**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 disímbolos. 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 arribo, 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 distaba 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]](#footnote-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)

**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, alagar 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** r**egistro**. 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](https://en.wikipedia.org/wiki/Tweedledum_and_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 tetrámetro y el trímetro. 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.

*The sun was shining on the sea El sol brillaba sobre la playa,*

*Shining with all its might Pintando el cielo de azul color.*

*He did his very best to make Los poderosos rayos solares*

*The billows smooth and bright — Llenaban nubes de su fulgor.*

*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*.

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**

[…] *sea* = A […] *playa* = A

[…] *might* = B […] *color* = B

[…] *make* = C […] *solares* = C

[…] *bright* = B […] *fulgor* = B

[…] *was* = D […] *noche* = D

[…] *night* = B […] *resplandor* = 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 TT. Otra coincidencia se halla en el hecho de que la décima sílaba de cada verso en español es átona, femenina, lo cual crea una simetría silábica con versos cuya vocal tónica es siempre la novena. De esta manera, tanto TT como TO quedan conformados por rimas masculinas. Esto se aprecia en el siguiente ejemplo, donde la novena sílaba es siempre tónica, como ocurre con todos los finales de verso en TO:

**TT**

*El sol bri-lla-ba so-bre la* ***pla****-ya*

1 2 3 4 5 6 7 8 **9**  10

**X**

*Pin-tan-do el cie-lo de azul co-****lor***

1 2 3 4 5 6 7 8 **9**

 **X**

 Las anteriores son concordancias en los aspectos físicos de los dos textos. Ahora, la atención se dirige hacia las cuestiones de orden funcional. Desde la primera estrofa, se plantea el absurdo (*nonsense*) del relato. El sol brilla de noche sobre una playa, iluminando las nubes. Los mismos narradores se muestran sorprendidos por esta extraña situación. Todos estos puntos se recuperan en TT, como aquí se muestra:

*The sun was shining on the sea El sol brillaba sobre la playa,*

*Shining with all its might Pintando el cielo de azul color.*

En TT aparece el sol como sujeto del enunciado. *Sea* (*el mar*) se recupera con la palabra *playa*, es decir con una metonimia que conserva la proximidad semántica entre ambos conceptos. En inglés aparece el gerundio s*hining*, que se tradujo como *pintando* (*de azul color*). La analogía se da porque en español el acento se pone sobre el resultado de la acción, es decir, en el hecho de que el cielo está pintado de azul, y no de negro, como la noche. Luego dicen los narradores:

*He did his very best to make Los poderosos rayos solares*

*The billows smooth and bright — Llenaban nubes de su fulgor.*

En TO el pronombre posesivo *his* alude directamente al sol, el cual se esfuerza mucho por llenar de luz las nubes. Esto se refleja en español con *rayos solares*. El adjetivo que califica a los rayos (*poderosos*) apareció ya en el verso anterior, en la locución adverbial *with all its might*. En cuanto a las nubes, la correspondencia con el original se halla en el sustantivo *billows*. Una rápida consulta a dictionary.cambridge.org nos da la siguiente definición:

**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 pleonasmo, 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 pleonasmo 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 Salen la Morsa y el Carpintero,*

*Were walking close at hand; Muy quejumbrosos, tal para cual.*

*They* ***wept*** *like anything to see Y agarraditos los dos* ***lamentan****:*

***Such quantities of sand****: “¡****Cuántas arenas de este arenal****!*

*If this were only cleared away,' Si lo barrieran, dicen llorosos,*

*They said, it would be* ***grand****!' ¡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 ingles 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 “****Si seis*** *criadas, muy apuradas,*

*Swept it for* ***half a year****, Barrieran juntas* ***sin distracción****,*

***Do you suppose****,' the Walrus said, La arena toda, quitar podrían.*

*That they could get it clear?' ¿****O no compartes esa opinión****?”*

*I doubt it,' said the Carpenter, Fue su respuesta: “mucho lo dudo”,*

*And shed a* ***bitter tear****. Llorando l****ágrimas 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 *b*riny *b*each. En este caso, la analogía se encuentra en *m*ano en *m*ano y en *va****m****os*.

*O Oysters, come and walk with us!' “Amigas ostras, les suplicamos*

*The Walrus did beseech. Vayamos todos cerca del mar.*

***A pleasant*** *walk,* ***a pleasant*** *talk,* ***Lindo*** *recreo,* ***lindo*** *paseo”,*

*Along the* ***b****riny* ***b****each: Dijo la Morsa, “vamos a dar.*

*We cannot do with more than four, Por eso mismo, no más de cuatro.*

*To give a hand to each.' Y* ***m****ano* ***en m****ano va****m****os 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 *h*eavy *h*ead se expresó otra: *c*on la *c*abeza.

