



En este trabajo se indican algunos factores que conectan la traducción como introducción con las retraducciones de los mismos autores y obras en un sistema literario. Me apoyo en el ejemplo del traductor inglés Paulo Quintela para estudiar, sobre el horizonte diacrónico de la actividad de otros traductores, algunas de sus versiones al alemán realizadas en torno a la segunda mitad del siglo XX.

*PALABRAS CLAVE:* retraducción, traducción-introducción, auto y heterocanonización, el proyecto del traductor.

# Traducir: introducir, retraducir.

*This paper examines the role of translation in the dynamics of introducing literary works in a cultural system. The example of the translator Paulo Quintela will be used to study several of his versions from German to Portuguese in the context of previous and subsequent translations of the same authors and works elaborated by other translators.*

*KEYWORDS:* diachronic and achronic translation series, translation as introduction, self and hetero-canonisation, the translator's project.

CHARLOTTE FREI

*Universidade do Minho*



1.

Se puede decir que las traducciones de obras literarias, incluso cuando son vertidas por primera vez a un idioma, se plasman sobre el horizonte común de la retraducción. Efectivamente, hay muy pocas traducciones que se puedan calificar de traducciones-introducciones en estado puro. Para entender esta distinción es necesario diferenciar entre retraducciones *sensu stricto* y retraducciones *sensu lato*. Las retraducciones *sensu stricto* son las elaboradas a partir del conocimiento directo (o indirecto) de traducciones anteriores de una obra en la misma lengua. Las retraducciones *sensu lato* engloban toda traducción surgida a partir de un horizonte de traducciones preexistentes en otra lengua y cultura, cronológicamente anteriores o contemporáneas.

Una traducción que introduce una obra en un sustrato lingüístico-cultural específico tiene como objetivo escribirla en otra lengua y presentar a su autor en la cultura de llegada. La confluencia de los dos designios hace que sea considerada imperfecta<sup>1</sup> e incluso «impura», porque «la défektivité traductive et l'impact des «normes» s'y manifestent souvent massivement, impure parce qu'elle est à la fois introduction et traduction» (Berman, 1995: 84). La traducción propiamente dicha se desplegaría sobre el eje de retraducciones simultáneas y sucesivas.

Sin entrar en una discusión sobre la posibilidad de la existencia de traducciones perfectas y puras, me interesa en este trabajo indicar algunos determinantes que conectan la traducción como introducción con traducciones posteriores del mismo autor u obra. En otras palabras, se trata de comprobar en qué medida la especificidad histórica de una poética de la traducción puede repercutir en la recepción y producción transcreativa dentro de un sistema literario. Con este fin me centraré en casos concretos de traducciones del alemán al portugués realizadas en torno a la segunda mitad del siglo XX.

2.

En este período destaca, en el ámbito portugués de la traducción de literatura en lengua alemana, la figura de Paulo Quintela (1905-1987), profesor de filología germánica de la Universidad de Coimbra. He aquí un traductor-introductor que no entiende su actividad en términos de autoría, es decir, como recreación autónoma o «creación paralela» (Campos, 1976: 24). Quintela tampoco responde a un modelo de traductor-introductor que, a semejanza de Heinrich Beck, pretenda confirmar mediante la traducción una imagen cultural preexistente de una literatura en un sistema meta<sup>1</sup>. El germanista portugués, por el contrario, define su actividad de traducción *deontológicamente* y *culturalmente*. En primer lugar, describe la traducción como «uma actividade extensiva da minha profissão e puramente cultural, não é uma actividade poética [...]» (Quintela, 1997: 177)<sup>2</sup>. En segundo lugar, se proclama, en la línea de Goethe, intermediario cultural, o sea, un «profeta para su pueblo»<sup>3</sup>. Quintela propone distinguir entre la traducción filológica, en cuanto labor objetiva efectuada anónimamente<sup>4</sup>, y la traducción poética como producción artística, incluyéndose en la primera categoría.

<sup>1</sup> Beck es el primer traductor al alemán de gran parte de la obra de Federico García Lorca. El propósito de este traductor consiste en confirmar una imagen preexistente que la historia y literatura españolas habían adquirido en la recepción del público alemán. De ahí que introduzca en la lengua y literatura alemanas un Lorca barroquizado en cuanto autor «típicamente andaluz» (Banús, 1997: 107).

<sup>2</sup> Como el prefacio al *Malte* de las *Obras Completas [OC]* de Quintela aparece amputado en su parte central, utilizo aquí el prefacio íntegro de 1955 a esta traducción recogido en la antología de Castilho Pais.

<sup>3</sup> Cf. J. W. Goethe: *Poemas, OC, 2*, 1997: 42-3. Quintela hace aquí referencia a la conocida carta de Goethe a Carlyle del 20 de julio de 1827.

