

La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción

Jarmila Jandová

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

jjandova@unal.edu.co

La teoría de la traducción literaria ha dejado de comprender la fidelidad al original y la creatividad del traductor como conceptos opuestos. La fidelidad ya no se entiende como traducción “palabra por palabra” sino como la identificación y trasposición de los elementos significantes de la obra original, y la creatividad del traductor es vista como su capacidad para identificar dichos elementos y hallar para ellos equivalencias funcionales con medios lingüísticos y estilísticos a menudo muy diferentes de los originales. Sin embargo, la creatividad del traductor, mal entendida, puede llevar a intervenciones arbitrarias sobre el texto original que conduzcan a la llamada ilusión de traducción, oseudotraducción. En la nota se examinan tres ejemplos de ilusión de traducción y se comentan las consecuencias negativas del fenómeno. Además de poner en tela de juicio la responsabilidad de los traductores, se llama la atención sobre la de las editoriales que publican traducciones sin un adecuado control editorial de calidad.

Palabras clave: traducción literaria; equivalencia funcional; ilusión de traducción; *Macbeth* de W. Shakespeare; *The Power and the Glory* de G. Greene.

Cómo citar este artículo (MLA): Jandová, Jarmila. “La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 291-314.

Artículo original (nota). Recibido: 27/01/17; aceptado: 27/03/17. Publicado en línea: 01/07/17.



The Creativity of the Literary Translator and the Illusion of Translation

Literary translation theory no longer understands the fidelity to the original and the creativity of the translator as opposing concepts. Fidelity is no longer understood as the “word by word” translation, but rather as the identification and transposition of the significant elements of the original work, while the creativity of the translator is interpreted as his/her capacity to identify said elements and find functional equivalences for them, often with linguistic and stylistic resources that are very different from those in the original. However, when misunderstood, the creativity of the translator can lead to arbitrary interventions to the original text, thus leading to the so-called illusion of translation or pseudo-translation. The note examines three examples of illusion of translation and discusses the negative consequences of the phenomenon. In addition to calling into question the responsibility of translators, the article draws attention to the responsibility of those publishing houses that publish translations without adequate editorial quality control.

Keywords: literary translation; functional equivalence; illusion of translation; W. Shakespeare’s *Macbeth*; G. Greene’s *The Power and the Glory*.

A criatividade do tradutor literário e a ilusão de tradução

A teoria da tradução literária deixa de compreender a fidelidade ao original e a criatividade do tradutor como conceitos opostos. A fidelidade já não é entendida como tradução “palavra por palavra”, mas sim como a identificação e a transposição dos elementos significantes da obra original; a criatividade do tradutor é vista como sua capacidade para identificar esses elementos e encontrar, para eles, equivalências funcionais com meios linguísticos e estilísticos frequentemente muito diferentes dos originais. Contudo, a criatividade do tradutor, mal-entendida, pode levar a intervenções arbitrárias sobre o texto original que levam à chamada ilusão de tradução ou pseudotradução. Nessa nota, examinam-se três exemplos de ilusão de tradução e comentam-se as consequências negativas do fenômeno. Além de trazer à discussão a responsabilidade dos tradutores individuais, faz-se uma advertência sobre a responsabilidade das editoras que publicam traduções sem um adequado controle editorial de qualidade.

Palavras-chave: tradução literária; equivalência funcional; ilusão de tradução; *Macbeth* de W. Shakespeare; *The Power and the Glory* de G. Greene.

Introducción

SE HA DICHO QUE UNA traducción literaria, además de enriquecer la literatura de la nación receptora, contribuye a la supervivencia del original. Lo contrario también es cierto: una mala traducción puede hundir una obra original excelente o distorsionar su recepción. “[S]i lees una traducción [de Shakespeare] en que no está la fuerza dramática, el lector termina diciendo: ‘Bueno... y este señor, ¿por qué ha sido tan importante?’” (Peregil). ¿Qué condiciones debe cumplir una traducción literaria para considerarse lograda? Este interrogante ha tenido diferentes respuestas en la traductología.

Todavía se contraponen a veces la fidelidad y la creatividad, pero esta postura es falsa. La creatividad y la fidelidad no se oponen, sino que deben complementarse, en diferentes grados según el tipo de texto que se traduce; este determina, en primer lugar, cuáles de sus elementos deben quedar invariables y cuáles pueden (o hasta deben) ser variables. Depende también de qué se entiende por fidelidad y por creatividad. La fidelidad definitivamente no equivale a la traducción literal del texto, “palabra por palabra”. La literalidad, antiguamente tan debatida, no es posible ni siquiera en la traducción técnica.¹ En ninguna clase de textos se puede limitar la traducción a una trasposición lineal de los elementos lingüísticos en el marco de un solo estrato gramatical; por ejemplo, con frecuencia a un medio gramatical de la lengua fuente le corresponde un medio léxico de la lengua de llegada, lo que da lugar a desplazamientos funcionales de una lengua a otra.

Como norma puede establecerse que *el traductor está obligado a conservar no solo el sentido de un texto, sino su designación y también sus significados mientras la lengua terminal no le imponga equivalentes que prescindan de los significados y hasta de la designación (nunca puede haber equivalentes que prescindan también del sentido)*. (García Yebra, *Teoría* 38-39)

En el sentido de esta norma habría que entender también la “regla de oro para toda traducción”, que consistiría en “*decir todo* lo que dice el original,

1 Por ejemplo, en medicina no es raro que la traducción “palabra por palabra” lleve a equívocos que pueden poner en riesgo la salud de los pacientes.

no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce” (García Yebra, *Teoría* 43). Sin embargo, para la traducción literaria la pregunta escolar sobre lo que “dice” el texto no es aplicable. El arte literario es un sistema semiótico que comunica de una manera muy diferente al lenguaje científico, cotidiano u otros. Para decirlo lapidariamente, el texto artístico no se compone de palabras: por simple o diáfano que parezca, siempre posee más de un nivel de organización semántica. A menudo se semantizan hasta los componentes mínimos del signo lingüístico, como sucede siempre en la poesía y hasta en el verso más “libre”, si es realmente verso y no prosa traspuesta en líneas separadas.

