit. «The Entrance of a New Model into the System: The Law of Transformation». En: Karl Eimermacher, Peter Grzybek y Georg Witte, eds. *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*. Bochum: Brockmeyer, 1989, 593-600.

² P.e. Gideon Toury. «Pseudotranslation as a Literary Fact: the Case of Papa Hamlet». *Hasifrut/Literature* 32 (1982), 63-68 [en hebreo]; «Translation, Literary Translation and Pseudotranslation». *Comparative Criticism* 6, Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 73-85; *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995, Excursus A. Otros también han tratado este fenómeno, aunque desde perspectivas diferentes; es de destacar: Julio César Santoyo. «La traducción como técnica narrativa». En: *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* (Salamanca, del 18 al 21 de diciembre de 1980). Salamanca: Ediciones Universidad, 1984, 37-53; Anikó Sohár. «‘Genuine’ and ‘Fictitious’ Translations of Science Fiction and

II

Como he demostrado muchas veces, las traducciones que se desvían de los patrones sancionados –y esto es algo que ocurre en muchas ocasiones– son toleradas por cualquier cultura mejor que las composiciones originales que se desvían del mismo modo. Teniendo en cuenta este hecho, siempre existe la posibilidad de intentar que se duerman los guardacostas de la sociedad en sus garitas **presentándoles el texto como si fuera una traducción**, haciendo que se rebaje así el umbral de resistencia que pudiera haber ante la novedad y subrayando su aceptabilidad, junto con la del texto portador de dichas novedades. En su forma más extrema, la pseudo-traducción no es más que **un acto de planificación cultural** –una noción que, tal y como vengo diciendo últimamente, merece tener más presencia en los Estudios de Traducción de la que normalmente tiene; al menos cuando se intenta dar cuenta del comportamiento traductor en unas circunstancias dadas, es decir, como mecanismo de descripción y explicación³.

Sea como fuere, está claro que el recurso a la traducción ficticia implica un **mecanismo de disfraz** en virtud del cual se aprovecha el concepto de traducción que existe dentro de una cultura: no una definición fundamentalista (o lo que es lo mismo una lista de características [más o menos] fijas, que supuestamente especifican lo que ‘es’ la esencia de la traducción) sino un concepto funcional de la misma que tiene en cuenta la *variabilidad* inmanente a la noción de traducción: diferencia de una cultura a otra, variación dentro de una misma cultura, y cambio en el tiempo.

La suposición subyacente aquí es que la posición sistémica de un texto (y por tanto su función), incluyendo la posición y función que están asociadas al hecho de que un texto sea considerado traducción, vienen determinadas ante todo por consideraciones que surgen en la cultura receptora. Así, cuando un texto se ofrece como traducción, se acepta de buena fe como tal, sin más pre-

Fantasy in Hungary». En: Lynne Bowker, Michael Cronin, Dorothy Kenny and Jennifer Pearson, eds. *Unity in Diversity?: Current Trends in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome, 1998, 38-46.

³ Sobre este mismo tema hay dos artículos míos a los que se puede acceder también en Internet: Gideon Toury. «Culture Planning and Translation». En: Alberto Alvarez LUGRÍS & Anxo Fernández Ocampo, eds. *Anovar/Anosar. Erstudios de Traducción e Interpretación*. N.º 22, vol. I, pp.13-25. Vigo: Servicio de Publicaciones, Univesidade de Vigo, URL: <http://spinoza.tau.ac.il/~toury/works/gt-plan.htm>; «Translation as a Means of Planning and the Planning of Translation: A Theoretical Framework and an Exemplary Case». En prensa en: Saliha Paker et al., eds. *Proceedings of the International Conference «Translations: (Re)shaping of Literature and Culture»*, Bogadizi University, Estambul. URL: <http://spinoza.tau.ac.il/~toury/works/gt-plan-tr.htm>.

guntas. Por contra, cuando un texto se presenta como originalmente compuesto en una lengua, pueden surgir a menudo razones –p.e. ciertos rasgos de la textura textual y formulación verbal, que las personas de dicha cultura asocian con las traducciones y la traducción– que hacen como poco sospechar, con razón o no, que el texto ha sido traducido a dicha lengua.

Dentro de la denominada cultura meta, cualquier texto que se considere traducción, no importa las razones, puede explicarse como un conjunto de (al menos tres) postulados interrelacionados:

- (1) del Texto Origen;
- (2) de la Transferencia;
- (3) de la Relación⁴.