<sup>4</sup> En este sentido, subraya en el prefacio al *Malte*, recurriendo a una cita de Rilke, que «eu me quis sentir verdadeiramente anónimo, «como o canteiro duma catedral»; que «se transpõe com a ferro para a equanimidade da pedra»; também sem ambição - a não ser a da mais plena e pura e gratuita fidelidade ao meu Poeta [...]» (*OC, 3*, 1998: 358).



No obstante, a propósito de su traducción de la poesía de Goethe, califica su actividad cultural en términos de «apropiación personal» (OC, 2, 1997: 160). Estas inconsistencias en el discurso del traductor permiten cuestionar la imagen neutral del *fidus interpres* que el propio Quintela pretende erigir.

¿Cuáles son los autores y obras seleccionadas por el germanista? La mayoría de las obras traducidas se refiere a autores de lengua alemana como Goethe, Hölderlin, Nietzsche, Keller, Hauptmann, Rilke, Trakl, Nelly Sachs y Bertolt Brecht. En el periodo comprendido entre 1938 y 1969, Quintela desarrolla una enorme actividad de traducción que abarca también obras de Friedrich Hölderlin y Rainer Maria Rilke, autores que tomaré como puntos de referencia a fin de abordar determinadas líneas de orientación en este «programa» de traducción-introducción. De Hölderlin traduce y publica una miscelánea de *Poemas* (Lisboa, 1945) y traduce parte de *Hipérion ou O Eremita na Grécia* [1969], trabajo que queda inédito<sup>5</sup>. De Rilke, Quintela publica las primeras traducciones de poemas a partir de enero de 1938 en la *Revista de Portugal*<sup>6</sup>. El primer volumen de poesía data de 1942 (*Poemas I*, Coimbra). Un año más tarde se imprime *A Balada do Amor e da Morte do Alferes Cristóvão Rilke* y en 1955 *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, ambos editados por el Instituto Alemán de la Universidad de Coimbra. A finales de los sesenta, Quintela edita el segundo volumen de poesía, *Poemas II. Dispersos e inéditos de 1906 a 1926* (Coimbra 1967), y, finalmente, las obras magnas de Rilke, *As Elegias de Duino* y *Sonetos a Orfeu* (Porto, s.d. [1969]).

<sup>5</sup> Esta traducción fue publicada póstumamente por primera vez en las OC, 2, 1997, pp. 807-844.

<sup>6</sup> En esta revista se editan inicialmente: «Poemas de Rilke. Carta a Vitorino Nemésio para servir de credencial a algumas traduções» (nº 2, enero de 1938), «A primeira Elegia de Duino» (nº 8, julio de 1939) y «Cinco canções. Agosto de 1914» (nº 10, noviembre de 1940).

3.

La primera traducción de diversos poemas de Rilke constituye una empresa ocasional dirigida a la lectura en privado<sup>7</sup>. Cuando su amigo y entonces director de la *Revista de Portugal*, Vitorino Nemésio, sugiere su publicación se inicia la importación sistemática de este poeta a Portugal. Es necesario recordar que la obra rilkeana comenzó a ser traducida al francés desde 1909<sup>8</sup>. Francia había servido de intermediaria entre Portugal y las literaturas germánicas, entre otras, y de refugio para intelectuales portugueses exiliados. En contraposición a Francia o España<sup>9</sup>, donde la recepción traductora de Rilke privilegió en su etapa inicial las obras en prosa, en Portugal se evidencia una situación distinta. Quintela, en 1938, empieza por traducir poemas sueltos de los primeros libros de poesía de Rilke y, en 1942, publica una antología de las obras poéticas desde *Advent* hasta *Neue Gedichte*, centrándose, pues, en las fases inicial e intermedia del autor. Al optar en su primera publicación en forma de libro por una poesía de acentuado tenor romántico y decadentista, el traductor selecciona textos «mais aptos a confirmar tendências autóctones, do que a funcionar como elementos de renovação» (Hörster Ferreira, 1993: 109)<sup>10</sup>. De la obra de madurez hay que esperar hasta 1951-

<sup>7</sup> Véase la citada carta a V. Nemésio, reproducida en el apéndice al vol. 3 de las OC, 1998: 685-693, especialmente la página 686.

<sup>8</sup> Aparecen en esta fecha escasas traducciones de poemas sueltos elaboradas por Ch. Morice y Henri Guilbeaux, publicadas en diferentes revistas francesas. En 1926 se publica por primera vez una traducción al francés de una obra íntegra en prosa de Rilke: el *Malte*. Para referencias bibliográficas de la recepción en francés de la obra de Rilke remito al índice cronológico realizado a partir del *Katalog der Rilke-Sammlung Richard von Mises* en Hörster Ferreira, 1993: 636-643.

<sup>9</sup> Véase a este propósito Bermúdez-Cañete, 1993: 133-135.

