

MUTATIS
MUTANDIS

Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción
ISSN: 2011-799X
Universidad de Antioquia

Piña, Gerardo
Traductoras y asimetrías. Las traducciones de “Luvina” de Juan Rulfo al alemán¹ *
Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción,
vol. 13, núm. 2, 2020, Julio-Diciembre, pp. 333-356
Universidad de Antioquia

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n2a07>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=499272738008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

UAEH [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Traductoras y asimetrías. Las traducciones de “Luvina” de Juan Rulfo al alemán¹

Gerardo Piña

gerardo.hpm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2384-3425>

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, México

Resumen

En este artículo hago un análisis comparativo de las únicas dos traducciones al alemán del cuento “Luvina” de Juan Rulfo que se conocen hasta el momento. Una fue hecha en 1960 por Eva Salomonski; la otra, en 1964, por Mariana Frenk. Esta última llevaba 30 años viviendo en México, había traducido otras obras de Rulfo y tuvo acceso al propio autor del cuento para hacer su traducción. Sin embargo, esta es más desafortunada que la de Salomonski, quien no disfrutó de ninguna de esas ventajas. Se suele pensar que si un traductor literario “domina” la lengua fuente, vive en un país donde dicha lengua se habla y conoce al autor de la obra que traduce, su traducción será mejor que la de quien carece de estas “ventajas”. El objetivo de esta comparación es mostrar que esto no es necesariamente así.

Palabras clave: traducción literaria, traducción como hermenéutica, “Luvina” (cuento), Juan Rulfo

Translators and Asymmetries: The Translations of Juan Rulfo's “Luvina” into German

Abstract

In this article, I make a comparative analysis of the only two —known so far— German translations of the short story *Luvina* by Juan Rulfo. One was made in 1960 by Eva Salomonski; the other in 1964 by Mariana Frenk. The latter had been living in Mexico for 30 years, had translated other works by Rulfo and had access to him to do her translation. However, her translation is more unfortunate than that of Salomonski, who did not enjoy any of those advantages. It is often thought that if a literary translator “masters” the source language, lives in a country where that language is spoken and knows the author of the work he or she is translating, his/her translation will be better than that of the translator who lacks these “advantages”. The purpose of this comparison is to show that this not necessarily true.

Keywords: Luvina (short story), Juan Rulfo, literary translation, translation as hermeneutics.

¹ Este artículo de investigación forma parte del proyecto “Los estudios de traducción en América Latina, siglos xx y xxi” del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

Traductrices et asymétries : Les traductions de « Luvina » de Juan Rulfo en allemand

Résumé

Dans cet article, je fais une analyse comparative des deux uniques traductions en allemand —connues jusqu'à maintenant— de la nouvelle *Luvina* de Juan Rulfo. L'une a été créée en 1960 par Eva Salomonski, l'autre en 1964 par Mariana Frenk. Cette dernière avait vécu au Mexique pendant trente ans, avait traduit d'autres œuvres de Rulfo et avait eu accès à lui pour faire sa traduction. Cependant, cette traduction est plus malheureuse que la traduction de Salomonski, qui n'a pas joui de ces avantages. On pense souvent que si un traducteur littéraire maîtrise la langue source, vit dans un pays où cette langue est parlée et connaît l'auteur de l'œuvre qu'il traduit, sa traduction sera meilleure que celle du traducteur qui n'a pas ces « avantages ». Mon but avec cette comparaison est de montrer que la déclaration ci-dessus n'est pas nécessairement vraie.

Mots clés : Luvina (nouvelle), Juan Rulfo, traduction littéraire, traduction comme herméneutique.

1. Introducción

Quien traduce una obra es un agente muy importante en la recepción y la apreciación de dicha obra, de un autor (v. g. Julio Cortázar o Charles Baudelaire como traductores de Edgar Allan Poe), o de toda una corriente literaria (v. g. Gregory Rabassa como traductor al inglés de varios autores del llamado “boom latinoamericano”). Hay, desde luego, otros agentes en dicho proceso, como los editores, los críticos literarios, los publicistas, etc. Como ejemplo de esto, en la primera edición alemana de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, los editores hicieron adiciones desafortunadas que impactaron en la recepción de esta novela en el público:²

Dos son las adiciones practicadas por Carl Hanser: una lista de personajes al comienzo, como en la publicación de piezas teatrales, y una frase para indicar quién está hablando cada vez que cambia la voz narrativa (Vital, 1994, pp. 122-123).

A esto habría que sumar un tiraje reducido y un puñado de críticas que no fueron lo suficientemente atentas a la obra, para comprender por qué Rulfo no fue (y no ha sido) un autor tan reconocido en Alemania como en otros países europeos. Como afirma Wolfgang Vogt:

En las universidades alemanas Rulfo es uno de los autores mexicanos más estudiados y hay un gran número de libros y artículos de investigación sobre él, pero éstos tienen una difusión limitada, porque se dirigen a especialistas (2011, p. 351).

2 Decimos que estas adiciones son desafortunadas porque, como se indica a continuación, la novela enlista a los personajes al comienzo de la edición alemana y, además, añade al inicio de cada sección de la novela el nombre del narrador o narradora. Cualquiera que haya leído *Pedro Páramo* sabe que estas omisiones son deliberadas por parte del autor, pues constituyen una parte esencial de la trama y de la técnica narrativa de la obra.

Creo que el apresuramiento de Mariana Frenk por traducir *Pedro Páramo* y por fungir de agente literaria de Rulfo en Alemania obedeció más a una búsqueda de acumulación de capital cultural, que a la difusión de la obra del jalisciense. Esto no significa que sus traducciones no tengan aciertos. Sin embargo, en mi opinión, también tienen varias deficiencias y, al tratarse del “autor mexicano más traducido en la historia”, como afirma Alberto Vital (citado en López Parra, 2019), el que hasta hace muy poco las traducciones de Frenk fueran las únicas en lengua alemana ha tenido no pocas consecuencias en la recepción de la obra de Rulfo³ y en el prestigio de Frenk como traductora.

Mi objetivo en este artículo es analizar la traducción al alemán del cuento “Luvina”, hecha por Mariana Frenk, y compararla con otra traducción a la misma lengua, realizada por Eva Salomonski, publicada en un suplemento literario suizo de 1960. La finalidad de este análisis, así como del marco contextual que lo precede, es presentar el oficio de la traducción literaria como una actividad en donde el rigor y el conocimiento deben combinarse con la imaginación y la creatividad en igual (o mayor) medida. Así como no podemos limitarnos a lo que dice el diccionario para resolver dificultades semánticas, léxicas, gramaticales, tampoco podemos dar por hecho que la figura del traductor es neutra ni que la familiaridad con una lengua y cultura garantizan una mejor traducción.