Considerados como tales, los tres se *postulan*, no se consideran necesariamente hechos. Es precisamente esta naturaleza la que hace posible que los productores de textos, o los diferentes agentes de difusión cultural, ofrezcan composiciones originales como si fueran traducciones: y es que ni el texto origen ni las operaciones de transferencia, ni las relaciones de traducción, se tienen que exponer, ni poner a disposición de los consumidores; ni siquiera en el caso de las traducciones auténticas. Muy al contrario, a menudo se tiene que dar una razón ‘positiva’ para que a un texto que se supone que es traducción se le despoje de su identidad cultural intrínseca como tal.

Así, sólo cuando se demuestra que un texto que se presenta (o considera) como traducción no ha tenido *nunca* un original correspondiente en ninguna otra lengua, y por tanto ninguna operación de transferencia textualmente inducida, o características (transferidas) compartidas y relaciones de las que se pueda dar cuenta, sólo entonces se desvela lo que realmente es: una composición original disfrazada como traducción. Ciertamente, esto está lejos de querer decir que una traducción que se demuestre que es ficticia no tenga ninguna ‘base’ en cualquier otra cultura, lo que tampoco tiene por qué ser necesariamente cierto. Como las traducciones auténticas, las ficticias también pueden servir como vehículos de novedades importadas. Sin embargo, y siempre que pueda indicarse tal base, se trataría de todo un *grupo* de textos extranjeros, incluso el *modelo* [abstracto]

⁴ Para más información véase: Gideon Toury. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995, 31-35; «The Notion of ‘Assumed Translation’: An Invitation to a New Discussion». En: Henri Bloemen, Erik Hertog and Winibert Segers, eds. *Letterlijkheid / Woordelijkheid: Literality / Verbality*. Antwerpen / Harmelen: Fantom, 1995, 135-147.

⁵ Así, un modo de zanjar la larga discusión sobre la autenticidad de la poesía osiánica de Macpherson –uno de los casos más influyentes de pseudotraducción de la historia literaria europea– es precisamente mantener que lo que subyace son diferentes elementos de toda

subyacente a ese grupo, más que un texto aislado⁵. Desde un punto de vista retrospectivo, el estudio de la pseudo-traducción y sus implicaciones, presenta una paradoja muy significativa y es precisamente que un texto puede ser identificado como traducción ficticia solo después de que se ha desvelado su naturaleza, cuando la función que se pretendía que tuviera, y que inicialmente tuvo en esa cultura en la que se introdujo, ya ha cambiado, tanto si el hecho de que hubiera funcionado como traducción todavía tuviera alguna entidad real como si hubiera desaparecido por completo de la memoria colectiva de la cultura. Solo entonces se pueden formular preguntas sobre por qué se eligió un modo disfrazado de presentación, y por qué precisamente esa lengua o tradición cultural fue la elegida como fuente, así como qué fue lo que hizo que el público respondiera favorablemente durante un periodo de mayor o menor duración. Al mismo tiempo, si se ha de formular una explicación históricamente válida, el texto deberá contextualizarse como es debido. O por decirlo de otro modo, tendrá que ser re-instalado en la posición que había ocupado *antes* de que se descubriera que era una traducción ficticia. (Claro está, que pueden existir miles de traducciones ficticias, con respecto a las que no se ha despejado el misterio, y puede que nunca se haga. Estos textos solo pueden ser tratados como traducciones cuyas fuentes siguen siendo desconocidas, pero entonces, ¿qué pasa con tantas traducciones *auténticas* que están en la misma posición?, especialmente si uno retrocede en el tiempo. Aun más, no hay un modo real de distinguir entre las dos, lo que –en términos de su posición cultural (esto es desde el punto de vista interno de la cultura que los aloja)– tiende a ser lo mismo en cualquier caso.

Por contra, desvelar el misterio es precisamente parte integral de la historia que perseguimos. Así cuando una misión encubierta se ha cumplido, hay poca necesidad de utilizar camuflaje. Muy al contrario, a veces surge el deseo de *hacer público* el modo en que un nuevo grupo dominante (o individuo) ha conseguido engañar al sistema y hacer que entren de contrabando sus propios productos. Todo esto no elimina la posibilidad de que se levante el camuflaje antes de que la misión culmine con éxito. Y esto de hecho puede ocurrir. Después de todo, el éxito de una estrategia nunca está garantizado. En casos como éste, se puede evitar que llegue a buen puerto, o incluso se puede dar marcha atrás, algo que constituye un aspecto importante de la dinámica cultural.

una tradición de poesía oral gaélica, más que un número definido de ejemplos de actuación, ni mucho menos un texto (original) concreto en lengua gaélica correspondiente a cada uno de los textos (meta) en inglés. – Véase: Fiona Stafford y Howard Gaskill, eds. *From Gaelic to Romantic: Ossian Translations*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1998.