<sup>10</sup> No obstante, a propósito de la colección de poesía de Goethe, el traductor observa lo siguiente: «Reconhecemos sem custo certa largueza desproporcionada de algumas das suas secções, a que talvez tenhamos sido levados por nelas se tratar de aspectos do Poeta totalmente desconhecidos entre nós» (OC, 2, 1997: 42).



1952 para ver la segunda elegía íntegramente traducida y editada. Sólo en 1969 se publica en forma de libro el *corpus* completo de *Las Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*, cuya segunda parte permanece inconclusa. En 1955, veintinueve años después de la versión íntegra francesa de Maurice Betz, Quintela traduce finalmente el *Malte*. A propósito de sus criterios de selección y organización de un volumen de poesías dispersas e inéditas procedentes del exilio de la obra de Rilke de los años 1906-1926, el traductor explica que ha buscado «a pura e simples ordenação cronológica, observada com o máximo rigor, independentemente do carácter completo ou fragmentário dos poemas, dos seus géneros e motivos, já publicados ou inéditos» (OC, 3, 1998: 235) y remite explícitamente al procedimiento seguido por el traductor inglés J.B. Leishman<sup>11</sup>. Quintela, en el prefacio de 1942 a la primera edición de *Poemas I*, subraya dos propósitos que lo incitaron a traducir a Rilke. El primer criterio es científico-documental, destinado a recopilar los elementos esenciales acerca de la evolución de la personalidad poética y humana del poeta. El segundo criterio, de índole artística, consiste en revelar al público-lector de lengua portuguesa «um dos maiores (para mim o maior) poetas de expressão alemã deste século» (OC, 3, 1998: 17). La preferencia por el *corpus* lírico de un autor con abundante producción crítica y prosística (sin hablar de la obra epistolar) contribuye a la consagración en Portugal de la autoridad literaria de Rilke en cuanto poeta lírico. La dimensión selectiva de las traducciones-introducciones de Quintela es también determinante en lo que se refiere a la recepción creativa de Rilke por los poetas portugueses sobre todo a partir de 1942<sup>12</sup>. La alusión de Quintela al rango que el poeta de Praga ocupa en su canon literario personal

<sup>11</sup> *Rainer Maria Rilke: Poems 1906 to 1926*, trad. e intro. de J. B. Leishman, Londres, 1957.

<sup>12</sup> Es a partir de este año cuando se comienza a sentir más intensamente su presencia en Portugal. Para algunos ejemplos de intertextualidades de la obra de Rilke en autores portugueses de 1939 a 1960, *vid.* Hörster Ferreira,

remite a una afinidad entre traductor y autor que opera como un tipo de «censura estética» sobre los textos traducidos<sup>13</sup>. En este sentido, una traducción-introducción puede vehicular un potencial mitificador de importantes consecuencias para la recepción creativa del escritor extranjero en el medio de llegada<sup>14</sup>.

A propósito de las traducciones de Hölderlin, el propio Quintela indica en la introducción a su tesis doctoral que la investigación sobre este autor tuvo su origen en sus estudios de Rilke y la afinidad y «posible influencia» del contacto de éste con la poesía de Hölderlin<sup>15</sup>. Sin embargo, no es éste el punto más relevante para la decisión de traducirlo. La selección de uno u otro *opus* refleja siempre también un momento histórico. En este sentido los traductores no sólo conciben una traducción con el propósito de dar acceso a una obra extranjera, «but also as a contribution to the cause of an embattled (or even victorious) literary trend» (Lefevere, 1981: 57). Es el caso de la obra de Hölderlin, que tan sólo en el siglo XX encontró lectores preparados para reconocer su complejidad y valor poéticos. Este (re)descubrimiento se inició a partir de Nietzsche, pasando por W. Dilthey y el círculo de Stefan George, por nombrar algunos de los más significativos en lengua alemana. La particularidad de la his-

1993: cap. 4 (pp. 431-584). Es de notar que coyunturalmente también en este año se inicia la edición de las obras de Fernando Pessoa en 11 volúmenes de la editora Ática. Este hecho es importante, en la medida en que las técnicas heterométricas de la poesía rilkeana traducidas por Quintela desempeñan un importante papel en la batalla del verso libre «a qual, a par de Fernando Pessoa - Álvaro de Campos, ajudaram a vencer» (Hörster Ferreira, 1993: 588).

<sup>13</sup> Holman y Boase-Beier (1999: 10-11) distinguen, a propósito del concepto de la censura aplicado a las traducciones de obras literarias, entre «preventive pre-publication censorship» y «post-publication censorship», censuras a las que a menudo recurren tanto el poeta original como su traductor.

<sup>14</sup> Es el caso, como sugiere Bermúdez-Cañete (1993: 134) a propósito del primer traductor sistemático de Rilke al francés, Maurice Betz.