[L]as “propiedades” literarias de un texto no son reductibles a un conjunto de procedimientos verbales [...]. Cuando el contenido de una semiótica connotativa no puede reducirse (o describirse) a los términos de una semiótica denotativa, generalmente por causa de que en tal proceso se hallan actualizados derivados de sistemas de diferente naturaleza o ámbito de validez [que el sistema lingüístico], el análisis de tal texto podrá poner de manifiesto la existencia de varios niveles en la organización semántica del mismo. (Pascual Buxó 13-15)

La traductología actual es consciente de esta característica fundamental de los textos artísticos:

[U]na teoría de la traducción no puede desvincularse nunca de una teoría del lenguaje ni de una teoría del discurso, como tampoco puede disociarse de una teoría de la cultura que dé contenido simbólico a todo proceso significante. Si [...] una cultura es un orden simbólico, el traductor ha de estar versado en los rasgos significantes, en los *signifiantes amo* que configuran ese orden en cada cultura, pues de ahí proviene toda posibilidad de extraer un sentido al texto en el proceso de trasladarlo a un orden simbólico nuevo que también ha de ser familiar, próximo, al traductor [...]. (Rodríguez Monroy 20, 97)

Según Lacan, continúa la autora, es necesario

localizar retroactivamente el punto decisivo del discurso, lo que en él tiene la función de *significante amo*. Punto central para el traductor que en el reconocimiento de esos puntos [...] encontrará las claves que hacen presente

el sentido en que el autor sostiene su texto. [...] Para el que traduce, y más allá de esa significación que está ya en el diccionario, lo importante es subrayar la palabra que cuenta. (67)

Rodríguez Monroy (al igual que otros teóricos) señala aquí la dirección que va adoptando la traductología desde hace décadas: en vez de la literalidad y la llamada traducción “extranjerizante” (“exotizante” en la terminología de la traductología eslava), se privilegia la búsqueda de la *equivalencia funcional*. Aquí es donde entra en juego la creatividad del traductor. Esta no consiste en tratar de mejorar o “embellecer” el texto —una mala costumbre frecuente en los traductores literarios, como veremos— sino en lograr un efecto artístico equivalente con medios muy diferentes (no solo lingüísticos), lo cual es por lo general una tarea difícil, porque los citados “significantes amo” (los portadores de los significados connotados clave) pueden ser bastante despóticos.

El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. [...] Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables. La verdadera traducción no puede ser, así, sino re-creación. (Paz 45)

La incompreensión de este rasgo fundamental del texto artístico, tal como lo definen Pascual Buxó o Paz (y otros), puede llevar incluso a una traducción errada del título mismo de la obra. Así, *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare ha sido traducido al español como *Sueño de una noche de verano*. Basta consultar cualquier diccionario monolingüe o bilingüe de la lengua inglesa para averiguar que *midsummer* es el día de San Juan, 24 de junio, solsticio de verano, de modo que la traducción indicada es *Sueño de una noche de San Juan*. En las culturas cristianas, sobre todo las que tienen un fuerte sustrato pagano, la noche de San Juan es la segunda noche más mágica del año (después de la Nochebuena, solsticio de invierno), asociada con un conjunto importante de rituales (de fecundidad y otros). Sustituirla por cualquier “noche de verano” es darle un título débil que priva de entrada

la obra de un haz de connotaciones mágicas y, por el contrario, la ubica en algún nivel de significación seudorromántico.²

La búsqueda de la equivalencia funcional es ya un método ampliamente usado en la traductología contemporánea, pero no siempre es claro qué se entiende por esta noción de equivalencia. Según algunos, “[l]a ‘equivalencia funcional’ consiste en que el nuevo texto produzca en sus lectores el efecto más aproximado al que se supone que el texto de la lengua original ha producido o produce en los lectores nativos” (García Yebra, *Teoría* 39-40). Esta definición es demasiado imprecisa para poder servir de guía al traductor. El efecto producido en los lectores o espectadores nativos muchas veces no es recuperable, sobre todo si se trata de una obra nacida en un medio cultural muy distante en el tiempo y en el espacio.

No insistiremos en que el efecto sobre el lector del original tenga que ser idéntico al del lector de la traducción, sino en que es necesario buscar la identidad desde el punto de vista de la función [artística de la obra] en la estructura global de las circunstancias histórico-culturales en las cuales están insertos los dos lectores. Se trata de subordinar los elementos individuales a la totalidad [artística de la obra...]. (Levý 40)³

Con apoyo en algunos planteamientos del estructuralismo funcional praguense, podríamos decir que la equivalencia funcional consiste, no en la restauración del efecto original de la obra, sino en la actualización del *objeto estético*.

La obra de arte no puede ser identificada, como lo pretendía la estética psicológica, con el estado psíquico de su autor ni con los diversos estados psíquicos suscitados por ella en los sujetos receptores. Es claro que todo estado de conciencia subjetivo posee algo de individual y momentáneo que lo hace inasible e incommunicable en su conjunto, mientras que la obra de arte está destinada a mediar entre su autor y la colectividad. Queda aún la “cosa”⁴ que representa a la obra de arte en el mundo de los sentidos y que

2 Un traductor perteneciente a un ámbito cultural que no conociera el significado ritual de esta noche estaría ante un problema de sustitución o, eventualmente, localización.

3 Las citas de Levý en este escrito son traducción mía.

4 Entendido como el artefacto físico.

es accesible sin restricción a la percepción de todos. Pero la obra de arte tampoco puede ser reducida a esta “obra-cosa” [...]. La obra-cosa funciona únicamente como símbolo externo (como “significante”, en la terminología de Saussure), al que corresponde en la conciencia colectiva⁵ un “significado” (denominado a veces “objeto estético”). (Mukařovský, “El arte” 88-89)

La tarea del traductor literario consistiría así en desentrañar los elementos portadores de la estructura de la obra, aquellos que permitirán que la obra original siga funcionando como *objeto estético* en un contexto cultural nuevo, y buscar su equivalencia en el proceso de la traducción. Ser en este sentido fiel al original requiere realmente un grado considerable de creatividad o invención por parte del traductor. Como dijo un renombrado traductor y traductólogo checo, Otokar Fischer, “la traducción tiene que ser lo suficientemente libre para poder ser fiel” (citado en Jettmarová 12).