No es sólo que se *presente* ante el público una traducción ficticia como si fuera auténtica (lo que –basado como está en la apariencia– supondría un disfraz muy superficial), sino que en muchos casos el texto en cuestión se *produce* como una traducción desde el principio. Y esto implica la posibilidad de poner a prueba la afirmación de que se trata de una traducción. Lo que sin duda supondría una modalidad mucho más elaborada de disfraz.

Así, no es extraño que se integren en una traducción ficticia características que se han asociado habitualmente a traducciones auténticas en la cultura receptora, de la que forma parte el pseudo-traductor (incluso se trata a veces de un miembro privilegiado), tanto si la relación se hace con traducciones a la cultura receptora en general, o con traducciones de textos de un tipo concreto o, frecuentemente, con traducciones de una lengua/cultura origen específica. Al resaltar su semejanza con las traducciones auténticas, los pseudo-traductores hacen simplemente que sea más fácil que sus creaciones textuales pasen como traducciones sin despertar demasiada sospecha.

Lo que es aún más interesante, debido a la práctica de integrar en las traducciones ficticias características que han sido asociadas con traducciones auténticas, es posible reconstruir a partir de una traducción ficticia partes de un texto en otra lengua como un tipo de texto origen posible : se trataría de un texto que nunca tuvo entidad real alguna, como es el caso con tantas traducciones auténticas cuyas fuentes no han sido (o no todavía) identificadas. De hecho, como ocurre con las parodias (que se asemejan a las pseudo-traducciones en más de un aspecto), las traducciones ficticias a menudo representan sus originales ficticios de un modo exagerado, lo que haría que tal reconstrucción fuera muy fácil, al tiempo que altamente unívoca. Es solo que la posibilidad, si no la necesidad, de activar un original en el trasfondo de un texto es a menudo parte de su propia realización como ‘supuesta traducción’, y por tanto del disfraz mismo que implica la pseudo-traducción. No es de extrañar pues que las traducciones ficticias estén a menudo en situación de dar fe de las nociones compartidas por los miembros de una comunidad, no sólo respecto a la *posición* de los textos traducidos en la cultura anfitriona, sino respecto a las *características* más sobresalientes de tales textos, tanto en lo que respecta a rasgos textuales y lingüísticos como a relaciones putativas meta-origen. «Sólo cuando el ser humano reconoce la existencia de una entidad y es consciente de sus características puede empezar a imitarla»⁶, y la exageración en la imitación es una señal clara, aunque extrema, de tal reconocimiento.

⁶ Carl James. «Genre Analysis and the Translator». Target 1:1 (1989), 35.

Y por último una puntualización general: no hay duda que proponer o incluso producir un texto como si fuera una traducción siempre es una decisión *individual*. Sin embargo tal decisión inevitablemente se hará dentro de un marco cultural concreto que o bien conduce a la pseudo-traducción o impide que se recurra a ella. No sorprende pues que haya un tipo de circunstancias que dan lugar a una *multitud* de traducciones ficticias, a menudo de la misma tradición origen, y/o ejecutadas de una manera similar; introduciendo así en la cultura en cuestión un modelo auténtico cuyo significado cultural es por supuesto mayor que la suma total de sus realizaciones (textuales) individuales. Tal proliferación siempre explica la organización interna de la cultura en cuestión y de muy poco más. En concreto, confirma la posición y el papel de las traducciones auténticas, o de un cierto sub-grupo de las mismas dentro de esa cultura, que los pseudo-traductores están utilizando, intentando capitalizarlo deliberadamente.