<sup>15</sup> *Vid.* introducción a *Hölderlin*, OC, 1, 1996: 33-54.



toria de los efectos (*Wirkungsgeschichte*) de la obra de Hölderlin en la Alemania de la primera mitad del siglo XX se caracteriza por: a) una concentración unilateral en la obra tardía, y b) las distorsiones ideológicas que sufrió el *corpus* poético en las sucesivas etapas de su exégesis<sup>16</sup>. Sobre este trasfondo, la toma de conciencia de la dimensión crítica de la traducción coincide, en Quintela, con la configuración de esta tarea como un acto político de resistencia. De ahí que en el espacio paratextual de su traducción, el germanista se ponga a lecturas de índole reductivista<sup>17</sup>. Al aplicar criterios clasificadores basados en el principio de la diversificación, el traductor, en la primera edición de la antología poética, pretende dar una muestra de la crea-

ción poética completa. Al traducirlo a partir del eje de la evolución poética, Quintela evita jerarquizar la relación entre las primeras etapas y las últimas de la producción artística del poeta de la torre de Tubinga, opción nitidamente opuesta a las mencionadas lecturas unidimensionales de diversas corrientes ideológicas. Del mismo modo, en la segunda edición, bastante aumentada, de los poemas de 1959, el traductor decide ampliar el *corpus* equitativamente, atendiendo a las distintas fases de la producción de Hölderlin. En efecto, Quintela concibe la traducción como un acto que permite devolverle a la obra de arte su dimensión universal<sup>18</sup>. Al reivindicar la universalidad de la poesía de Hölderlin, el traductor no cae en esa «trampa mortal» (Paz, 1990: 15) de considerar la poesía como intraducible, idea reforzada por las lecturas nacionalistas de Hölderlin. La traducción como instrumento de resistencia contra las diversas anexionas reductivistas de una obra corresponde, como muestra el ejemplo, a un gesto ético. Aunque ambos proyectos de traducción, de Rilke y de Hölderlin, son llevados a cabo paralelamente en términos cronológicos, cada proyecto se inserta en paradigmas conceptuales distintos. Mediante la selección de los autores y obras por traducir se verifica que el traductor funciona como «constraining and enabling filter» (Holman/Boase-Beier, 1999: 9) que configura las traducciones a partir de las

<sup>16</sup> La primera edición histórico-crítica de la obra del poeta, efectuada a partir de 1912 por Norbert von Hellingrath, discípulo del círculo de Stefan George, tiene el mérito de estimar estéticamente el conjunto de la obra y reconocer los poemas tardíos, oscuros y herméticos, como clímax de su producción poética. No obstante, es también Hellingrath quien enfoca a Hölderlin como poeta esencialmente germánico, dando así auge a lecturas nacionalistas durante el período de la Primera Guerra Mundial. En la ideologización fascista del nacionalsocialismo se procede a la totalización falaz de aspectos singulares de una obra polifacética y de espesa densidad signica. Desde el principio del III Reich hasta los años 60, la exégesis de Heidegger en varias conferencias, desde 1934 hasta 1942, dadas significativamente sobre himnos de la obra tardía (del ciclo «Vaterländische Gesänge» interpretó los himnos «Germanien», «Der Rhein», «Andenken» y «Der Ister»), y la publicación de una compilación de sus interpretaciones sobre el autor en 1951, someten la obra a una ontologización radical, centrándose en la figura del poeta como «generador del Ser» (*Stifter des Seins*). La lectura deshistorizada de Heidegger reduce la esencia de la poesía de Hölderlin a su propio punto de vista filosófico, según el cual la autoridad del creador y su autotematización adquieren afinidades con la figura del filósofo que piensa el pensamiento tal como el poeta piensa la creación. A su vez, las contralecturas de G. Lukács en 1934 y P. Bertaux en 1968 recobran la dimensión histórico-política del *Hiperión* y de partes de la poesía donde la Revolución Francesa dejó profundas marcas.

Véase, para algunos estudios críticos de los aspectos más problemáticos de la obra y recepción de Hölderlin, el libro de G. Kurz, V. Lawitschka, J. Wertheimer (eds.) (1995), *Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme*, Tubinga, Attempto Verlag, especialmente la contribución de J. Schmidt, «Hölderlin im 20. Jahrhundert. Rezeption und Edition», pp. 105-125.

<sup>17</sup> Así sucede, por ejemplo, cuando afirma en el prefacio de 1944 a los *Poemas* que Hölderlin no es «um poeta de determinação puramente alemã, inaprensível na essência ao estrangeiro, como afirmou, antes de muitos outros, N. von Hellingrath, por mais importante e decisivo que seja o papel do «nacional» nos poemas da última fase - mas sim um cume da cultura ocidental de raiz helénica» (*OC*, 2, 1997: 281).