Acerca de la metodología del análisis comparativo (aplicada específicamente en el apartado 4 de este artículo), explico aquí brevemente

3 En 2008 apareció una nueva traducción de *Pedro Páramo*, realizada por Dagmar Ploetz, pero *El llano en llamas* y *El gallo de oro* permanecen disponibles en alemán únicamente en las traducciones de Frenk (de 1964 y 1984, respectivamente).

de qué se trata, si bien al final del apartado 3 abordo esto con más detalle. He tomado los pasajes del cuento “Luvina” de Juan Rulfo que presentan retos mayores para su traducción (principalmente por tratarse de pasajes en donde las metáforas, prosopopeyas y otras figuras retóricas implican varias dificultades) y he mostrado cómo han resuelto ambas traductoras dichos pasajes. Para hacer esto, he puesto en español una equivalencia de lo escrito por las traductoras y he consignado las palabras, frases u oraciones originales en alemán. Cuando me ha parecido pertinente, también he ofrecido alternativas de mejores soluciones en lengua alemana, basándome en criterios de sentido o en el uso de frecuencia de las palabras elegidas por las traductoras.

Doy un ejemplo: en el siguiente pasaje del cuento: “...Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano” (Rulfo, 2016), a mí me ha parecido relevante comparar cómo ambas traductoras resolvieron, en alemán, “se desgaja”, pues se trata de un lenguaje metafórico del tipo de los que está lleno el cuento (y la obra de Rulfo). El análisis aparece así, en el apartado 4 de este artículo: “...Y la tierra es empinada. *Se desgaja* [Se divide] [se parte] por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano”. El primer corchete indica cómo lo resolvió Salomonski (i. e. “se divide”: *sich zerteilt*); el segundo corchete, cómo lo hizo Frenk (“se parte”: *bricht*). Dado que, en mi opinión, ninguna de las dos es una solución muy afortunada, me he atrevido a sugerir opciones como *zerschlagen* (desgajar) y *zertrümmern* (despedazar), verbos con la misma frecuencia de uso que los elegidos por las traductoras y con un sentido que transmite mejor la metáfora del texto en español. Me he basado en los indicadores de uso de frecuencia del diccionario alemán DUDEN (s. f.) (el diccionario de mayor autoridad en esa

lengua) para las palabras alemanas analizadas y propuestas.

Ya que los resultados del análisis comparativo no muestran todas las implicaciones de sus resultados, he creído conveniente explicitar el contexto en el que ambas traducciones se realizaron, así como las consecuencias que las traducciones de Frenk tuvieron para su reputación como traductora y para la recepción de la obra de Rulfo en lengua alemana.

2. Mariana Frenk como traductora de Rulfo

En un ensayo sobre la recepción de la obra de Rulfo en Alemania, dice Vogt: “En 1958 la editorial Carl Hanser de Munich lanzó al mercado un tiraje de 3,500 ejemplares de *Pedro Páramo* y un año después un tiraje de 5000 ejemplares de *Ficciones* y *El Aleph* de Borges” (2011, p. 353). Tras hacer un par de comparaciones entre ambas publicaciones, continúa Vogt: “Tres años después de la primera publicación, los 3500 ejemplares de *Pedro Páramo* aún no se habían agotado” (p. 354); y añade:

Como al principio *Pedro Páramo* sólo se vendió con lentitud, la traducción de Mariana Frenk de *El llano en llamas* apareció en 1964, once años después de la publicación del original y seis después de la traducción de *Pedro Páramo*. Además de Carl Hanser de Munich, las prestigiosas casas Suhrkamp y Fischer de Fráncfort editaron las traducciones de Rulfo realizadas por Mariana Frenk en diferentes colecciones. Sin embargo, la venta de los libros de Rulfo sigue siendo lenta [...]. En 1999 el semanario *Die Zeit* convocó a 52 autores para que escribiesen a todo lo largo de ese año un artículo sobre la obra que considerasen su “libro del siglo”; el suizo de lengua alemana Urs Widmer eligió *Pedro Páramo* y ésta fue la única obra escrita en castellano que figuró en toda la serie de 52 títulos [...] pero también existe la opinión de que la traducción de Mariana Frenk no es la más adecuada para

introducir al lector alemán al mundo rulfiano, y quizás no sería esto ajeno al hecho de que Widmer lea en español (Vogt, 2011, pp. 353-354).

Para 1964, Frenk habría podido desear (tal vez intuir) la enorme recepción que tendría la obra de Juan Rulfo en todo el mundo, pero no podía tenerlo de cierto. Un contrato que impedía al autor retirar su libro al cabo de unos años o buscar una nueva editorial o traducción fue clave para que Frenk apareciera como la única portavoz literaria de Rulfo en esta lengua. Vogt analiza algunos ejemplos de la obra de Rulfo traducida por Frenk, en donde da cuenta de varios desaciertos:

En la novela dice Miguel Páramo: “Se me perdió el pueblo”, y Frenk utiliza en la traducción un término que sonaría bien en un informe policial, pero que, por ser demasiado libresco, un campesino jamás usaría: “Ich habe das Dorf verfehlt” [...]. Lo mismo pasa con Fulgor Sedaño cuando dice: “Prefiero estar de pie, Pedro” que Frenk traduce como “Ich ziehe es vor zu stehen, Pedro”, pero al traducir el verbo “preferir” con “vorziehen” no toma en cuenta que un campesino jamás lo utilizaría por ser demasiado artificial [...]. A veces Frenk, en lugar de buscar un lenguaje adecuado al ambiente campesino, se conforma con una traducción literal. En el primer párrafo del cuento “El hombre” traduce el gerundio de “buscando el horizonte” con otro gerundio en alemán, donde el uso de esta forma gramatical se limita a textos académicos (Vogt, 2011, p. 355).

Me limito a citar estos ejemplos mencionados por Vogt en su artículo, pero cabe señalar que él muestra varios casos más.⁴ Los tropiezos tienen que ver con temas de registro, tono y, en ocasiones, con proponer una traducción literal.

4 Por su parte, Vital hace también el cotejo de algunos pasajes de las obras de Rulfo en la traducción de Frenk, de un modo temático (diminutivos, repeticiones, etc.). Al respecto, véase Vital (1994, pp. 93-112).

Estos mismos rasgos fueron los que encontré al revisar la traducción al alemán de “Luvina”.⁵ En particular, noté que tanto Frenk como Salomonski, quien había traducido este mismo cuento en 1960, tropezaron en aquellos momentos en que el lenguaje se vuelve metafórico o retórico (prosopopeyas, por ejemplo). Esto parece deberse a la falta de una interpretación adecuada del texto; hay una tendencia a cambiar estos pasajes en el cuento (aunque en menor medida por parte de Salomonski). Y estos cambios obedecen, en mi opinión, a una mirada típicamente alemana de México y Latinoamérica de aquella época (i. e., a un “exotismo latinoamericano”).