Por ejemplo, la Literatura Rusa de principios del siglo XIX estaba pidiendo a gritos lo que se denominó «novela gótica». Para no ser rechazada, sin embargo, los textos que se presentaron como novelas de este tipo tuvieron que derivar su autoridad de una tradición externa muy concreta: la novela gótica inglesa. Como Iurij Masanov ha demostrado, en respuesta a esta exigencia –un reflejo de los intereses internos de la misma literatura rusa que muy poco tenían que ver con las preocupaciones de la cultura inglesa– de hecho se produjeron muchos libros en Rusia y en lengua rusa que se presentaron, y aceptaron, como traducciones del inglés. Muchos de ellos fueron ‘novelas de Ann Radcliffe’, quien era considerada entonces en Rusia como la personificación del género⁷.

Del mismo modo Shelly Yahalom, antigua alumna de la universidad de Tel Aviv, ha argumentado de manera convincente que uno de los métodos más efectivos de introducir cambios en las letras francesas de prácticamente el mismo periodo fue el frecuente recurso a las traducciones del inglés, tanto auténticas como ficticias, sin que hubiera una diferencia sistémica real entre ambas⁸. Como tercer ejemplo de una tendencia preponderante hacia la pseudo-traducción quisiera citar el trabajo de otra antigua alumna de la Universidad de Tel Aviv, Rachel Weissbrod, quien demostró que las traducciones ficticias, una vez

⁷ Ju. I. Masanov. «Lozhnye perevody». En su: *V mire psevdonimov, anonimov i literaturnykh poddelock*. Moskva, 1963, 99-106. – Por una casualidad, también unas décadas antes, la novela gótica inglesa había surgido al menos en parte mediante un disfraz, particularmente gracias a otra famosa traducción ficticia, *El Castillo de Otranto* de Horace Walpole (1764). Pero este fue realmente un ‘accidente’ histórico.

⁸ Shelly Yahalom. *Relations entre les littératures française et anglaise au 18e siècle*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv [Tesina de M.A. en hebreo], 1989, 94-99; 355-356.

más principalmente «del inglés», fueron cruciales en el establecimiento de sectores concretos de la literatura hebrea no canónica en la década de los sesenta, sobre todo novelas del oeste, de espionaje, novelas rosas y pornográficas, una literatura en la que –como otros estudios acometidos con anterioridad habían demostrado ya– los textos no disfrazados de origen doméstico habrían sido sin duda considerados inapropiados y relegados a la periferia extrema de la cultura, si no totalmente expulsados de la misma⁹.

IV

Si entendemos por planificación cultural cualquier intento de un individuo, o grupo pequeño, de provocar cambios en el repertorio cultural, y el comportamiento consecuente, de un *grupo* mucho mayor¹⁰, la pseudo-traducción sería indudablemente un caso de planificación cultural, especialmente en sus formas más extremas. A modo de conclusión me permitiré esbozar tres ejemplos de pseudo-traducción que muestran grados de planificación en distintas dimensiones.

a) *Papa Hamlet*

En enero de 1889, en la ciudad alemana de Leipzig, se publicó un librito con el siguiente texto en portada:

Bjarne P. Holmsen
PAPA HAMLET
Uebersetzt
und mit einer Einleitung versehen
von
Dr. Bruno Franzius

El libro comenzaba con el prefacio del traductor –el *Einleitung* anunciado en la portada– una costumbre común entonces, especialmente en traducciones que pretendían ser importantes. El prefacio era así mismo típico. Constaba en lo fundamental de una extensa biografía del autor, Bjarne Peter Holmsen, de

⁹ Rachel Weissbrod. *Tendencias en la Traducción de Novela del inglés al hebreo*, 1958-1980. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv [Tesis doctoral, en hebreo], 1989, 94-99; 355-356.

¹⁰ Véase las fuentes mencionadas en la nota 3 así como: Itamar Even-Zohar. «Culture Planning and Cultural Resistance». URL: <http://spinoza.tau.ac.il/~itamarez/papers/gt-plan-res.html>.

quien se decía que era un joven noruego, y uno de los fragmentos centrales incluso discutía las dificultades que el traductor había encontrado al tratar el original y las estrategias de traducción que se habían adoptado. Incluso se expresaba cierta preocupación (implícita) sobre unas cuantas formas atípicas que pudieran haberse filtrado en el texto alemán a pesar de la prudencia del traductor, formas que bien podrían relacionarse con formulaciones en noruego.