Infortunadamente, a menudo los traductores no entienden que la creatividad no supone libertad para hacer intervenciones arbitrarias en los originales, tales como “mejorarlos”, “embellecerlos”, explicar los lugares “oscuros” o las connotaciones; tampoco autoriza a emprender la traducción sin haber estudiado la obra detenidamente con el fin de entender su estructura artística. Esta falsa creatividad puede producir, y de hecho frecuentemente produce, la llamada “ilusión de traducción”. La ilusión de traducción es una trampa que hace que el lector desconocedor del original no pueda darse cuenta de que el texto no corresponde a la obra original, a menos que aparezca alguna señal, lingüística u otra, que despierte su sospecha. Es más, a veces incluso un lector que conoce el original puede dudar: “¿Será que el autor realmente lo escribió así?”. La aparente falta de conciencia pública de esta anomalía puede deberse al hecho de que buena parte de la comunicación hoy día se basa en traducciones. “Ni nos damos cuenta en qué medida nuestra cultura cuenta con la traducción. Así, el consumidor o usuario corriente no percibe

5 “No empleamos el término ‘conciencia colectiva’”, explica Mukařovský, “como hipótesis de alguna realidad psicológica, ni como una mera designación sumaria para el conjunto de los componentes comunes a los distintos estados de conciencia individuales. La conciencia colectiva es un hecho social: puede definirse como el lugar de existencia de los diferentes sistemas de fenómenos culturales como son la lengua, la religión, la ciencia, la política, etc. Estos sistemas son realidades, aunque no sean directamente perceptibles por los sentidos: demuestran su existencia por el hecho de ejercer un poder normativo con respecto a la realidad empírica” (*Signo, función y valor* 142).

que está leyendo una traducción hasta el momento en que el texto deja de tener sentido, el lenguaje es ‘raro’ o la instrucción no permite poner el aparato en funcionamiento” (Jettmarová 11).

La posibilidad de que una traducción sea una seudotraducción, o ilusión de traducción, es preocupante sobre todo en la enseñanza de la literatura. Numerosos cursos de literatura, universitarios y otros, deben trabajar con traducciones cuando no pueden contar con que los asistentes lean las obras en la lengua original. El daño de una seudotraducción puede entonces ser incalculable. No solo los asistentes se formarán una idea distorsionada de un autor (como en el caso de Shakespeare), sino que pueden dejar de adquirir algunos conocimientos teórico-literarios necesarios (por ejemplo, sobre la estructura de la tragedia shakespereana). Podría pensarse que una mala traducción tendría que ser detectable, pero no es así. A menudo puede pasar desapercibida, y no solo cuando la falla consiste en la incomprensión de la “hechura” de la obra original, sino incluso cuando se debe a franca incompetencia lingüística. También podría suponerse que el problema será más frecuente con los géneros considerados más difíciles, como la poesía o el drama en verso. Sin embargo, ni la narrativa escapa de este mal, y no solo las obras narrativas que son un verdadero escollo para la traducción (como *Ulysses* de Joyce), sino hasta la prosa más “fluida”.

A continuación examinaré el problema de la ilusión de traducción en un ejemplo de narrativa que no debería presentar grandes problemas traductológicos, y en uno de literatura dramática versificada (en dos traducciones diferentes), que me servirá también para referirme brevemente al problema de la traducción de poesía.

Ilusión de traducción en una obra narrativa

“Mr. Tench salió a buscar el otro cilindro, afuera, bajo el sol llameante de Méjico y el polvo blanquecino” (Greene, *El poder y la gloria* 9).

Es la primera frase de la novela *El poder y la gloria* de Graham Greene en la traducción de Guillermo Villalonga. El lector de hoy, acostumbrado a toda clase de aperturas *in medias res*, supondrá la existencia de algún primer cilindro y esperará que su identidad se aclare más adelante. Sin embargo, esto no sucede, aunque durante todo el primer capítulo, que trata del encuentro

del dentista inglés Tench con el enigmático forastero (el cura), la expresión “el otro cilindro” vuelve a aparecer tres veces más. El lector seguirá de todos modos interesado por el relato; y si desconoce el original inglés, llegará al final del capítulo solo pensando tal vez que la prosa de Greene es a ratos algo extraña o poco fluida, y sin darse cuenta de que ha estado leyendo un sartal de disparates. Tendría que ser un odontólogo para captar una señal inequívoca de un error de traducción: enseguida vería que “el caso Kingsley” (*El poder* 16) tiene que ser “el molde de Kingsley” (“the Kingsley cast”: *The Power* 13).

Y si nuestro odontólogo hablara inglés y decidiera comparar la traducción con el original, empezaría a encontrar más joyas, como “caja atada” (*attaché case*, “maletín”), amén de otros errores evidentes. Saldría de la duda respecto del “otro” cilindro identificándolo como “cilindro de éter” (“the ether cylinder” [*The Power* 7, 8,18], no “other cylinder”). Además, si fuera de los lectores que leen también los epígrafes de las obras, se extrañaría al hallar la palabra *mente* donde en la cita de Dryden está “death”. Así finalmente comprendería que lo que había leído en español era una *ilusión de traducción*.

Analizando el texto con criterio traductológico, hallamos dos defectos graves. Primero, el traductor no comprende el texto como un hecho artístico. Le faltó reconocer lo que suele llamarse en traductología el sentido de la obra. Esto se nota desde su traducción de “the ether cylinder” en la primera frase como “el otro cilindro”. No es que un lapsus así no pueda suceder. “Los errores de traducción pueden ser causados por la polisemia de las palabras o por diferentes asociaciones erróneas provocadas por el material lingüístico; no es tampoco raro que los traductores confundan palabras con un sonido o grafía parecidos” (Levy 50). Sin embargo, aquí solo hasta la cuarta aparición del “otro cilindro” el traductor se da cuenta de que esto debe de significar algo, y pone una nota al pie de la página: “Cilindro o cápsula de gas para anestesia local” (*El poder* 21); pero no se le ocurre volver atrás para verificar de qué se trata. Por lo visto, abordó su tarea sobre la marcha, sin haber leído la obra hasta el final antes de empezar a traducir, o habiéndola leído muy superficialmente.

La retroactividad del sentido, el hecho de que el mensaje [...] nos viene siempre del otro en forma invertida, es aspecto fundamental de una lectura que va en

busca de la significación en el texto. [...] El proceso de reconocimiento del sentido [...] no es una línea recta. Es una curva que además se dirige hacia atrás, hacia lo anteriormente dicho. (Rodríguez Monroy 69, 89)

En otras palabras, para comprender un texto como una obra de arte literaria hay que leerlo repetidas veces con atención a sus propiedades estructurales (motivos anticipados, relaciones de semejanza u oposición, inversiones, repeticiones con modificaciones de sentido, etc.).