Veamos, por ejemplo, una breve muestra de la recepción inicial de *Pedro Páramo* en Alemania. Uno de los primeros reseñistas de la obra de Rulfo en ese país, Günter Blöcker, un crítico “influyente” (en palabras de Vital), escribió lo siguiente con respecto a *Pedro Páramo*:

Rulfo es un primitivo lleno de arte, un talento en el cual lo arcaico y lo artístico se mezclan de un modo que muchas veces confunde [...]. Lo que en gran medida es simple, se nos entrega aquí de un modo innecesariamente complicado [...] las rupturas de la cronología y los cambios constantes en la perspectiva de la narración y en la voz narrativa sólo se justifican ahí donde únicamente a través de una multiplicidad de aspectos se produce la verdad (Blöcker *apud* Vital, 1994, pp. 140-141).

5 Mi valoración de ambas traducciones del cuento “Luvina” no busca imprecisiones o errores de literalidad. Como afirma Theo Hermans parafraseando a John McFarlane: “Como la traducción literal está obsesionada con las palabras o incluso con sus componentes y no toma en cuenta el contexto, cualquier modo de traducción basado en el literalismo como estándar de precisión es esencialmente falso” (Hermans, 2014, p. 18; la traducción es propia) [“Since literal translation is obsessed with words or even their component parts and takes no account of context, any mode of translation based on literalism as a standard for accuracy is fundamentally false”].

Como podemos ver, las consecuencias de las decisiones editoriales en la publicación de la novela de Rulfo son muchas. “Palabras como ‘verdad’, ‘primitivismo’, ‘univocidad’ y ‘entendimiento artístico’ aparecen en esta y otras recensiones de un modo que también aspira a convertirlas en conceptos atemporales” (Vital, 1994, p. 142).

Otro reseñista de la época, Werner Wien, dijo que *Pedro Páramo* es “original, originaria, surgida del pensamiento folclórico español propio de la tristeza lorquiana [i. e. de Federico García Lorca] y de esa sed de vida que sabe celebrar la muerte” (*apud* Vital, 1994, p. 143). Estos calificativos denotan ese exotismo antes mencionado; estos lugares comunes, en donde los pocos referentes de una obra extranjera salen a la luz sin empacho por ignorancia y, en el fondo, por desprecio o condescendencia. De acuerdo con Vital, quien analizó 81 reseñas alemanas de la obra de Rulfo, el tema de lo español es central en muchas de ellas:

Ya vimos que el editor alimentó estas expectativas a través del texto de presentación; a ellas debe sumarse el cambio de nombre de Eduviges Dyada, que en la edición de Carl Hanser se convirtió en Carmen, nombre no sólo claramente reconocible como español sino parte fundamental de un antiguo estereotipo de lo hispánico, como lo demuestra la célebre ópera de George Bizet. También es significativo que las referencias a España sean entre los críticos de la primera etapa más numerosas que las hechas sobre México. No se menciona, por ejemplo, ningún autor mexicano, mientras que algunos nombres españoles aparecen a menudo; entre los más frecuentes, el de García Lorca (Vital, 1994, p. 143).⁶

6 En *El arriero en el Danubio*, Vital (1994) da ejemplos puntuales de varios errores y distracciones de los primeros críticos alemanes de *Pedro Páramo*, al confundir personajes, atribuirles acciones que no les corresponden, etc. Véase, en particular, el capítulo v.

Estas comparaciones de la obra de Rulfo con lo español y referirse a él como un escritor “primitivo, lleno de arte” demuestran lo poco que los críticos alemanes conocían de literatura española y latinoamericana, y también dejan ver una dosis de desdén por esta literatura (al menos en ese contexto).

Frenk llegó a México a comienzos de los años treinta. Como afirma Anke Birkenmaier al referirse a esa época:

También en Europa la gente empezó a interesarse por América Latina y por México en particular. La novela de Hermann Stucken *Die weißen Götter* (1918) puso en escena el drama de la historia de la conquista de México, Sergej Eisenstein rodó su película *Qué viva México* y un poco más tarde Antonin Artaud y luego André Breton visitaron México (2011, p. 42).⁷

Al traducir a Rulfo, Mariana Frenk

[...] tenía más de 25 años de estancia en el país y de contacto con la lengua española. Como contrapartida, dejó de experimentar directamente ese mismo período en el ámbito de la lengua y la cultura alemanas (Vital, 1994, p. 92).

Me parece que este último comentario hecho por Vital prepara una suerte de disculpa de su parte por la traducción de Frenk. Pocas líneas más adelante añade:

Tal vez por eso escogió una traducción que atiende más al T1 [texto original] que al público ubicado en HE2 [horizonte de expectativas en el ámbito del texto traducido] cuyas expectativas no podía deducir de un contacto inmediato. El

7 “Auch in Europa begann man, sich für Lateinamerika und insbesondere für Mexiko zu interessieren. Hermann Stuckens Roman *Die weißen Götter* (1918) setzte die Geschichte der Eroberung Mexikos dramatisch in Szene, Sergej Eisenstein drehte seinen Film *Qué viva México* und wenig später besuchten Antonin Artaud und dann André Breton Mexiko”. Mi traducción.

manejo de las expectativas de dicho público corrió a cargo del editor (Vital, 1994, p. 92).

Es decir, ¿la traductora se orienta al texto fuente porque no conoce bien al público lector del texto meta? ¿El mal manejo de las expectativas no es su responsabilidad, sino del editor? A manera de respuesta dice Vital:

Los límites de la intervención de Mariana Frenk pueden verse en el hecho de que las primeras ediciones alemanas de Rulfo carecieron de un prólogo que habría expuesto las características fundamentales del horizonte de expectativas original. A la falta de un prólogo esclarecedor puede atribuirse que *Pedro Páramo* y posteriormente *Der Llano in Flammen* tuvieran una repercusión más débil y más confusa de la que merecían los empeños de la traductora y de los editores (Vital, 1994, p. 92).

Es decir, ¿al final fue más la falta de un prólogo que los errores de la traductora y del editor lo que devino en una “débil repercusión” de la obra de Rulfo en Alemania? No se puede responsabilizar únicamente a un traductor por la buena o mala recepción de una obra, ya que hay muchos agentes involucrados en ese proceso. Sin embargo, el rol de quien traduce la obra es uno de los más importantes.