Durante los primeros meses después de la publicación, *Papa Hamlet* tuvo una cobertura periodística bastante amplia, con reseñas en muchos periódicos y revistas alemanas, donde se trataba el texto, sin excepción, como una traducción. De modo que la afirmación se había tomado al pie de la letra, precisamente como era de esperar. Al mismo tiempo, ninguno de los críticos, fundamentalmente representantes del entorno cultural alemán de finales de siglo, conocían al tal Bjarne Peter Holmsen y su carrera literaria (o de otra índole). De hecho, toda la información que aportaban –algo que las normas vigentes sobre redacción de reseñas les alentaban a hacer– había sido tomada directamente del prefacio del traductor, cuyo título de doctor debía haber confirmado la confianza en él depositada, tanto como el hecho de que la biografía del autor parecía corresponderse muy de cerca con lo que se habría esperado de un escritor escandinavo contemporáneo. Por cómico que pueda parecer, incluso un crítico, en su reseña, llegó a conclusiones sobre el autor, juzgando por el retrato que aparecía en la solapa del libro. Bastantes críticos también se refirieron a la calidad del trabajo de traducción, a pesar de que ninguno de ellos parecía haber encontrado –de hecho ni siquiera se esforzaron mucho en encontrar– una copia del original. Y todo ello simplemente porque se supone que un libro que se presenta como traducción de hecho lo es.

A menos, claro, que haya pruebas contundentes que demuestren lo contrario.

Y vaya si las hubo. Unos meses más tarde, las pruebas en contra comenzaron a acumularse, hasta que se supo que *Papa Hamlet* no era ni mucho menos una traducción, sino que las tres historias que componían el librito eran textos originales en alemán: los primeros frutos literarios de la colaboración entre Arno Holz (1863-1929) y Johannes Schlaf (1862-1941). (El retrato en la solapa –un aspecto visual del disfraz global– correspondía a un primo de Holz, un tal Gustav Uhse...)

Así pues, hacia finales de 1889 fue el disfraz *descubierto* lo que se convirtió en un hecho literario (en el sentido que el formalista ruso Jurij Tynjanov da a esta noción¹¹) en la cultura alemana. Sin embargo, un factor vital para cualquier exposición *históricamente* válida del caso es que, durante varios meses

¹¹ Jurij Tynjanov. «Das literarische Faktum». En su obra: *Die literarische Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, trad. Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, 7-36 [original ruso: 1924].

Papa Hamlet sirvió como traducción. Aunque factualmente incorrecta, esta identidad había sido funcionalmente efectiva, entre otras cosas, al impulsar la aceptación de lo que los dos autores querían conseguir, en aras de lo cual habían decidido pseudo-traducir.

Así, el principal objetivo de Holz y Schlaf fue experimentar la auto-liberación, como autores alemanes, de lo que consideraban límites estrechos del naturalismo francés. Y consiguieron salirse con la suya rompiendo las convenciones sancionadas, y decidieron hacerlo adoptando, como pautas para su escritura, una serie de modelos de literatura escandinava contemporánea que también eran consideradas 'naturalistas', sólo que de un modo diferente.

En aquel momento la literatura escandinava estaba ganando popularidad y estima de forma creciente en Alemania. Como tal, estaba en una buena posición para aportar novedades a la literatura alemana, y en último término para reformar su mismo centro. Sin embargo, cuando Holz y Schlaf escribieron *Papa Hamlet*, la literatura originalmente escrita en alemán estaba aún firmemente anclada en modelos franceses. Esto hacía que fuera muy resistente a las nuevas tendencias, de forma que los modelos de corte escandinavo sólo eran aceptados en tanto que vinculados a textos de origen escandinavo, o por decirlo de otra manera, a traducciones.

Así que el recurso al disfraz en forma de traducción siguiendo un modelo escandinavo para una obra literaria alemana era un modo más que conveniente de salir de un auténtico dilema en el que ambos extremos (renunciar al deseo mismo de innovar, o presentar el texto no-convencional como un original alemán) poco podían aportar.

Este no fue el único caso de traducción ficticia que modernizó la literatura alemana a finales del siglo XIX, sino que hubo otros casos en los mismos círculos en los que Holz y Schlaf se movían entonces, lo que sin duda apuntaló su decisión de pseudo-traducir.