<sup>18</sup> El traductor afirma su convicción de que «[a] voz de Hölderlin, com o seu grave e sério timbre germânico, é indispensável no concerto da poesia europeia, e é como europeu que nós a reclamamos e que temos o direito a ouvi-la e o dever de aprender a amá-la» (*OC*, 1, 1996: 54). Más tarde en el mismo libro recusa toda lectura ideológica y parcial como una «peligrosa reducción» (*idem*, pp. 57-58).



posibilidades y necesidades que le permiten su circunstancia histórica y el proyecto traductor<sup>19</sup> que guía su versión.

El lugar de reflexión sobre las propias traducciones se restringe en Quintela a los espacios paratextuales, ya que el único texto dedicado a la cuestión quedó inédito hasta hace poco<sup>20</sup>. Se le ha reprochado por parte de traductores posteriores una cierta hostilidad a la teoría de la traducción y a la práctica crítica<sup>21</sup>. A pesar de estas reticencias teóricas existen observaciones que permiten reconstruir algunos aspectos de la poética de la traducción de Quintela. En efecto, la traducción sería la expresión de una «reflexão interpretativa e balanço crítico» (OC, 3, 1998: 551). El «crítico ideal» constituye para Quintela aquel que llega a la comprensión máxima del objeto de arte a través de la intuición de las vivencias del creador<sup>22</sup>. En cuanto deudor de la hermenéutica de Dilthey y su tríada de la vivencia, comprensión y expresión, el profesor de Coimbra aplica este ideal al acto de traducir, que para él consiste en «*aderir, reviver, recriar* uma situação poética» («Traduzir», OC, 4, 1999: 649). Es esta premisa teórica la que le impide al filólogo portugués aproximarse a la problemática de la traducción en términos textuales, a pesar de las investigaciones contemporáneas de las escuelas

formalistas rusas y checas sobre el lenguaje y la estructura del texto. Quintela, para quien existe la disociabilidad entre la forma y la idea, privilegia en sus traducciones esta última, recusando otras técnicas como el circunloquio, la paráfrasis o la glosa poética. En esta línea, el traductor se distancia, por ejemplo, de la versión italiana de poemas de Rilke de Vincenzo Errante, que considera pseudo-poética<sup>23</sup>.

## 4.

Durante muchos años, el concepto y la práctica de sus traducciones no fueron seriamente cuestionados<sup>24</sup>. De hecho, al exceptuar algunos casos esporádicos, es sintomático que el germanista haya disfrutado hasta los años 90 del estatuto no disputado de traductor «oficial» de Rilke<sup>25</sup>, título que también es extensible a sus versiones de Hölderlin. La casi exclusividad del germanista, por un lado, se basa en la traducción sistemática y directa del alemán; por otro, queda reforzada por la falta de existencia de diálogo con otros traductores portugueses. Así, el receptor, hasta esta fecha, dispone de versiones únicas (*Malte, Las Elegías de Duino*), incompletas (*Los Sonetos a Orfeo*), selectivas (*Poemas* de Hölderlin y Rilke) o no publicadas

<sup>19</sup> Para una definición de este concepto, *vid.* Frei, 2003: 63ss.

<sup>20</sup> Quintela pronunció una conferencia titulada «Traduzir» en 1959 en la Casa de Inglaterra de Coimbra, trabajo que permaneció sin publicar y que entró en el apéndice II del cuarto volumen de las *Obras Completas*.

<sup>21</sup> A este propósito, *cf.* Barrento, 1988: 51. Es cierto que en diversos prefacios o notas se encuentran, por ejemplo, afirmaciones como: «Apresentam-se os poemas como obras de arte, válidas por si imediatamente e sem necessidade de qualquer suporte explicativo» (OC, 3, 1998: 17), o «Quanto à técnica – ou técnicas ... – das presentes versões, difícil é cristalizá-la em regras e princípios rígidos. Alguma coisa a este respeito encontrará nas notas o leitor paciente» (OC, 2, 1997: 42).

<sup>22</sup> Véase a este propósito la introducción de Quintela a Hölderlin, OC, 1, 1996: 60-61.

<sup>23</sup> Afirma el traductor en el prefacio a la primera edición de *Poemas* de Rilke (OC, 3, 1998: 19-20): «Sobre a técnica seguida na tradução apenas duas palavras, para dizer que me quis conservar sempre fiel à expressão original, sem nunca ceder ao circunlóquio nem cair na paráfrase. Prefiro ser obscuro, por vezes, a atraícoar mais do que é inevitável segundo a sentença corrente. Posto perante a alternativa da forma e da ideia, preferi esta àquela. O ritmo, tentei respeitá-lo sempre que me foi possível. O que nunca fiz foi servir-me do texto original para o glosar de forma aparentemente poética, como alguns têm feito, nomeadamente o tradutor italiano Vincenzo Errante.» Del mismo modo Quintela, a propósito de su versión del *Malte*, se distancia de la versión de Maurice Betz por razones de «errores» de interpretación (*vid.* apéndice al *Malte*, OC, 3, 1998: 492).