*The eldest Oyster looked at him, La ostra más vieja miro a la Morsa.*

*But never a word he* ***said****: Ni una palabra le* ***dirigió****.*

*The eldest Oyster winked his eye, Haciendo un guiño, la viejecita*

*And shook his* ***h****eavy* ***h****ead —* ***C****on la* ***c****abeza dio un sacudón.*

***Meaning to say*** *he did not choose Y así la ostra, desde la cama,*

*To leave the oyster-bed.* ***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, Cuatro chiquitas, muy animosas,*

*All eager for the treat: Se acicalaron con avidez*

*Their coats were* ***brushed****, their faces* ***washed****, Con sus* ***botitas*** *bien* ***lustraditas****,*

*Their shoes were clean and neat — Y sus caritas de limpia tez.*

*And this was odd, because, you know, Qué cosa extraña, tan inaudita*

*They hadn't any feet. 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,* ***Cuatro*** *más ostras se les sumaron.*

*And yet another* ***four****; Todas felices con las demás.*

*And thick and fast they came at last, Después de éstas,* ***cuatro*** *llegaron.*

***And more, and more, and more*** *— Y al poco rato,* ***más, más y más****.*

*All* ***hopping*** *through the* ***frothy waves****,* ***Saltando*** *todas las* ***blancas olas****,*

*And* ***scrambling*** *to the shore.* ***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 Fueron andando más de* ***una legua****.*

*Walked on* ***a******mile*** *or so, Y ya cansados de tanto andar,*

*And then they rested on a rock El Carpintero junto a la Morsa*

*Conveniently low: Reposo hallaron por el lugar.*

***And all the little Oysters stood Mientas las ostras formaban fila***

***And waited in a row****. Sobre un roca de bajamar.*

 La onceaba 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, “Llegó el momento”, dijo la Morsa,*

*To talk of many things: “De que charlemos del* ***rey*** *y el* ***pez****,*

*Of* ***shoes*** *— and* ***ships*** *— and sealing-wax — De* ***barcos****,* ***coles*** *y* ***zapatitos****.*

*Of* ***cabbages*** *— and kings — También del* ***mar y su******calidez****.*

*And why the sea is boiling hot — Que preguntemos, entre otras cosas,*

*And* ***whether pigs have wing****s.'* ***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, Al Carpintero, dicen las ostras:*

*Before we have our chat; “Un descansito sería mejor.*

***For some of us are out of breath****,* ***Que el largo trote nos ha cansado****.*

*And all of us are* ***fat****!' Miren que somos* ***de******buen grosor****”.*

*No hurry!' said the Carpenter. Y así las ostras se recuperan,*

*They* ***thanked*** *him much for that* ***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, Dice la Morsa: “Con tanta hambre,*

*Is what we chiefly need: Un bocadillo vendría muy bien.*

***Pepper*** *and* ***vinegar*** *besides Con un chorrito de buen* ***vinagre****.*

*Are very good indeed — Sal y* ***pimienta*** *y algo de* ***pan****.*

***Now if you're ready, Oysters dear****,* ***Si ya están listas, queridas ostras,***

***We can begin to feed.' 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, Horrorizadas, lloran las ostras*

*Turning a little blue. Cuando sospechan el hecho atroz.*

*After such kindness, that would be “¡Sería una cosa muy desastrosa*

*A dismal thing to do!' Que nos sirvieran con el arroz!”*

*The night is fine,' the Walrus said. “La noche es fresca”, dice la Morsa:*

*Do you* ***admire the view****? “¡****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! “¡Les damos gracias por su presencia.*

*And you are very* ***nice****!' Y agradecemos su* ***exquisitez****!”*

*The Carpenter said nothing but El Carpintero, una tras otra,*

*Cut us another slice: Las va comiendo con avidez*

*I wish you were not quite so deaf — “Pásame muchas, de las más gordas.*

*I've had to ask you* ***twice****!' ¡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, Cuando termina la comilona,*

*To play them such a* ***trick****, Dice la Morsa con un mohín:*

*After we've brought them out so far, “¡Cuánto lamento* ***la fechoría****!*

*And made them trot so quick!' ¡Que hayan tenido su triste fin!*

*The Carpenter said nothing but Comenta el otro: “Sabrían más ricas*

***The butter's spread too thick!'******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: La Morsa dice: “¡Cúanto lamento!*

*I* ***deeply sympathize****.' ¡Me ha* ***conmovido*** *su gran* ***dolor****!”.*

*With* ***sobs******and tears*** *he sorted out Y así,* ***llorando******desconsolada****,*

*Those of the largest size, De aquellas ostras goza el sabor.*

*Holding his* ***pocket-handkerchief*** *Seca sus* ***lágrimas*** *con un* ***pañuelo****,*

*Before his streaming eyes. 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, El Carpintero dice a las ostras:*

*You've had a pleasant run! “¿Acaso el viaje no les gustó?*

*Shall we be trotting home again?' ¿Qué tal si vamos trotando a casa?”*

***But answer came there none*** *—* ***Ninguna dice ni sí ni no****.*

***And this was scarcely odd, because No es nada extraño, pues de las ostras***

***They'd eaten every one****."* ***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 irremediablemente 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.

1. La traducción de todos los textos escritos en lengua extranjera aquí citados corrió a cargo del autor de este trabajo. [↑](#footnote-ref-1)