La traducción al alemán de la obra de Rulfo por parte de Frenk se ha celebrado en múltiples medios (fichas biográficas de Frenk, libros sobre Rulfo, etc.).

Esta novela de un joven autor mexicano no sólo ha llamado la atención en México, sino que se publicará dentro de poco en francés y en inglés. Pero la traducción alemana es la primera que ha salido (Frenk, 2011, p. 187).

Y añade más adelante:

Estoy convencida de que la crítica y el sector artísticamente sensible —sensible a la poesía— del amplio público lector de Alemania acogerán la

obra comprensivamente, entusiastamente. Estoy convencida de que quedarán impresionados por la intensidad y densidad del mundo creado por Rulfo, por su visión sombríamente poética de la vida [...]. Hay otros factores de orden exterior que hacen muy probable una buena acogida de *Pedro Páramo* en Alemania. En primer lugar la misma radical diferencia del medio, *lo exótico del ambiente*, serán una atracción para los alemanes, para quienes la nostalgia de las lejanías es y ha sido un poderoso impulso. En el siglo pasado Italia fue un fuerte imán, hoy lo es *el mundo hispánico*, quizá también la India y el Extremo Oriente. Además es inevitable que *un libro mexicano despierte un enorme interés por el simple hecho de ser mexicano* (Frenk, 2011, p. 188; énfasis añadido).

Es posible que, en 1958, Frenk desconociera que la suya no era la primera traducción de una obra de Rulfo. Por otra parte, los elementos textuales como “el exotismo”, “lo diferente” se mencionan como motivos de atracción inmediata. “A los alemanes les va a gustar porque México es hispánico y exótico”, parece decirnos Frenk. La comparación de Italia con “lo hispánico” como lugares lejanos y nostálgicos desde Alemania es desafortunada, así como la idea de que el solo hecho de que un libro sea mexicano es suficiente para despertar un enorme interés en aquel país. Es importante recordar que todo proceso de traducción es también un proceso de interpretación y que el modo en que se aborda un texto no es muy diferente a cómo se aborda el discurso de quien originó el texto: “La visión de la traducción como hermenéutica hace del traductor un exégeta cuya labor se concentra en el texto-fuente como el Otro a conocer, interpretar, comprender y reescribir” (Díaz Pérez, 2008, p. 155). De ahí que, para Frenk, fuera tan importante el lugar de primacía como traductora de Rulfo. En ello hay un enorme capital cultural⁸ que fue aumentando con los años.

8 En su ensayo “Las formas del capital” (2000), el sociólogo Pierre Bourdieu identificaba tres formas principales

En 1995, 37 años después de que se publicara su traducción, Frenk mantenía el mismo discurso:

Así que, como ya lo dije, busqué un editor y lo encontré enseguida: la editorial Carl Hanser-Verlag, de Munich. Este editor corrió el riesgo de publicar a un autor hasta entonces totalmente desconocido no sólo en Europa, sino en el resto del mundo, a excepción de México, naturalmente. Y llegada a este punto no resisto la tentación de hacerme un poco de autopropaganda. Mi traducción fue la primera de todas. Por mí, Europa conoció a este gran escritor mexicano [...]. Algunas de las traducciones a otros idiomas —creo que son ahora 37 o 38— publicadas después se basaron en la mía; de algunas me lo han dicho y de una sola lo sé a ciencia cierta: la holandesa (Frenk, 2011, p. 192).

Para 1995, insisto, era muy difícil que Frenk no supiera ya que su traducción no había sido la primera. Con respecto a cuáles fueron las primeras traducciones de la obra de Rulfo, afirma Jorge Zepeda:

Durante largo tiempo ha venido repitiéndose que la traducción de Mariana Frenk fue la primera de la obra de Rulfo. En realidad, años antes aparecieron cuatro versiones al inglés de cuentos de *El llano en llamas* en revistas como *Encounter* y *Mexican Life*, y a principios del mismo año de 1958, en que Carl Hanser publicó *Pedro Páramo*, la *Nouvelle Revue Française* presentó en sus páginas el cuento “Anacleto Morones”, en traducción de Roger Lescot (2005, pp. 54-55).

En lo que respecta a la primera traducción de *Pedro Páramo*, el propio Zepeda confirma

de capital: *capital económico*, o sea los recursos económicos, como propiedades, dinero o activos, con los que cuenta una persona; *capital social*, que se refiere al acceso y la pertenencia a redes sociales poderosas, que otorguen ventajas a la vida de una persona; y *capital cultural*, o las características de una persona que le otorgan una ventaja a la hora de adquirir una posición ventajosa en la sociedad.

que fue al inglés y la traductora fue Irene Nicholson, quien se basó en el manuscrito de Rulfo aún titulado “Los murmullos”. No se sabe mucho sobre esta traductora que trabajó en el Centro Mexicano de Escritores (CME) en los años 1954 y 1955 (y que no solo tradujo a Rulfo, sino también a Rosario Castellanos), debido a los muchos documentos extraviados tras la desaparición del CME.

Es importante subrayar la asimetría en las relaciones entre Latinoamérica y Europa en los siglos XIX y XX, ya que esta facilitó que tanto las traducciones de Frenk como su discurso de ser una traductora señera de la obra de Rulfo permanecieran prácticamente incuestionables.

Para evaluar esta actividad mediadora de los intelectuales-escritores latinoamericanos, es útil pensar en los modos en que ha tenido lugar la comunicación cultural entre América Latina y Europa a lo largo de los siglos XIX y XX: no ha sido una comunicación basada en el intercambio y la reciprocidad; no ha tenido lugar en forma de diálogo equitativo entre las partes, según el modelo comunicacional de la comprensión recíproca, del mutuo entendimiento, que es bidireccional y simétrico. Ha sido, por el contrario, una comunicación asimétrica y unidireccional [...]. Debido a la asimetría comunicativa, a la falta de mediadores europeos en igualdad de condiciones, [los intelectuales-escritores latinoamericanos] intentaron traducir la cultura latinoamericana para Europa, si bien con escaso éxito, porque no lo hacían respondiendo a una demanda (casi inexistente, por cierto) del receptor europeo (Pagni, 2014, p. 136).

En lo que respecta a las traducciones de “Luvinia” al alemán, la de Salomonski (1960)⁹ es anterior a la de Frenk (1964). El capital cultural que esta última acumuló al presentarse

⁹ Desafortunadamente, no he logrado encontrar información sobre la traductora Eva Salomonski, salvo la incluida en la publicación mencionada.

como la primera traductora de la obra de Rulfo no fue nada desdeñable. Aunado a esta idea estaba implícita, y a veces explícitamente, que gracias a ella Europa había conocido la obra del jalisciense y que sus traducciones habían servido de pauta para otras en otras lenguas, y ella misma comenzó a ser vista como una especialista en la obra de Rulfo. Su prestigio como académica, traductora y estudiosa literaria se sustenta en estas traducciones.