“La posibilidad de la traducción literaria depende en primer lugar de la posibilidad de comprender la obra que ha de ser traducida. La comprensión no es aún traducción, pero es la operación primera, el trámite previo del traductor” (García Yebra, *En torno* 127). Si el traductor de Greene hubiera leído la obra con atención antes de ponerse a traducir, habría visto que el éter en la frase de apertura está íntimamente relacionado con el tema general. El contexto es la situación social convulsionada en uno de los estados de México, marcada por la presencia de dolor, moral y físico, que clama alivio, pero cuyo alivio es negado de diversas maneras, empezando por la entrega fallida del cilindro de éter. Además, el traductor tampoco entiende otros procedimientos del autor, por ejemplo, su técnica metonímica para presentar al protagonista. El personaje, anónimo, es caracterizado inicialmente mediante cuatro atributos: un traje oscuro (gastado), un maletín, un libro y un frasco de brandy. Más adelante en el relato se entenderá que estos accesorios eran indicadores de su aún conservada, aunque ya precaria, categoría y autoridad de sacerdote. A lo largo de su penosa travesía, el protagonista irá perdiendo uno tras otro dichos atributos físicos del poder (jerárquico) a medida que va recuperando los signos de gloria (espiritual), en un proceso inverso al de su antagonista el teniente. El primer atributo de poder que abandona es el libro (la Biblia), en casa del dentista; pero el traductor acelera el despojo quitándole desde el comienzo también el maletín, que convierte en una “caja atada”, y el brandy, al rebajar esta fina bebida al nivel de un aguardiente, y describiendo además su traje como “andrajoso”.

El segundo problema de esta traducción es la dudosa competencia lingüística. El traductor tiene serios problemas de comprensión del inglés, como se nota por la interpretación errónea de algunas construcciones sintácticas o del significado de palabras individuales, o por la ocasional traducción literal (morfológica) de los verbos compuestos ingleses, amén de otras fallas. Su

escasa capacitación traductológica se nota de diversas maneras, entre otras, por la falta de sustitución donde está indicada (de las unidades de medida anglosajonas por las métricas) o el uso de sustitución donde no está indicada (de *brandy* por *aguardiente*), etc.

Basta este breve ejemplo para ver cómo incluso una prosa tan (aparentemente, engañosamente) diáfana como la de Greene puede sufrir serias distorsiones en la traducción. En el espacio de tan solo el primer capítulo se desdibuja la imagen del protagonista, que queda convertido, antes de tiempo, casi en un indigente; hay errores en la presentación del personaje secundario (Mr. Tench); y en general el texto español no refleja el gran arte narrativo del autor.

Ilusión de traducción en una obra dramática

Pasemos a los ejemplos de literatura dramática, que aprovecharé también para referirme brevemente al problema de la traducción del verso. Escogí *Macbeth* en dos traducciones radicalmente diferentes: la de Luis Astrana Marín y la del Instituto Shakespeare de Valencia.⁶ La de Astrana Marín forma parte de su traducción de la obra completa de Shakespeare, que él llama la “Primera versión íntegra del inglés” (A, página titular). Desde su primera edición en 1932 por Aguilar, la obra siguió reeditándose con tanta frecuencia e insistencia por Aguilar y otras editoriales⁷ que, a pesar de varias traducciones posteriores más logradas, se constituyó aparentemente en la obra canónica de referencia para los estudios de Shakespeare en español. “En España, la mayoría de los lectores han accedido a Shakespeare de la mano de Luis Astrana Marín” (Peregil).

Macbeth en la traducción de Luis Astrana Marín

La versión de Astrana Marín es un material interesante, porque presenta muchas de las fallas que una traducción literaria puede tener. De entrada tenemos el problema del drama en verso traducido en prosa. Esto es parte del problema general de la traducción de poesía versificada, sobre el cual

6 Para simplificar las referencias en mis comentarios de las traducciones de *Macbeth*, usaré siglas: Sh = el texto original, A = la traducción de Astrana Marín, C = la traducción del Instituto Shakespeare publicada por Cátedra.

7 La última edición de Aguilar que conozco, la decimosexta, es de 1974.

ha habido diferentes posturas. Los teóricos franceses, por ejemplo, se han inclinado por el principio de que no es posible traducir poesía con versos rimados, lo cual “es la prueba más evidente de capitulación frente a la forma artística del texto original” (Levý 38). Por el contrario, en la traductología de los países eslavos y también de Hungría es impensable que los versos se traduzcan en prosa.

En cuanto al verso del drama shakespereano, Astrana Marín apoya su decisión de traducirlo en prosa en el conocido argumento de la mayor densidad semántica del verso inglés en comparación con el verso español, dada por la mayor frecuencia de lexemas plenos monosílabos y bisílabos en la lengua inglesa. Esto es cierto, pero el problema es mayor o menor dependiendo de las formas poéticas concretas (por ejemplo, la traducción en verso es muy difícil en el soneto). Un ejemplo de una dificultad posiblemente insuperable lo ofrece la propia escena 1 de *Macbeth*. De tan solo diez versos y basada en el número mágico 3, la ronda verbal de las brujas ofrece todos los elementos necesarios para la exposición, anticipa los principales motivos recurrentes, indica las oposiciones centrales (conflicto-paz, luz-oscuridad) y la relatividad de los valores que están en juego (pérdida-ganancia), encapsula el tema central de la obra en la expresión circular del penúltimo verso (“fair is foul and foul is fair”)⁸ y asocia, por rima con el último verso, uno de los conceptos antitéticos clave (*fair*) con algo inasible, intangible (*air*).

El verso es un heptasílabo de la balada folclórica inglesa, cuyo equivalente funcional en español sería el octosílabo del romance; pero este no podría asimilar la densidad semántica de los versos originales, sin hablar de la dificultad de conservar los nexos semánticos establecidos por las rimas del original y la polisemia irreductible de *fair* y *foul*, opuestos, pero ligados en el

8 Esta expresión es extremadamente difícil de traducir, puesto que los antónimos *fair* y *foul* son muy polisémicos. De los muchos significados de *fair* son aplicables en el contexto literario de *Macbeth* los de “bello/hermoso”, “justo”, “honrado”, “favorable”, “bueno” (tiempo), “limpio” (juego), “leal”; de los significados de *foul* entran en juego aquí los de “asqueroso”, “fétido”, “viciado”, “putrefacto”, “malvado”, “sucio” (juego), “desleal”. ¿Cómo escoger entre estos significados una pareja de antónimos con una polisemia semejante a la del original? Algunos traductores (por ejemplo Astrana Marín y el Instituto Shakespeare) optan por “hermoso”-“feo” o “bello”-“feo” aunque *foul* no significa “feo” en el sentido estético, lo que no sorprende. Si se considera que *fair* y *foul*, si bien opuestos, están ligados en el texto de la primera escena por la ambigüedad y además estilísticamente por la aliteración, se comprende que la tarea es aún más difícil.

original por la ambigüedad. La tarea es muy difícil;⁹ habría que buscar cómo aplicar el principio de que “en la traducción de la poesía es a menudo más importante conservar el significado connotativo que el denotativo” (Levý 27).