<sup>24</sup> En 1955 el poeta portugués y también traductor Jorge de Sena le reprochó a Quintela la «artificiosidad» de las traducciones de éste, objeción refutada por Quintela (1997: 176-178) en el prefacio al *Malte* del mismo año.

<sup>25</sup> *Vid.* Hörster Ferreira, 1993: 345.



y, por tanto, inasequibles (*Hiperión*) de los poetas en cuestión. Se observa que para la generación de lectores y traductores de esta época histórica, las traducciones de Quintela habían adquirido una legitimación en cuanto «traducciones clásicas» (Levy, 1969: 78).

Con la instauración de un régimen político democrático en los años setenta y la apertura del país al extranjero, la reestructuración universitaria y el desarrollo del mercado del libro, entre otras razones, se constata un aumento en número de los traductores y una creciente diversificación de los autores traducidos. En 1988, un año después de la muerte del profesor de Coimbra, se afirma de sus traducciones que «serão um excelente exemplo para pôr à prova, e eventualmente confirmar, aquelas teorias que defendem a necessidade de *atualização* periódica das traduções de textos do passado» (Barrento, 1988: 50). Efectivamente, en la década de los noventa salen a la luz una nueva propuesta en lengua portuguesa de *As Elegias de Duino* (1993) y una versión íntegra de *Os Sonetos a Orfeu* (1994) de Rilke. De Hölderlin se traducen las *Elegias* (1992), el *Hiperión ou O Eremita da Grécia* (1997) y los *Hinos tardíos* (2000). Detengámonos en algunos de los factores que proyectan mejor las quiebras y los paralelismos entre los retraductores del alemán y la línea de traducción inaugurada por Quintela.

Tal vez el cambio más profundo tanto en términos teóricos como prácticos haya sido la adhesión al paradigma de la *transtextualidad*, como, por ejemplo, es adaptado al ámbito de la traducción por el poeta-(re)traductor de los sonetos de Rilke, Vasco Graça Moura. Este concepto es bastante amplio y significativamente no se restringe a la traducción como textualidad sino que es aplicable a todo tipo de texto escrito. La transtextualidad, en el micronivel del proceso de traducción, pone el acento en la literariedad del texto traducido. Al sostener que la traducción debe funcionar como si fuese un texto originalmente generado

en la lengua de recepción y que debe ocupar un sitio entre las obras de la literatura de llegada, el traductor manifiesta una conciencia del valor artístico de su actividad<sup>26</sup>. Contrariamente a Quintela, que en sus reflexiones acerca del trabajo del traductor recurrió a un número elevado de tópicos y estereotipos para describir la jerarquía entre autor - traductor, original - traducción, creación y lo que llama la «operación bárbara» (*OC*, 2, 1997: 160) del traducir, se constata entre los retraductores una creciente valorización de la autonomía literaria de su actividad. El reconocimiento de la diferencia irreductible del código de significación lingüística y literaria del sistema de llegada con respecto al de partida apela a la necesidad de manipulaciones textuales recíprocas o «infidelidades interactivas» (Graça Moura, 1994: 71). Es decir, las estrategias que el traductor aplica para aproximarse al original repercuten necesariamente en la forma y el contenido del texto de llegada. Por el contrario, la primacía de la constancia funcional, o sea la poeticidad de la traducción, reestructura a diferentes niveles el texto de partida. El desencanto que revela la formulación de las «infidelidades interactivas» es debido a una percepción escéptica frente a la dicotomía posible que subyace al pensamiento tradicional sobre traducción. Este escepticismo recusa la utopía de una lengua pura que permitiría recuperar el paraíso perdido y cuestionar el optimismo funcionalista de aquellos que propugnan «different types of faithfulness» (Lefevere/Bassnett, 1998: 3). Se trata de una perspectiva innovadora con respecto a la línea de traducción de Rilke inaugurada por Quintela. Por lo menos en el plano teórico, «the role of the translator has changed from that of a faithful reproducer to an inventive interventionist» (Holman/Boase-Beier, 1999: 14).