3. “Luvina” en alemán

El caso de las dos traducciones al alemán del cuento “Luvina” nos permite observar que un mayor conocimiento de la lengua y la cultura del texto de partida no garantizan una mejor traducción literaria. Las ventajas a las que tuvo acceso Mariana Frenk con respecto a su colega Eva Salomonski para traducir este cuento son muchas: la traducción de esta última es anterior a la de aquella; Frenk llevaba ya más de treinta años de vivir en México cuando emprendió esta traducción; ya había traducido *Pedro Páramo* y otros relatos de Rulfo; tenía acceso a una amplia comunidad académica, y más aún: pudo exponerle todas sus dudas con respecto a la traducción al propio Rulfo, con quien tenía una amistad.

Rulfo usa frecuentemente en sus libros palabras que no existen en ningún diccionario, regionalismos que nadie en México conocía, ni siquiera un jalisciense muy culto, quien por cierto no es de Sayula, la tierra de Rulfo. Así que tenía que dirigirme a él, quien siempre me atendía con la mayor gentileza (Frenk, 2011, pp. 192-193).

Sin embargo, todo eso no redundó en una traducción ejemplar; ni siquiera fue más lograda que la de Salomonski, quien, hasta donde hemos podido constatar, nunca viajó a México ni conoció a Rulfo ni había traducido ninguna

otra de sus obras, ni tenía acceso a un círculo académico mexicano.

Si bien las dos traducciones tuvieron momentos acertados, también omitieron o no resolvieron adecuadamente varios pasajes (sobre todo, aquellos en los que imperaba un uso metafórico del lenguaje).¹⁰ Mi intención al hacer el presente análisis es mostrar que parámetros como “fidelidad al texto” o “equivalencia directa”,¹¹ así como ciertas ideas preconcebidas con respecto a la absoluta familiaridad que debe tener el traductor con la(s) lengua(s) y cultura(s) de la(s) que traduce, no son tan relevantes en la traducción literaria. Al respecto afirma Gabriel Iaculli, segundo traductor al francés de la obra de Rulfo:

Vayamos a lo esencial: pienso que es suficiente con que el traductor tenga conocimiento de una parte de esos sedimentos del lenguaje de origen para que logre hacer que un individuo de cualquier otra cultura lo adivine (así sea en parte). Porque es suficiente con que uno o dos de los elementos constitutivos de un texto “hablen” al lector para que el conjunto le sea dado [...] (Iaculli *apud* Moguel, 2011, p. 205).

10 Al final, la traducción de Salomonski tiene menos errores de sentido o interpretación (26 frente a 28 de Frenk, en mi propio conteo al comparar 47 decisiones de traducción del cuento).

11 Con respecto a la noción de “fidelidad”, afirmamos, junto con Fruela Fernández, que “Cuando se dice de una traducción que es, por ejemplo, ‘fiel’, ‘musical’ o ‘correcta’, no sólo se está definiendo ese texto, sino también lo que cada sujeto comprende en ese término y que establece, por tanto, como medida. Los conceptos sólo pueden comprenderse mediante la contextualización de los usos” (Fernández, 2014, p. 87). Por su parte, la “equivalencia directa” “se refiere, de manera muy general, a la relación que se establece entre un texto fuente y un texto meta que hace que se reconozca como una traducción, aunque el concepto se ha revisado desde diferentes perspectivas y presente problemáticas (como la circularidad traducción-equivalencia)” (Baker y Saldanha, 2009, pp. 96-97).

Por su parte, Tarja Roinila, la traductora de Rulfo al finés, afirma que

[...] el traductor tiene que pasar siempre por su propia interpretación de la obra y siempre tiene que recrear la obra de alguna manera [...]. En cuanto al clima, evidentemente las plantas, los animales y todas esas referencias a la naturaleza mexicana plantean una dificultad, pero no es de las mayores; es más grande la dificultad de encontrar el estilo propio, la estructura propia de narración en otro idioma (Roinila, 2011, pp. 228-229).

Es notable que esta traductora subraye que las mayores dificultades para traducir a Rulfo (y, por extensión, a otros autores) no sean las referencias al contexto mexicano como suele creerse. Específicamente, al hablar sobre “Luvina”, añade Roinila:

Al principio del cuento de “Luvina” parece que se está describiendo el lugar donde van a ocurrir ciertos hechos, pero en la segunda parte del cuento el narrador de alguna forma le quita al lector el suelo sobre el que éste creía apoyarse, que era su referencia y donde creía poder fiarse. Pues no, el autor lo está negando y está diciendo sí es esto, aunque también es otra cosa, y hay ese juego continuo de la ambigüedad que me parece una de las claves de la obra de Juan Rulfo, y cuando digo que la traducción se basa en la interpretación estoy pensando precisamente en eso, que la primera tarea del traductor es leer bien la obra y darse cuenta de las claves de este tipo, y después ver en qué elementos lingüísticos están estas pautas de ambigüedad, por ejemplo, o de engaño deliberado por parte del escritor o del narrador, y luego cuidar especialmente todas esas características del texto [...] (2011, pp. 229-330).

Como afirman estos testimonios, los mayores retos en una traducción literaria no están en los localismos ni en los referentes culturales, sino en la capacidad creativa de quien traduce para elaborar un estilo propio. Hemos abandonado la idea del traductor como un mediador

neutro que está obligado a ser “fiel” a un lenguaje y hablamos ahora de un “creador de textos”, que busca recrear imágenes, sonidos, etc., a partir de una interpretación (Roinila) y del hallazgo de ciertos “sedimentos del lenguaje” (Iaculli). Es decir, un manejo importante del significado de las palabras o expresiones, de la sintaxis, del vocabulario, etc., de la lengua a la que se traduce es, por mucho, más importante para hacer una traducción literaria perdurable que el “dominio” de la lengua de partida. Aunado a esto, la imaginación, un amplio conocimiento literario y, en suma, todas las herramientas que permitan al traductor reconocer los usos metafóricos del lenguaje le serán de mayor utilidad que el haber residido en tal o cual país para hacer su trabajo. Como afirma Mark Polizzotti:

No todo en el lenguaje se trata de la designación. Los significados reales a menudo flotan en los huecos que quedan entre las oraciones, en el movimiento que generan ciertos arreglos particulares de palabras, asociaciones y referencias ocultas. Esto es lo que hace la literatura en el mejor de los casos. Y es lo que la traducción puede hacer también (2018, p. 7; la traducción es propia).¹²

En mi opinión, los relatos de *El llano en llamas* requieren de una nueva traducción al alemán (como ya se hizo con *Pedro Páramo*). No solo por la distancia temporal de estas primeras traducciones con respecto a los lectores actuales, sino también porque la apreciación (en términos de interpretaciones informadas)¹³ de la obra de Rulfo es hoy en día mucho más completa.