Los dos autores tuvieron bastante éxito en su empeño: *Papa Hamlet* introdujo novedades de corte escandinavo en la literatura alemana, muchas disfrazadas –al menos por extensión– como ejemplos de interferencia del original noruego, un original inexistente a todas luces. De hecho el libro llegó a ser considerado como uno de los precursores del llamado *konsequenter Naturalismus*, un tipo de naturalismo alemán que debe bastante a los prototipos escandinavos. Se mire como se mire este es un ejemplo de transplante debido a un ingenioso jacto de planificación!

b) *El Libro del Mormón*¹²

Un caso más extremo de planificación se da con el *Libro del Mormón* (1830). Aquí las innovaciones que se introdujeron por medio de un texto presentado (y redactado) como una traducción hicieron que naciera una Iglesia totalmente nueva, que tuvo consecuencias más allá de la reestructuración de un sector de la vida religiosa y cultural americana. Uno no puede sino preguntarse cómo habría sido la historia si Joseph Smith Jr. hubiera afirmado que le habrían sido entregadas las láminas doradas originalmente escritas en inglés, ¿o si todos hubieran tomado la afirmación que él hizo en su momento como un engaño! (Según una tradición mormona, las láminas doradas se parecían mucho a un tipo de piezas de escritorio del siglo XIX, una especie de archivador de anillas)

Sin el menor asomo de duda, aquellos que aceptaron sin más la afirmación de que el *Libro del Mormón* era una traducción auténtica de una lengua antigua y en desuso (o mejor aún oscura) denominada 'egipcio reformado' (a pesar de lo difícil que resultara aceptar tal afirmación¹³), eran también los únicos dispuestos a aceptar sus contenidos así como la sacralidad asociada a los mismos. Como resultado, no fue toda la cultura americana la que absorbió dicha innovación, sino un grupo relativamente reducido, en parte separado de las corrientes culturales principales, que formó lo que se llegó a conocer como «La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días». Aún más, esta nueva iglesia se desarrolló no sólo debido a un marcado rechazo a desvelar el misterio relacionado con el *Libro del Mormón*, sino también a una lucha incansable para *mejorar* el disfraz y hacerlo más sólido. Dicho de otro modo, haciendo que el *Libro* pareciera cada vez más un libro religioso auténtico lo que, según tradiciones anteriores del espacio cultural anglo-americano, suponía que tenía que ser una traducción.

¹² Todas las citas de esta sección han sido tomadas de: Fawn M. Brodie. *No Man Knows My History: The Life of Joseph Smith, the Mormon Prophet*. Eyre & Spottiswoode (Frontier library), 1963 [1945]. (Los números de página se citan entre paréntesis.)

¹³ Sin duda, todo esto ocurrió poco después de que la parte egipcia de la Piedra Rosetta hubiera sido descifrada. Incluso los legos en el asunto tuvieron noticia de este gran logro, principalmente por medio de la prensa local. Muchos desarrollaron ideas 'románticas' sobre el asunto, lo que puede servir en parte para explicar la selección que Smith hizo de 'lengua de original'; sobre todo como parte sustancial de las historias realmente bíblicas que tuvieron lugar en Egipto o relacionadas de algún modo con Egipto. Al mismo tiempo, incluso si hubieran visto alguna imagen borrosa de la Piedra en un periódico, la mayoría no sabía cómo era el lenguaje descifrado, ni qué forma tenía, ni su uso. De hecho, cuando se le pidió a Smith más adelante que presentara alguno de los caracteres 'egipcios' que había visto en las láminas doradas originales, él enseñó un trozo de papel que no se parecía a nada; desde luego no a los jeroglíficos. (Dicho papel se reproduce en la biografía de Smith escrita por Brodie [nota 12], pág. 15.)

Otro aspecto novedoso del *Libro del Mormón* puede muy bien ser el literario. Así, se ha dicho que el libro es uno de los primeros ejemplos de prosa de frontera, el primer texto narrativo largo yanki que no debe nada a las modas literarias inglesas y cuyas fuentes son genuinamente americanas.

De hecho, en el siglo XIX ha habido constantemente afirmaciones sobre la utilización del manuscrito de una novela de un tal Solomon Spaulding, que se supone fue robado y pasó a Joseph Smith¹⁴.

Consideraciones de intencionalidad literaria aparte, está claro que quienes produjeron el *Libro del Mormón*, en su batalla por establecer un tercer *Testamento*, se aprovecharon ante todo de grandes parcelas de una larga tradición de traducciones de la Biblia al inglés. Y si no véase cómo el *Libro* se divide en 'Libros' de menor rango, y sobre todo en los nombres que se les asignan, por ejemplo:

- Primero (y Segundo) Libro de Nephi
- Libro de Jacob
- Libro de Mosiah

Es obvio que no hay nada natural en esta división o en los nombres de los libros, ni puede haber duda sobre el hecho de que ambas convenciones se tomaron de la tradición *bíblica*.