Sea como sea, la solución no puede ser una traducción en prosa que, aunque descrita por el mismo traductor como “fidelísima” (A 1577), trastoque arbitrariamente la relación entre dos de los conceptos clave (traduciendo como “ganada y perdida” la expresión antitética, “lost and won”, que volverá a aparecer varias veces, en ese orden, explícita o implícitamente, durante el desarrollo de la acción dramática), y anule en una nota al pie de la página la ambigüedad expresa de esta relación con la explicación “[g]anada de un lado y perdida del otro”. Esta es una de las costumbres problemáticas entre los traductores:

El traductor tiene con el texto la relación de un intérprete, por lo cual no solo lo traduce, sino que lo explica, es decir, lo hace más lógico, lo completa o lo intelectualiza. Con ello a menudo priva el texto de una tensión artísticamente eficaz entre un pensamiento y su expresión. [...] [E]n su afán por interpretar el texto para el lector destinatario, el traductor explicita con frecuencia los pensamientos que están solo insinuados o que son dejados en el subtexto. Sin embargo, los “lugares de indeterminación” son componentes igualmente importantes de la construcción de la obra que los significados expresados.¹⁰ (Levý 132-133)

El verso del drama inglés renacentista es el *blank verse* (pentámetro yámbico sin rima), cuyo equivalente funcional más cercano en español sería el endecasílabo. Verterlo en una forma versal española no debería ser tan difícil, sobre todo si consideramos que en español existe una respetable tradición de drama en verso, incluso verso rimado.

Hay, sin embargo, argumentos más generales a favor de traducir en verso. No vale la objeción de que de todos modos el *blank verse* dramático inglés,

9 No he visto ninguna traducción convincente en español o en checo. Quien supo trasponer magistralmente todos los significantes clave de esta primera escena a otro medio artístico fue Akira Kurosawa en su versión cinematográfica de la tragedia.

10 La explicación o explicitación se justifica si al lector de la traducción se le puede escapar algo que para el lector del texto original estaba contenido en la obra, pero “no es correcto explicar las alusiones y significados connotados o completar el texto donde para el lector del original tampoco se dijo todo expresamente” (Levý 114).

al ser declamado, suena más bien como prosa. Es cierto que suena o puede sonar así, gracias al uso hábil de encabalgamientos y cesuras, pero no por eso deja de ser verso. A diferencia de la prosa, en el verso opera el llamado “impulso métrico” o, mejor, “impulso rítmico”.¹¹ Esto hace que el ritmo de la poesía sea progresivo, mientras el de la prosa es regresivo. Por consiguiente, el verso en la literatura dramática no es un elemento superfluo, un adorno adicional que se pueda omitir sin afectar la enunciación.

El verso teatral es un medio estilístico [que] participa de manera importante en la interpretación del texto: la graduación del énfasis hacia determinadas palabras,¹² los cambios del *tempo*, etc. sugieren la significación de algunos pasajes difíciles de interpretar y completan la imagen del personaje o de la situación. [...] El diálogo versificado le prescribe al actor mucho más precisamente el modo de declamación que el diálogo prosaico y con ello orienta su concepción del papel. (Levý 300-301)

Hay otros dos aspectos importantes en la traducción de una obra dramática, ya sea en verso o en prosa. Es importante tener en mente que el texto dramático original se asoció con un texto espectacular (o más de uno) (Pavis 370-373; Elam 5-7) —puesto que el texto escrito es solo una parte de todo el sistema de sistemas que componen finalmente la representación— y que el texto dramático traducido, para ser puesto en escena, también se asociará con un correspondiente texto espectacular. Esto es aún más importante en los textos dramáticos con escasas acotaciones escénicas, como son las obras de Shakespeare. La traducción debe permitir la constitución de un texto espectacular congruente (por ejemplo, no causar una proxemia inadecuada, etc.). Igualmente, usando otro término de la teoría teatral, el traductor debe ser consciente de la *situación de enunciación* correspondiente.

La semiología y la teoría de la enunciación utilizan la noción de situación de enunciación para describir el lugar y las circunstancias de la producción

11 El impulso métrico o rítmico consiste en que después de percibir determinada configuración rítmica de una unidad de enunciación, el receptor espera una configuración análoga en la siguiente. Sobre la expectativa frustrada del impulso rítmico se basan algunas formas estróficas, como la lira de Garcilaso de la Vega.

12 Por lo general hacia el lugar semánticamente más cargado del verso, que es el final.

de un acto de enunciación en la lectura del texto dramático, así como en la de su escenificación. [...] En el teatro, la enunciación es la del autor, a su vez relevado por los enunciados de los personajes/actores [...]. Así es la enunciación escénica: la puesta en marcha en el espacio y en el tiempo de todos los elementos escénicos y dramaturgicos que se juzgan útiles para la producción del sentido y para su recepción por parte del público, que, de este modo, queda colocado en una determinada situación de recepción. (Pavis 423-425)

Con la traducción de Astrana Marín el público ni siquiera podía quedar en una situación de recepción, porque los textos presentaban obstáculos para su puesta en escena. “Los actores recurrían a poetas para que les retocaran el texto porque las versiones de Astrana Marín eran imposibles de representar” (Peregil).

Esta deficiencia básica no se debe solo al hecho de que la traducción sea prosaica. La mayoría de las obras dramáticas del mundo se han escrito en prosa (aunque en este caso, el traducir todo en prosa borra la diferencia entre los parlamentos en verso y en prosa de la obra original). La causa es otra. Si ya se tomó la decisión de traducir en prosa, habría que buscar las analogías más cercanas entre los segmentos prosaicos de la traducción y los versos del original, por ejemplo, en cuanto a la distribución del énfasis, y con atención a las diferencias en matices estilísticos entre los parlamentos.

Astrana Marín hace todo lo contrario. Su prosa es mucho más lenta, además de indiferenciada, que los correspondientes pasajes originales, por varias razones. Entre los diferentes sinónimos o giros posibles siempre escoge el más largo o más formal. Dilata y debilita expresiones breves, directas o enérgicas con circunlocuciones, por ejemplo, el adverbio *Now* (Sh II.1.49) lo traduce como “He aquí la hora en que” (A 1590), o “This supernatural soliciting / Cannot be ill, cannot be good” (Sh I.3.129-130) —“no puede ser mala, no puede ser buena”— como “puede no ser mala, y puede no ser buena” (A 1583). Tiende a usar eufemismos, por ejemplo, suaviza la agresividad de “Killing swine” (Sh I.3.2) con “Haciendo morir puercos” (A 1580). Aquí cabe mencionar también su traducción del “of woman born” del penúltimo oráculo de las brujas (Sh IV.1.79 y varias veces más) como “dado a luz por mujer” (A 1609); aparentemente no entiende que la ambigüedad del oráculo, en que se basa el engaño, está en la inversión sintáctica (“of woman

born” en vez de “born of woman”, con énfasis en *born* y no en *woman*).¹³ A menudo el traductor hace cambios arbitrarios y sin ningún criterio, como cuando debilita el efecto estilístico traduciendo *smiles* (“sonrisas”) por *miradas*: “There’s daggers in mens’ smiles” (Sh II.3.37), “¡Aquí hay puñales en las miradas!” (A 1595). No registra las recurrencias intencionales de determinadas palabras, sintagmas o asociaciones de imágenes (como *fair*, *lost-won*, *day*, *knock*), que adquieren significados modificados en las nuevas situaciones dramáticas, y las traduce cada vez de otra manera.