12 “Language is not all about designation. Its real meanings often hover in the spaces between utterances, in the movement generated by particular arrangements of words, associations, and hidden references. This is what literature does, in the best of cases. And it’s what translation can do as well”.

13 No presentamos aquí ejemplos de interpretaciones de la obra de Juan Rulfo hechas por académicos y especialistas de todo el mundo, por tratarse de cientos (si no

Si, en 1964, la obra de Rulfo era prácticamente desconocida en Europa, hoy hay múltiples trabajos en varios países del mundo en los que se analizan sus libros como parte de los movimientos de vanguardia. Afirma Iaculli:

Juan Rulfo se inscribe en la gran corriente literaria de su tiempo, a la que aportó nuevos procesos narrativos. Y se puede inferir sin duda que la capacidad de innovación y la construcción de un estilo tan propio no hubieran sido posibles si Rulfo no hubiera contado con un conocimiento profundo de esas corrientes literarias (*apud* Moguel, 2011, p. 210).

De hecho, la influencia de autores modernistas y experimentales escandinavos de aquel tiempo aparece en la obra de Rulfo. En su artículo “Juan Rulfo y la literatura de los países nórdicos”, Martin Zerlang (2010) hace un análisis de la influencia literaria entre la obra de Rulfo y los autores Bjørnstjerne Bjørnson, Haldor Laxness, Jens Peter Jacobsen, Knut Hamsun y Selma Lagerlöf. Al final de esta breve relación de escritores latinoamericanos en sus colegas nórdicos, Zerlang afirma:

Se reconoce el estilo alucinante de Miguel Ángel Asturias en las novelas de Ib Michael, se observan ecos de Gabriel García Márquez en obras de Vagn Lundbye, Peter Høeg, y en cuanto a Rulfo se puede mencionar un autor como Arthur Krasilnikoff que ha dicho que, al menos una vez al año, quiere leer a Rulfo. O un autor como Einar Már Gudmundsson [...]. Ahora es uno de los autores más destacados de Islandia, un descendiente de Haldor Laxness – y de Juan Rulfo (2010, pp. 116-117).

Es común escuchar que el conocimiento de la lengua desde la que se traduce, así como la cultura en que está inscrita, debe ser “absoluto”, o al menos “muy vasto”, para lograr una

miles) de ellas. Sin embargo, se puede consultar la bibliografía de este artículo para ver algunas de ellas.

buena traducción literaria. Esta idea lleva implícitamente otras. Por ejemplo, que si alguien ha vivido en un país en donde se habla la lengua desde la que traduce, será mejor traductor que quien no ha tenido esa experiencia; que el conocimiento de la lengua de partida es más importante que el de la lengua de llegada; que la traducción literaria constituye un campo similar al de otros ámbitos de traducción. Mi postura al respecto es que estas apreciaciones son incorrectas. Creo que quien se dedica a traducir literatura debe cumplir con una suficiencia de lectura en la lengua de partida (pero no precisa de un “dominio absoluto” ni de hablar con gran fluidez la lengua de partida); que no requiere de haber vivido en el extranjero para lograr una traducción aceptable e incluso excelente, y que al traducir literatura conviene más tener un amplio conocimiento literario, un buen oído (i. e. ser capaz de reconocer imágenes fonéticas, metros, formas, rimas, ripios, etc.), un buen conocimiento literario y una gran imaginación, que haber vivido muchos años fuera del propio país, así como traducir o valorar una traducción con parámetros ajenos al ámbito literario (v. g. la “fidelidad” al texto fuente).

La primera traducción al alemán del cuento “Luvina” fue hecha por Salomonski en 1960 para el suplemento literario suizo *Das Wort*.¹⁴ La segunda, publicada junto con el resto de los cuentos que conforman el libro *El llano en llamas*, fue hecha por Frenk en 1964 (Rulfo, 1964).

En *Das Wort* aparece la siguiente nota a modo de presentación:

Juan Rulfo se dio a conocer a través de su novela *Pedro Páramo*, publicada en alemán por la editorial Carl Hanser, de Múnich. Antes de esta novela, el mexicano, nacido en 1918, ya había publicado

¹⁴ El nombre completo del suplemento es *Das Wort: eine literarische Beilage*, dentro de la revista *Du: kulturelle Monatsschrift*. Véase Rulfo (1960).

una antología de cuentos. En ella se encuentra la historia “Luvina”, que Eva Salomonski ha traducido para nosotros (Rulfo, 1960, p. 5; la traducción es propia).¹⁵

Se trata de una nota breve, adecuada para el contexto en que el cuento de Rulfo aparecía ante un público suizo de 1960. Hay que recordar que *El llano en llamas* apareció en español en 1953; es decir, Rulfo gozaba apenas del reconocimiento de algunos lectores, pero poco más.¹⁶

Entre los diversos testimonios sobre la traducción de la obra de Juan Rulfo hay, como es de esperarse, perspectivas encontradas (Jiménez, 2011). Sin embargo, también hay puntos de coincidencia. Por ejemplo, prácticamente todos los traductores y estudiosos de la obra de Rulfo coinciden en que el uso de figuras retóricas vinculadas más a la poesía que a la prosa son una parte esencial del estilo rulfiano; también, en que esto constituye una gran dificultad para su traducción.

Otra dificultad que suele mencionarse es la del habla de los personajes rulfianos:

Adam Critchley señala que la dificultad de traducir a Rulfo radica en el estilo de la obra y en el lenguaje de sus personajes [...] su obra es “de personajes, no de acción o de trama, y las historias están construidas a partir del habla de sus personajes” (Critchley *apud* Díaz Pérez, 2008, p. 157).

Dentro de este tema abunda la idea de un “habla campesina” como característica esencial de los libros del jalisciense. Esta idea es de las más

comunes no solo en el tema de la traducción, sino también del análisis de su obra; prácticamente, se da por sentada. Asimismo, se dan por sentadas, al hablar de traducción literaria, ideas como “lo intraducible”, “lo que se pierde en la traducción”, etc.