En cuanto a la subdivisión de cada libro en 'Capítulos' y 'Versículos', también sigue el modelo de la Biblia (o para ser más exactos, de las traducciones inglesas de la Biblia, porque Smith nunca afirmó saber hebreo o griego). Con todo, esta subdivisión ni siquiera estaba ahí cuando el *Libro del Mormón* apareció por primera vez. Es más, fue impuesta para el texto inglés unos cincuenta años más tarde, y ni siquiera por el mismo pseudo-traductor original. No cabe la menor duda que esto se hizo en un intento (bastante conseguido) de reducir la diferencia entre el *Libro del Mormón* y los otros dos Testamentos, resaltando así su 'autenticidad' y añadiéndole autoridad religiosa. Al menos en el grupo que ya se había formado entorno al *Libro*. ¿Puede entonces haber resquicio alguno de duda sobre el hecho de que a lo que nos enfrentamos aquí es toda una serie de movimientos gradualmente planificados relacionados con un concepto concreto de traducción?

No está claro qué tenía en mente Smith antes de que existiera la Iglesia, ni siquiera está claro si planificó una obra religiosa desde el principio con una narración histórica como fondo, o solo un texto narrativo de orientación histórica, con ciertos tintes religiosos. Más aún, a pesar del detallado relato sobre cómo recibió las láminas doradas y cómo las tradujo, en la portada de la primera edición del *Libro del Mormón* prefirió referirse a sí mismo como 'autor y

¹⁴ Véase Brodie (nota 12), 419-433.

propietario'. Sólo en ediciones posteriores se cambió esta referencia por la de 'traductor'. Por contra, está muy claro lo que ocurriría con el *Libro* más adelante, en concreto en un segundo acto de planificación mucho más centrado. Se añadieron con posterioridad referencias a las 'profecías' que se mencionaban en el Libro, que 'se habían hecho realidad', como tantos grupos misioneros han hecho con sus versiones del Nuevo Testamento (y la «Iglesia...» ha adoptado una orientación misionera, sin duda alguna).

Los nombres utilizados en el *Libro* constituyen otro rasgo que delata el modelo bíblico:

- De los 350 nombres que aparecen en el libro [Smith] tomó más de cien directamente de la Biblia. De los restantes, más de doscientos eran nombres bíblicos con pequeñas modificaciones en la ortografía o adiciones en las sílabas. Y como en el Antiguo Testamento ningún nombre empieza con las letras F, Q, V, W, X o Y, Smith puso especial interés en no incluir ninguno en el manuscrito.
- Se puede además añadir a todo ello nombres como el de Mosiah, que acaba con la sílaba ah, imitando una terminación muy común en hebreo cuya conservación forma parte de la transliteración normal de los nombres verdaderamente bíblicos, incluso en casos donde la terminación hebrea h es muda, y por tanto fonéticamente superflua.
- Para acabar, en cuanto a su formulación lingüística, el *Libro del Mormón* es un caso extremo de lo que yo he denominado 'sobreactuación respecto al original sobre el que se modela', algo tan típico en las traducciones ficticias. Tomemos, por ejemplo, el modo en que las citas de la Biblia se utilizaron en el *Libro*: como es bien sabido, las citas ocasionales al Antiguo Testamento han sido uno de los recursos literarios del Nuevo Testamento, pero utilizado de forma muy esporádica. En contraste con esto, alrededor de 25.000 palabras del *Libro del Mormón* proceden del Antiguo Testamento, y alrededor de 2.000 palabras más fueron tomadas del Nuevo Testamento. Tal y como Fawn Brodie, biógrafo de Smith, afirmaba (p. 58), es casi como si, siempre que «su reserva literaria... se secaba.. simplemente se las arreglaba para que sus profetas nefitas recurrieran a citas de la Biblia». No cabe duda de que Smith a menudo «introducía pequeños cambios en estos fragmentos bíblicos, pues parece que se le había ocurrido que los lectores se podrían preguntar cómo un profeta americano antiguo podía utilizar exactamente el mismo texto de la Biblia del Rey Jaime». Sin embargo, «tuvo cuidado en modificar principalmente las interpolaciones en cursiva insertas para efectos de eufonía y claridad por los especialistas del Rey Jaime; el texto sagrado que no estaba en cursiva solía dejarlo intacto». Del mismo modo, la frase «y llegó a ocurrir» [= así ocurrió que], que es típica del estilo del libro, aparece al menos 2.000 veces (p. 63), ¡y eso es realmente mucho!