La variabilidad léxica puede ser apropiada en una traducción, pero no en los casos en que la repetición en el original es funcional. Esto también puede tener que ver con la tendencia ya mencionada de algunos traductores de “mejorar” o “embellecer” el original, o de aproximarlos a la idea que se formaron de él. La creatividad del traductor puede ser necesaria en la búsqueda de los equivalentes funcionales más apropiados; sin embargo, salvo los casos de sinonimia total semántica o estilística, “por lo general es posible traducir de diferentes maneras solo porque nuestro conocimiento de la obra no es suficientemente preciso u objetivo; de lo contrario el contexto [...] y la totalidad de la obra artística determinarían de manera inequívoca la selección de palabras o de medios estilísticos más complejos” (Levý 75-76).

Kundera es enfático al respecto: “A los traductores les enloquecen los sinónimos. (Rechazo la noción misma de sinónimo: cada palabra tiene su sentido propio y es semánticamente irremplazable). Pascal: ‘Cuando en un discurso se encuentran palabras repetidas y, al tratar de corregirlas, resultan tan adecuadas que se estropearía el discurso, hay que dejarlas, son su marca’” (Kundera 161-162). En otras palabras, el traductor debería ser capaz de admitir que el autor sabía lo que hacía.

A veces la traducción de Astrana Marín difiere completamente del parlamento original; otras veces el sentido de lo traducido es incluso contrario al original, como ocurre con la frase “Had I as many sons as I

13 Al no captar dónde recae el énfasis semántico, Macbeth entiende la penúltima predicción de las brujas (“none of woman born / shall harm Macbeth”, Sh IV.1.79-80) en el sentido de que ningún ser humano natural (nacido de *mujer*) podrá destruirlo, y por ello se siente seguro ante su adversario Macduff. Solo cuando Macduff le dice que no *nació*, sino que fue arrancado (por cesárea) del vientre de su madre (“was from his mother’s womb / Untimely ripped”, Sh v.6.54-55), se le revela por fin a Macbeth la equívoca verdad del oráculo. Para lograr el mismo efecto semántico que en el inglés, basta usar en español el mismo recurso estilístico, el hipérbaton: “de mujer nacido”; no “nacido de mujer”, y mucho menos “dado a luz por mujer”.

have hairs / I would not wish them to a fairer death” (Sh v.6.88). Aunque el sentido es claro (“Si tuviera tantos hijos como cabellos, no les podría desear una muerte más noble”¹⁴), Astrana Marín traduce lo contrario (olvidando además su traducción inicial de *fair* por *hermoso*): “¡Tuviera tantos hijos como cabellos, no les desearía una muerte tan magnífica!” (A 1624). En ocasiones le falla al traductor la comprensión del inglés, y no propiamente del inglés renacentista.

De otra parte, la prosa de Astrana Marín está recargada de notas explicativas, que entorpecen la lectura por su inusual extensión y porque muchas de ellas, si no la mayoría, están fuera de lugar o totalmente erradas. A veces solo sirven para polemizar con el dramaturgo y poeta Maeterlinck, traductor de Shakespeare al francés, otras veces para lucir la erudición del traductor, con invenciones extrañas como en la explicación fantasiosa de la supuesta etimología española (de *trinchar*) del neologismo *intrenchant* de Shakespeare (Sh v.6.48, A 1623), que viene del verbo inglés *to trench*. Algunas revelan que el traductor no distingue entre la realidad objetiva y la realidad artística de la obra; por ejemplo sus notas sobre la (supuesta) ausencia de amor filial en la Edad Media y sobre el “carácter heroico” de los hombres de esa época histórica (A 1581-82, 1610) hacen ver que no se ha dado cuenta de que *Macbeth*, aun con personajes medievales, no es sobre la Edad Media, sino sobre los valores y problemas del hombre renacentista.

Otra anotación revela incluso su incompreensión de la estructura dramática de la obra. La nota se refiere a la réplica “He has no children” (Sh IV.3.15) de Macduff, que acaba de enterarse de que Macbeth ha mandado asesinar a su mujer y sus hijos. Astrana Marín se sorprende de que algunos críticos no hayan entendido a quién se refiere el pronombre *he* —¿a Malcolm, que trata de consolar a Macduff?— y apoya la opinión de Maeterlinck de que el personaje aludido es Macbeth, pero por una razón que expresa así: “El sentido de la frase de Macduff es: ‘Él (Macbeth) no tiene hijos para poder vengarme en ellos, para devolverle golpe por golpe’” (A 1616). Esta es una interpretación aberrante, como si Astrana Marín no hubiera comprendido la situación dramática ni, tal vez, la estructura de la tragedia shakespeariana. En el Acto IV ya ha pasado la *crisis*, la acción va hacia la *catástrofe* y la situación *actancial* ha cambiado: Macbeth ya no es portador de la fuerza temática

14 La traducción de “a fairer death” dependerá de la que el traductor escogió inicialmente para la palabra clave *fair*.

inicial (que podría describirse como “ambición”); ha aparecido una nueva fuerza temática, “justicia”, encarnada en Macduff, quien asume el papel de protagonista. La interpretación de Astrana Marín igualaría a Macduff con el sanguinario déspota Macbeth, en contradicción con su nuevo papel de defensor de la justicia y de la patria, papel que había sido desempeñado en el acto I por Macbeth. Desde luego el sentido del parlamento mencionado es “Macbeth, al no tener hijos, no puede entender el dolor de un padre de hijos asesinados”, o “si tuviera hijos, no podría cometer un crimen tan atroz”.