Hay cada vez más estudios que se ocupan de analizar el fenómeno de la traducción literaria (sus teorías, procesos, problemáticas) y en la actualidad contamos con perspectivas más amplias al respecto que hace sesenta o setenta años.¹⁷ Distinguir entre un “texto original” y un “texto fuente”, así como saber qué es una “equivalencia” o un “anisomorfismo”,¹⁸ por ejemplo, o considerar el contexto social del surgimiento de la obra, del traductor, su interpretación del texto, etc., son parte no solo de un léxico común en la traductología actual. La traducción literaria obedece más a una creatividad semejante a la creación literaria (i. e. al uso de la imaginación, una destreza verbal, intuición, etc.)¹⁹ y a una interpretación de la obra (i. e. un ejercicio de crítica y análisis literarios) que a las “dificultades” técnicas o a la poca familiaridad con el contexto cultural y léxico del texto fuente.

17 Menciono solo tres ejemplos a modo de referencia: Robinson (2017), Scott (2018), y Washbourne y Wyke (2019).

18 “Los anisomorfismos son las áreas lingüísticas, culturales y textuales en las que se produce una diferencia sistemática en traducción y, por tanto, constituyen la explicación fundamental del hecho de que una traducción no pueda ser nunca igual que el original, lo que no implica que sea ni peor ni mejor. La traducción está sujeta a cuatro anisomorfismos sistemáticos básicos (siempre presentes): lingüístico, interpretativo, pragmático y cultural” (Franco Aixelà, 2015).

19 Dice Annette Rosenlund, traductora de Pedro Páramo al danés: “Porque el trabajo de traductor no es principalmente un trabajo intelectual, un trabajo del cerebro, un trabajo de análisis. Claro que lo es también. Pero es sobre todo un trabajo que tiene mucho que ver con la intuición y con la imaginación” (2010, p. 126).

15 “Juan Rulfo wurde bei uns durch seinen Roman «Pedro Paramo» bekannt, den der Carl Hanser Verlag, München, auf Deutsch veröffentlichte. Vor diesem Roman hatte der 1918 geborene Mexikaner bereits einen Sammelband Erzählungen herausgebracht. Darin findet sich auch die Erzählung «Luvina», die Eva Salomonski für uns übertrug“.

16 Véase Zepeda (2005).

Las mayores dificultades para traducir “Luvina” no se hallan, en mi opinión, en los mexicanismos ni en el “habla” del narrador intradiegtico; tampoco en una falta de familiaridad con México y su cultura. Esta familiaridad es (o debería ser) una ventaja para quien traduce, pero puede ser una mayor ventaja tener un amplio conocimiento literario, así como un gran conocimiento del idioma al que se traduce y una imaginación e intuición desarrolladas, como ya hemos mencionado.

Antes de mostrar los resultados de la comparación de dichas traducciones, me parece relevante abordar el tema del lenguaje rulfiano, así como su supuesta referencialidad. Quiero decir que, en mi opinión, no existe tal “habla campesina” en su obra ni tampoco creo que el conocimiento del campo mexicano sea un referente obligado para comprender y apreciar la obra del jalisciense. Como afirma Víctor Jiménez:

Alguien podría haberse preguntado, hace ya tiempo, si Juan Preciado, quien ha pasado su vida en Colima, sería un personaje “rural”, o lo mismo sobre Dolores Preciado y Susana San Juan: ¿es su lenguaje “campesino”? ¿O el del propio *Pedro Páramo* y el padre Rentería? [...] ¿Sería “rural” el profesor de “Luvina”? (2011, p. 262).

Además de esta falsa adjudicación de un lenguaje campesino a la obra de Rulfo, también está la idea de que el mundo que este autor describe es el del campo mexicano. Como si los temas abordados en su obra no fueran universales. Al oír hablar de autores como Knut Hamsun, Selma Lagerlöf o William Faulkner, por ejemplo, ¿se piensa en autores de obras de campesinos?

Rulfo reconfigura expresiones populares y las utiliza con gran acierto para construir diversas figuras retóricas. Es decir, el lenguaje de su obra forma parte de un código estético deliberado

y no de una copia del habla particular de un grupo social concreto. Al respecto opina Akira Sugiyama, traductor al japonés de la obra de Rulfo:

En esa apariencia campesina que tiene el mundo de los cuentos y la novela de Rulfo hay algo que un mexicano también puede sentir, creo: en determinadas situaciones, en determinados personajes, hay en la obra de Rulfo un tema universal. Eso es lo importante. Pero ese tema universal, para que atraiga a todos los lectores tiene que estar enraizado siempre en el lugar donde ocurre el drama. Lograr eso es bastante difícil [...]. El logro de Rulfo es haber conseguido hacer una literatura universal con una apariencia de algo muy local: toda la cultura de Occidente, o algo equivalente a eso, pero con las palabras y los sentimientos de unos campesinos de una región de México (Sugiyama, 2011, pp. 224-225).

Me atrevo a decir que la gran mayoría de los lectores de Rulfo (desde 1953 hasta la fecha) no conocemos la vida de los campesinos (ni de México ni de ninguna otra parte), no sabríamos cómo es un “chicalote” si no fuera por el Internet, ni qué significa “motilón”, así como tampoco estamos seguros de habernos “arrejolado” alguna vez. Quien crea que solo un estadounidense puede entender a Faulkner o solo una mujer canadiense puede apreciar la narrativa de Alice Munro ha perdido de vista la trascendencia universal de estos autores.

Pedro Páramo y *El llano en llamas* han sido apreciados y reconocidos como obras maestras en varias partes del mundo (lo constatan las decenas de traducciones de estas obras y los testimonios de numerosos escritores como Jorge Luis Borges, Günter Grass, Kenzaburo Oé, Susan Sontag y Tahar Ben Jelloun, entre muchos otros). El propio Rulfo repitió, en diversas

entrevistas,²⁰ que quienes buscaban los referentes de sus textos en la realidad perdían el tiempo. Es obvio que el mundo conocido por Rulfo le sirvió de contexto, inspiración, etc., pero su obra no es (ni pretendió ser) una reconfiguración de dicho mundo. Juan Rulfo no buscaba retratar la realidad en sus libros.

El dar por sentado el habla campesina en la obra rulfiana, así como el conferirle la etiqueta de literatura rural implica englobarla o hermanaarla con obras que responden a temáticas, estructuras o procedimientos muy disímiles. Al respecto afirma Iaculli:

Lo que algunos han llamado la oralidad de Rulfo no es, evidentemente, el producto espontáneo de una cultura marginal, sino el resultado de una meditación, del conocimiento, la apropiación, la interpretación original y magistral de las experimentaciones formales en el universo literario de finales del siglo xix y principios del xx (2006, p. 339).

En mi opinión, ninguna de las dos traducciones al alemán del cuento “Luvina” refleja el lenguaje poético del cuento; ambas mantienen una visión del exotismo antes referido. Hay en ellas una especie de necesidad de contener, corregir e incluso censurar el texto fuente. Aquí un ejemplo con este párrafo de “Luvina”:

—¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú conoces al gobierno? [...]. También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del

gobierno [...]. Yo les dije que era la patria. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molenques y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre (Rulfo, 2016, p. 205).