Otro aspecto que deriva del concepto del tra-

<sup>26</sup> Cf. Graça Moura, 1997: 218.



ducir como una técnica de construcción sobre todo literaria y estética de un texto a partir de otro texto consiste en el recurso de la *interpolación*. La contaminación del texto traducido con voces poéticas de la lengua y literatura de llegada cronológicamente anteriores y posteriores a Hölderlin y Rilke remite, por parte de los retraductores, a la preocupación por insertar sus traducciones en el patrimonio literario nacional<sup>27</sup>. En Quintela este recurso no está del todo ausente, desde el momento en que se sirve del intertexto clásico portugués, aunque sin ofrecer ninguna reflexión teórica al respecto. Obviamente Quintela no podía recurrir, como sí era posible en la década de los 90, al Rilke transfigurado por las voces poéticas portuguesas. En este sentido, el traductor-introductor encuentra más restringidas sus posibilidades de interpolación transtextual. Cuando el traductor es un retraductor, la interpolación se ofrece como una estrategia mixta que permite utilizar: a) traducciones-precursoras intra o extraculturales cuyas estrategias del «problem-solving» y «decision-making» se consideran adecuadas y adaptables a la lengua de llegada; b) obras de poetas autó-

tonos de las que se toman técnicas o segmentos poéticos, como es el caso, según apunta ilustrativamente Dias Furtado, del recurso a Camões para la traducción de Hölderlin; c) textos de poetas de la lengua de llegada que acusaron una recepción importante de la poesía extranjera en cuestión<sup>28</sup>. Como muestran varios ejemplos de la antología titulada *O discurso sobre a tradução em Portugal*, publicada por Sabio Pinilla y Fernández Sánchez, las interpolaciones literarias tienen una larga tradición entre los traductores portugueses<sup>29</sup>. No obstante, es preciso considerar que un enfoque preponderantemente transtextual corre el riesgo de aplicar el teorema schleiermacheriano en su vertiente de apropiación. La importancia dada a la constancia funcional de la traducción como producto literario es, en última instancia, una cuestión del estatuto que se pretenda dar al texto traducido en la cultura de llegada, pero también de la posición que el traductor ocupe en ella. Estas posiciones son variables en el tiempo, así como la auto y heterocanonización de los traductores literarios depende de la institucionalización traductora y/o literaria de éstos.

Por autocanonización entiendo la inserción, por el sujeto traductor, de una traducción entre las propias obras cuando éste es un poeta reconocido. Es el caso del ya mencionado poeta-(re)traductor que considera las «traduções como parte integrante da minha obra literária» (Graça

<sup>27</sup> Dias Furtado, por ejemplo, explica en el prefacio a la traducción de las elegías de Hölderlin: «As versões das Elegias que aqui apresentamos constituem não só uma homenagem a este poeta europeu como também a poetas portugueses cujo trabalho poético, uma vez assimilado, foi constante fonte de soluções mais ou menos poéticas na língua de chegada. Se a escrita poética pressupõe outras leituras poéticas por parte do enunciador, também é verdade que a tradução de poesia pressupõe igualmente leituras desse género por parte do tradutor. Foi-nos grato reviver Camões, Pessoa, António Ramos Rosa, Fernando Echevarria, Herberto Helder, Sophia, Fiama e Nuno Júdice durante o labor ao mesmo tempo árduo e gratificante de dizer Hölderlin em língua portuguesa» (Dias Furtado, 1992: 13). También Graça Moura, traductor-autor por excelencia, explica en una entrevista que procura «sempre religar a minha escrita a certas complicitades que manifesto com a tradição poética portuguesa. Seja pela citação de uma expressão literal, seja por alguma alusão, creio que isso contribui para adensar a relação do texto traduzido com o património literário em que por essa via, vem incorporar-se» (Graça Moura, 1999: 148).

<sup>28</sup> Así dice la misma retraductora en el prefacio a su versión de las elegías de Rilke: «Depois da versão de Paulo Quintela de *As Elegias de Duino* editada em 1969 e reeditada em 1983, a cuja memória de diversos modos prestamos nesta nova versão sincera homenagem, apresenta-se ao leitor português uma nova maneira de ter presente Rilke na língua portuguesa, entretanto enriquecida por novos modos de dizer poéticos, muitos deles rilkeanos, o que torna múltipla a honra que se pretende prestar ao grande Poeta» (Dias Furtado, 1993: 19).

<sup>29</sup> Véanse a este propósito, por ejemplo, los testimonios de João Franco Barreto en el prólogo a su traducción de la *Eneida Portuguesa* de 1664 y de A. Rodrigues de Matos acerca de su traducción de la *Jerusalém Libertada* de Tasso en 1682 (Sabio/Fernández, 1998: 76 y p. 80).





Moura, 1999: 147). El reconocimiento y la legitimación de las propias traducciones como «creaciones paralelas» se puede fundamentar en la institucionalización de la propia obra en el *corpus* del patrimonio literario nacional<sup>30</sup>. A su vez, entiendo por heterocanonización la inserción de un traductor o una traducción en el canon literario realizada por filólogos, poetas o traductores. Este tipo de canonización podría ilustrarse con las palabras de uno de los coordinadores de las *Obras Completas* de Quintela que, a propósito de dicho traductor, sostiene que «as versões portuguesas de William Blake, Bertolt Brecht, Johann Wolfgang Goethe, Rilke, Nelly Sachs, Georg Trakl e tantos outros são hoje um património inalienável da cultura portuguesa» (OC, 1, 1996: 12). He aquí al traductor-introductor «introducido» en el canon de la literatura en traducción portuguesa.