Agreguemos que Astrana Marín a veces incluye acotaciones escénicas que no están en el original, sin indicar que son suyas ni con qué criterio las inventó. Asimismo, usa transcripción donde debería usar sustitución. Transcribe los términos *thane*, *kerns* y *gallowglasses* (aproximadamente *barón* y “mercenarios celtas con armas ligeras y armas pesadas”), lo cual es inconveniente sobre todo para el término *thane*, dada su gran frecuencia en el texto. En general, las notas explicativas en una traducción deben ser solo un último recurso cuando no ha sido posible la traducción, sustitución o actualización, porque así el significado que debería ser parte del texto es relegado al aparato editorial. De esto hay que cuidarse sobre todo en los textos dramáticos, en los que las notas son conocidas por el director de escena y los actores, pero no por los espectadores.

A los numerosos errores del traductor se suman otros, cometidos probablemente por los editores, que se repiten de edición en edición. Baste un par de ejemplos: En la novena edición, “our innocent self” (Sh III.1.78) está todavía correctamente traducido como “mi inocente persona”, pero en la decimotercera ya es “mi inocente esposa” (A 1598). “Convertid mi leche en miel” en lugar de *hiel* (A 1585) está así tal vez desde el comienzo. El absurdo “salvaje futuro” (A 1585) en lugar de “el salve [saludo] por venir” (“the all-hail hereafter”, Sh I.5.53), se deberá a la hipercorrección diligente de algún revisor, pues en la novena edición aún dice “el salve futuro”. No falta tampoco alguna frase de la que se omitió una parte de tal manera que la frase sigue gramaticalmente correcta, pero en la situación dramática dada carece de sentido. Hay erratas o cambios de nombres de personajes (por ejemplo, Macduff en lugar de Macbeth, Glamis en lugar de Cawdor) que se repiten edición tras edición.

Si quisiéramos caracterizar la traducción de Astrana Marín recurriendo a los términos traductológicos “extranjerizante” y “domesticadora” (la que

emplea la equivalencia funcional), diría que es un extraño tipo híbrido entre ambas. En principio Astrana Marín parece suscribirse a la primera postura, que García Yebra describe como la que “deja al escritor lo más tranquilo y hace que el lector vaya a su encuentro” (*Teoría* 39). Sin embargo, lo hace mediante una “domesticación” anacrónica que pretende asimilar el discurso dramático de Shakespeare al de los dramaturgos españoles del pasado, “con la sonoridad, la tersura, la elegancia, el garbo y la energía habituales en nuestros escritores de los siglos XVI y principios del XVII”, con la salvedad de que “[a]un para imitar el sabor y espíritu de nuestros escritores clásicos, no hay que olvidar las conquistas actuales del estilo” (A 21). No queda claro cuáles serían tales conquistas; incluso en la primera mitad del siglo XX, cuando Astrana Marín produjo su versión de las obras completas de Shakespeare, el drama shakespereano ya se traducía muy diferentemente.

Por todas las características anteriores parecería que Astrana Marín pensó su versión como textos para leer, no para representar, pero no fue así. “En todas las versiones castellanas que conocemos, gran número de frases no resisten la lectura en voz alta. De llevarlas a la escena, perecerían en boca de los actores” (A 21). Implícitamente, pues, considera que su versión supera esa deficiencia. Lo contrario es cierto. En suma, sin hablar de los numerosísimos errores léxicos y de interpretación, ¿puede considerarse buena una traducción de una obra *dramática* que sea imposible de *representar*?

Macbeth en la traducción del Instituto Shakespeare

La traducción del Instituto Shakespeare aventaja a la de Astrana Marín en varios aspectos. Primero, el uso del verso. Los traductores optaron por una medida versal tan fluctuante (entre ocho y dieciocho sílabas) que más que versos son generalmente segmentos prosaicos rítmicamente organizados, pero que tienen la ventaja de ajustarse a los versos originales y permitir la misma numeración de los parlamentos que están en verso. Esto les permite seguir a grandes rasgos la organización semántica de los enunciados en inglés. Sin embargo, a veces desaprovechan esta ventaja con inversiones sintácticas innecesarias que anulan el énfasis semántico original.

La traducción usa correctamente la sustitución en lugar de la transcripción; sobre todo para el término recurrente *thane*, aplica hábilmente la compensación (en la escena del “portero del infierno”), y en general encuentra

soluciones apropiadas, aunque en el nivel léxico se notan ocasionales errores de comprensión del original. Por ejemplo, “We have met with foes / That strike beside us” (Sh v.6.39) —“enemigos que al atacarnos / a propósito erran el blanco” — está traducido como “Hallamos enemigos luchando a nuestro lado” (C 323). O errores de significación causados por una asociación errónea provocada por el material lingüístico original: la amenaza de la bruja que va a perseguir un barco en forma de “rata sin cola” para dañarlo —“I’ll do, I’ll do, and I’ll do” (Sh 1.3.10)— no significa “[l]o haré, lo haré, lo haré” (C 71), sino, en el contexto dado, “roeré, roeré y roeré”. A veces la traducción usa significantes con un sentido diferente sin ninguna razón obvia. Al igual que Astrana, por ejemplo, los traductores borran el sentido del oráculo “no man of woman born shall harm Macbeth”; su versión es “nadie nacido de mujer”, con énfasis en “mujer” en lugar de “nacido”.

También vemos nuevamente el problema del cambio arbitrario de algunos vocablos o sintagmas repetidos en el original intencionalmente con función semiótica. Al igual que Astrana Marín los traductores no comprendieron que tales recurrencias aportan cada vez un matiz semántico nuevo, creando nexos a distancia entre escenas y marcando el desarrollo de la acción dramática. Si decidieron traducir los significantes clave de la escena 1, *fair* y *foul*, como *bello* y *feo*, es inadmisibles que los cambien en el primer parlamento de Macbeth (“So foul and fair a day I have not seen”, Sh 1.3.37), que asocia fatalmente al protagonista con el parlamento de las brujas “Fair is foul and foul is fair” (1.1.9), por “Jamás he visto un día tan hermoso y cruel” (C 73). Y es inaudita la corrección que hacen los traductores de entrada al autor anulando la ambigüedad de la expresión “When the battle’s lost *and* won” (1.1.4)¹⁵ con “al fin de la batalla, bien se pierda o se gane” (C 55). Por lo visto no le perdonaron a Shakespeare la “falta de lógica” (al igual que no se la toleró Astrana Marín). Con esta y otras intervenciones parecidas revelaron su incompreensión de los motivos principales y de la estructura artística de la obra. Esto se ve también en su juicio de que la primera escena, como lo dicen en su nota al pie, no tiene “función dramática aparente” (C 55), cuando es todo lo contrario. De otra parte, al igual que en Astrana Marín, hay en esta traducción indicios de que sus autores no tuvieron suficientes conocimientos de la cosmovisión isabelina, que son fundamentales para la

15 Énfasis añadido.

comprensión del ambiente cultural en que se produjo la obra de Shakespeare. Pese a los diversos logros de esta versión, de un instituto dedicado al estudio y traducción de la obra de este dramaturgo podría esperarse más.