c) El 'poeta kazajo' Dzhabul Dzhabayev

En los casos más extremos, la planificación se le puede ser impuesta a la sociedad desde arriba, por los agentes que ostentan el poder para hacerlo; particularmente instituciones políticas en un régimen totalitario. Este es precisamente el modo en que se hizo uso, y mal uso, de la pseudo-traducción, y se abusó de ella en la Unión Soviética de Stalin: el caso más sobresaliente es el de la poesía patriótica de Dzhabul Dzhabayev. En las primeras décadas después de la Revolución Soviética, un cantante folk kazajo, llamado Dzhabul Dzhabayev (1846-1945) se hizo famoso en todo el Imperio. A pesar de todo, nadie ha podido encontrar sus poemas, que ensalzaban el régimen, en otro idioma que no fuera el ruso, una lengua que el mismo no hablaba. Algunos de esos poemas fueron traducidos a otras lenguas, particularmente en Alemania del Este, siempre desde la versión rusa.

Ahora, al menos desde que aparecieron las memorias del compositor Dmitri Shostakovitch «tal y como le fueron relatadas a, y fueron editadas por Solomon Volkov»¹⁵, se sabe que las 'traducciones' rusas de los poemas de Dzhabul fueron de hecho escritas «por toda una brigada de poetastros rusos» (nombre peyorativo, utilizado por Shostakovitch), quienes, a su vez, no sabían kazajo. Algunos de los autores reales eran figuras de renombre en las letras soviéticas, y ésta es primordialmente la razón por la que se les asignó esta misión, ya que sabían a la perfección lo que las autoridades esperaban de ellos y de sus poemas. El equipo «escribió rápida y prolíficamente», Shostakovitch continúa, «y cuando uno de los 'traductores' se secaba, era reemplazado por otro de fresco». «La fábrica se cerró sólo cuando murió Dzhabul» (un acontecimiento que se difundió por todo el mundo), es decir, cuando ya no se le podía aprovechar en persona. Por suerte (para los planificadores), vivió hasta los noventa y nueve años.

Es evidente que las autoridades soviéticas recurrieron a esta práctica en un intento muy calculado de cubrir dos necesidades a un tiempo, cada una de origen diferente: los poemas tenían que ensalzar 'al gran líder' y sus hazañas de un modo que se considerara apropiado; y los miembros de la *intelligentsia* rusa estaban en una situación inmejorable para hacer esto. Por otro lado, las nuevas normas que estaban siendo adoptadas entonces en la Unión Soviética exigían que los «nuevos esclavos... demostraran sus logros culturales a los residentes de la capital», como con toda crudeza lo expone Shostakovitch (p. 164). En consecuencia, debían encontrar entre las *repúblicas nacionales* como Kazajis-

¹⁵ Dmitri Shostakovitch. Testimony: *The Memoirs of Dmitri Shostakovitch, as related to and edited by Solomon Volkov*, trad. Antonina W. Bouis. London: Hamish Hamilton, 1979, 161 ss.

tán, y no en el centro ruso, un autor que se adecuara a este cóctel, y en caso de que no se encontrara ninguno, habrían de inventárselo.

En este caso, como en tantos otros, no se inventó una *biografía*: un engaño de esta magnitud –la invención de una persona que no ha existido nunca– hubiera sido fácilmente detectable, y hubiera acarreado consecuencias desagradables. Sin embargo, se dió un tipo de invención *funcional*: la figura que se necesitaba no fue creada de la nada como persona, sino más bien como personaje, esto es, como ‘autor’ en lengua kazaja de un corpus creciente de poemas que, de hecho, nacieron en ruso. El personaje inventado se superpuso a una persona real, entre otras cosas, para que alguien pudiera estar presente en carne y hueso en ocasiones concretas, realzando así tanto la ‘autenticidad’ de los poemas tanto como la de su autor [ficticio].

Es significativo que métodos comparables se utilizaran también en el campo de la música, la danza [folk], y otras expresiones artísticas. lo que hace que el uso de las traducciones ficticias en la Unión Soviética de Stalin sea parte de una operación global de planificación cultural, que tuvo mucho éxito, por cierto (desde el punto de vista de aquellos que la pergeñaron): un simple disfraz convertido sistemáticamente en flagrante falsificación.