RECIBIDO EN JUNIO DE 2004

#### BIBLIOGRAFÍA

- Banús, Enrique (1997), «Traducción-recepción-imagen: García Lorca en Alemania», en K. Spang (coord.), *Unum et Diversum*, Estudios en honor de Ángel Raimundo y Fernández González, Pamplona, EUNSA, pp. 97-114.
- Barrento, João (1988), «Tradições da tradução. Paulo Quintela: uma «escola»?», *I.C.A.L.P.* (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa), nº 11, marzo, pp. 48-59.
- Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, París, Gallimard.
- Bermúdez-Cañete, Federico (1993), «Las primeras traducciones poéticas de Rilke en España», *Sendebar*, 4, pp. 133-162.
- Campos, Haroldo de (1976), «Da Tradução como Criação e como Crítica» [1963], *Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*, São Paulo, Cultrix.
- Dias Furtado, M<sup>a</sup> Teresa (1992), «Introdução» a F. Hölderlin, *Elegias*, trad. M<sup>a</sup>. T. Dias Furtado, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 7-13.
- Dias Furtado, M<sup>a</sup> Teresa (1993), «Introdução», a R. M. Rilke, *As Elegias de Duíno*, trad. M<sup>a</sup>. T. Dias Furtado, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 7-21.
- Frei, C. (2003): *Übersetzung als Fiktion. Die Rezeption der «Lettres Portugaises» durch Rainer Maria Rilke*, Europäische Hochschulschriften, vol. 109, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Graça Moura, Vasco (1994), «Nota final» a *Os sonetos a Orfeu de Rainer Maria Rilke*, trad. V. Graça Moura, Lisboa, Quetzal, pp. 67-71.
- Graça Moura, Vasco (1997), «Traduzir Shakespeare. Várias versões do *Hamlet* em português e o mais que adiante se verá» [1987], en C. Castilho Pais (ed.), *Teoria diacrónica da tradução portuguesa. Antologia (séc. XV-XX)*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 206-225.
- Graça Moura, Vasco (1999), «Tradução de Poesia Alemã do século XX: Rilke, Benn, Enzensberger. Entrevista a Vasco Graça Moura», entrevista realizada por M<sup>a</sup>. T. Dias Furtado, *Runa*, nº 27, pp. 147-148.
- Hörster Ferreira, M<sup>a</sup> António (1993), *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*, Tesis Doctoral, 2 vols., Coimbra, Universidade de Coimbra.
- Holman, Michael, Boase-Beier, Jean (1999), «Introduction: Writing, Rewriting and Translation. Through Constraint to Creativity», en J. Boase-Beier, M. Holman (eds.), *The Practices of literary Translation. Constraints and Creativity*, Manchester, St. Jerome, pp. 1-18.
- Lefevere, André (1981), «Beyond the Process: literary Translation in Literature and literary Theory», en M.G. Rose (ed.), *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, pp. 52-59.
- Lefevere, André, Bassnett, Susan (1998), «Introduction: Where are we in Translation Studies?», en

<sup>30</sup> La identificación entre traducción y obra propia queda además marcada por la configuración paratextual de las portadas de las traducciones de Dante y Rilke. En ambos casos, la referencia al autor-traductor desplaza el nombre del autor original al título: *A Divina Comédia de Dante Alighieri* o *Os Sonetos a Orfeu de Rainer Maria Rilke*. Este tipo de canonización editorial ya no se verifica en las traducciones de Barrento y Dias Furtado, que no disponen de un *corpus* de creación artística institucionalizado. Para un análisis sistemático de la teoría y función del paratexto en el ámbito de la traducción literaria, *vid.* Frei, 2003: 173-200.



- S. Bassnett y A. Lefevere (eds.), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 1-11.
- Levy, Jiri (1969) [1963], *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, trad. Walter Schamschula, Frankfurt a.M.-Bonn, Athenäum.
- Paz, Octavio (1990) [1971], *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.
- Quintela, Paulo (1996-2001), *Obras Completas*, 5 vols., coord. por L. Scheidl, A. Sousa Ribeiro, C. Guimarães, M<sup>a</sup>. H. Simões, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Quintela, Paulo (1997), «Prefácio» [1955] a R. M. Rilke, *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. P. Quintela, Coimbra, Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, en C. Castilho Pais (ed.), *Teoria diacrónica da tradução portuguesa. Antologia (séc. XV-XX)*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 175-185.
- Sabio Pinilla, José Antonio, Fernández Sánchez, M<sup>a</sup> Manuela (eds.) (1998), *O discurso sobre a tradução em Portugal. O proveito, o ensino e a crítica. Antologia (c. 1429-1818)*, Lisboa, Colibri.