A modo de conclusión: ¿*traduttori*, *traditori*?

Pese al gran desarrollo de la traductología, a la publicación de cada vez más numerosas obras teóricas en este campo, a la existencia de asociaciones de traductores y revistas especializadas y a la creación de escuelas y departamentos universitarios de estudios traductológicos, parece que no se ha extinguido la figura del *traduttore* que es realmente *traditore*. Con la proliferación de literatura traducida en las últimas décadas a menudo se ha asociado una disminución de la calidad, de la cual ya hay solo un paso a la seudotraducción. En los tres ejemplos anteriores hemos visto con qué facilidad la falsa creatividad del traductor literario puede llevar a seudotraducciones que distorsionan las obras originales y, sin embargo, crean la trampa de la *ilusión de traducción*.

La ilusión de traducción, que podría parecer un problema serio solo en traducciones técnicas, no lo es menos en las literarias, dada la importancia de la traducción de obras artísticas en el contacto entre diferentes culturas. El fenómeno parece haberse extendido, según algunas manifestaciones de protesta de los profesionales: “Hoy en día, en nuestro contexto cultural, son escasas las voces que se alzan en protesta por las traducciones fallidas. Signo evidente de la progresiva e imparable pérdida de conciencia lingüística del público. [...] [E]n general, reina la resignación, o la indiferencia” (Rodríguez Monroy 131-132). Agrego que gran parte de la responsabilidad por las traducciones defectuosas puede ser de las editoriales, por falta de control y arbitraje.

Sin embargo, puede que la indiferencia y la resignación no sean tan generales. En 1994, la Comunidad de traductores (Obec překladatelů) de la República checa, que asocia solo a traductores literarios, creó un antipremio con el nombre metafórico *Skřípec* (“El potro”, en el sentido del instrumento de tortura). El antipremio se otorga anualmente a la peor traducción literaria al checo. Cualquier persona puede postular una obra traducida al “premio”. Luego de un riguroso proceso de arbitraje, el ganador es anunciado en un gran evento en el marco de la feria internacional del libro, que le da una

extraordinaria publicidad.¹⁶ El propósito de este acto de crítica pública es concientizar a los traductores y a las editoriales de su responsabilidad ante el público, y por lo menos en el caso de alguna que otra editorial esto se ha logrado.

Sería deseable que los gremios de la traducción, las revistas especializadas y las escuelas de traducción tomen conciencia de lo que pueden hacer por mejorar la calidad de la traducción literaria. Llama la atención que los autores de muchas de las obras traductológicas que se publican se apresuren a afirmar de entrada que la traducción, y sobre todo la literaria, “no se puede enseñar” (¿para qué se crean entonces las escuelas de traducción?). Conviene un cambio de actitud. Si bien es cierto que cada obra artística presenta problemas concretos e irrepetibles que solo el traductor individual puede solucionar, los principios generales del oficio no solo se pueden sino que se deben enseñar, si la traducción literaria, en lugar de introducir distancias artificiales, ha de ser fiel a su misión de crear puentes de afinidad entre las diferentes comunidades culturales.

Obras citadas

- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen, 1980.
- García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción: Teoría, crítica, historia*. 2.^a ed. 2 vols. Madrid: Gredos, 1989. Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 328.
- . *Teoría y práctica de la traducción*. 2.^a ed. Madrid: Gredos, 1984. Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales, 53.
- Greene, Graham. *El poder y la gloria*. Trad. Guillermo Villalonga. Bogotá: La oveja negra, 1983.
- . *The Power and the Glory*. 1940. Harmondsworth: Penguin Books, 1982.
- Jettmarová, Zuzana. Předmluva ke čtvrtému vydání [Prefacio a la cuarta edición]. Levý. 8-12.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Trads. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquets, 1987.

¹⁶ La única vez que el antipremio fue otorgado a una obra traducida del español fue en el 2014, cuando lo ganó la traductora de varias obras teatrales de los argentinos Rafael Spregelburd y Eduardo Pavlovsky.

- Levý, Jiří. *Umění překladu [El arte de la traducción]*. 1963. 4.^a ed. Praga: Apostrof, 2012.
- Mukařovský, Jan. “El arte como hecho signico”. 1934. *Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. 88-95.
- . “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”. 1936. *Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. 127-203.
- Pascual Buxó, José. *Las figuraciones del sentido: Ensayos de poética semiológica*. 1984. Ciudad de México: FCE, 1997.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Ciudad de México: FCE, 1994.
- Peregil, Francisco. “Shakespeare, contra 500 especialistas en Shakespeare”. *El País*. 15 de abril del 2001: s. pág. Web. 15 de abril del 2001.
- Rodríguez Monroy, Amalia. *El saber del traductor: Hacia una ética de la interpretación*. Barcelona: Montesinos, 1999.
- Shakespeare, William. *La tragedia de Macbeth. Obras completas*. Trad. y ed. Luis Astrana Marín. 1932. 13.^a ed. Madrid: Aguilar, 1965. 1575-1625.
- . *Macbeth*. Ed. G. K. Hunter. Harmondsworth: Penguin Books, 1984. The New Penguin Shakespeare.
- . *Macbeth*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero. Trads. Manuel Ángel Conejero, Vicente Forés, Juan Vicente Martínez y Jenaro Talens. 2.^a ed. Madrid: Cátedra, 1990.
- Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Eds. y trads. Jarmila Jandová y Emil Volek. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Bogotá: Universidad de los Andes; Bogotá: Plaza y Janés, 2000.

Sobre la autora

Jarmila Jandová es doctora en filología inglesa y española de la Universidad Carlos IV de Praga. Trabajó como docente de literatura inglesa y norteamericana, teoría literaria y versología en varias universidades colombianas, especialmente en la Universidad Nacional de Colombia. Fue directora del Departamento de Literatura de esta Universidad y contribuyó de manera significativa a la creación de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica*. Sus intereses investigativos y sus publicaciones se han centrado en temas de versología general e hispánica y en la semiótica del arte de la Escuela de Praga. Con el hispanista Emil Volek publicó *Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský* (Universidad Nacional de Colombia, 2000) y *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa* (Fundamentos y Universidad Nacional de Colombia, 2013). La primera de estas obras fue distinguida con una medalla al mérito del Ministerio de Cultura de la República Checa. Como traductora independiente, la doctora Jandová es miembro de la asociación internacional de traductores Tremédica.