A continuación mostramos la retraducción al español de este mismo párrafo, a partir del texto de Frenk, hecha por Olivia Díaz Pérez, para facilitar la apreciación del tipo de cambios que hace Frenk en su traducción (el texto en alemán está consignado a pie de página²¹):

—¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú conoces al gobierno? [...] También nosotros lo conocemos. Casualmente también lo conocemos. *Pensamos que es una camarilla decente* [...]. Yo les dije que el gobierno era la patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Mostraron la mella en su dentadura y *dijeron que sabían que el gobierno era una sociedad decente* (Díaz Pérez, 2008, p. 164; énfasis de Díaz).

Al igual que en el ejemplo anterior, todas las decisiones de “Luvina” en su totalidad respondieron a las libres interpretaciones de las traductoras, quienes hicieron las veces de portavoces de los lectores potenciales de este cuento en lengua alemana. Las anotaciones siguientes analizan las decisiones que ambas traductoras (Eva Salomonski y Mariana Frenk) tomaron al momento de enfrentarse a pasajes complejos del cuento.

20 Aquí un ejemplo de dichas entrevistas: “Juan Rulfo: Bueno, es que en realidad nunca he usado, ni en los cuentos ni en *Pedro Páramo*, nada autobiográfico. No hay páginas allí que tengan que ver con mi persona ni con mi familia. No utilizo nunca la autobiografía directa. No es porque yo tenga algo en contra de ese modo novelístico. Es simplemente porque los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito, y que me dan los personajes imaginados” (Rulfo, 1973, pp. vi-vii).

21 “Herr Lehrer, du sagst, dass die Regierung uns helfen wird? Kennst du die Regierung? [...] Wir kennen sie auch. Zufällig kennen wir sie auch. Wir sind der Meinung, dass das eine saubere Bande ist [...] Ich sagte ihnen, dass die Regierung das Vaterland sei. Sie schüttelten den Kopf und sagten nein. Und lachten. Das war das einzige Mal, dass ich die Leute von Luvina hab lachen sehen. Sie zeigten ihre Zahnlücken und sagten, sie wüssten, dass die Regierung eine saubere Gesellschaft ist” (Rulfo, 1964, p. 218).

La mayor complejidad, como ya hemos mencionado, no radicó en la traducción del habla popular (aunque hubo algunos tropiezos en este sentido), sino en el uso poético (principalmente metafórico, aunque también hay casos de prosopopeya y aliteraciones, entre otros) del lenguaje rulfiano. En términos generales, los mexicanismos deberían darse por desconocidos en un proceso de traducción al habla alemana (v. g. “zangolotear”, “atrinchilar”, “apalcuachar”). Lo mismo ocurriría con los vocablos de origen náhuatl que, sin embargo, Frenk decidió traducir en toda la obra de Rulfo.

Un error muy frecuente en los traductores de Rulfo es el evitar expresar en una lengua meta elementos extraños a su cultura y sustituirlos por supuestos paralelos que puedan hacer del texto algo más “normal” y que permita su comprensión sin notas aclaratorias (Díaz Pérez, 2008, p. 158).

Y esto es lo que sucedió con las traducciones de “Luvina” al alemán.

He copiado textualmente varios párrafos del cuento (Rulfo, 2016) y he puesto entre corchetes la traducción al español de las decisiones de ambas traductoras para facilitar su lectura (aunque nuestro también las palabras empleadas por ellas para quien se interese en un cotejo más minucioso). El primer corchete indica la elección de Salomonski; el segundo, la de Frenk. En los casos en que ambas optaron por las mismas decisiones, he dejado un solo corchete con la traducción al español del término elegido. En los casos en que me pareció pertinente anotarlo, también he indicado el uso de frecuencia de las palabras que ambas traductoras emplearon, en comparación con las palabras que yo sugiero. Por ejemplo, el verbo “desmenuzar” no lo traduce ninguna de las dos al alemán, porque Rulfo lo utiliza para referirse a una loma (un recurso metafórico). Así, Salomonski propone

el verbo *zermahlen*, y Frenk, *zerreiben* (ambos son sinónimos y significan “triturar” o “moler”). Pero existe el verbo *zerbröckeln*, que significa “desmenuzar”. Alguien podría objetar que ninguna de las traductoras optó por este verbo, porque es de uso menos frecuente que los otros dos. Sin embargo, de acuerdo con el diccionario DUDEN (s. f.), los tres verbos tienen la misma frecuencia de uso (2, en una escala del 1 al 5). Esto deja abierta la posibilidad de que la decisión de no emplear ese verbo por las traductoras obedezca más a una falta de apreciación del lenguaje metafórico (hay más casos semejantes, como ya veremos) que al cuidado de frecuencia del léxico usado. Cuando una de las dos opciones de traducción me ha parecido más pertinente que la otra, la he subrayado.

4. Las traducciones al alemán de “Luvina”. Un análisis comparativo

Fragmento 1. “De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está *plagado* [lleno de] [contaminado] [Salomonski: *übersät*; Frenk: *verseucht*]²² de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. Allí la llaman piedra cruda, y la loma que sube hacia Luvina la nombran *Cuesta de la Piedra Cruda* [S: *Rohsteinhang*; F: *der Hang des rohen Steines*]. El aire y el sol se han encargado de *desmenuzarla* [triturarla] [S: *zermahlen*; F: *zerreiben*. Ambas omiten el verbo *zerbröckeln* (deshacer con los dedos) en un caso de prosopopeya (el aire y el sol desmenuzan)].

Fragmento 2. “[...] de modo que la tierra de por allí es blanca y brillante como si estuviera *rociada* [cubierta por el rocío] [el rocío estuviera ahí] [S: *bedeckt*; F: *Morgentau läge*. Existe el verbo *tropfen* (de mayor frecuencia de uso que

22 En adelante solo empleo las iniciales de los apellidos de las traductoras.

los verbos elegidos): gotear, rociar como en la frase “*das Fallen von Tau tropfen*”) siempre por el rocío del amanecer [...].²³

Fragmento 3. “[...] aunque esto es *un puro decir* [una frase hecha] [algo dicho precipitadamente] [S: *Redensart*; F: *dahingeredet*], porque en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío *se cuaja* [se hiela] [se vuelve rígido] [S: *erstarrt*; F: *starr*. Existen los verbos *gerinnen*: espesarse, y *eindicken*: solidificarse (ambos con la misma frecuencia de uso que los verbos elegidos)] en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra”.

Fragmento 4. “... Y la tierra es *empinada* [Frenk traduce erróneamente “empinada” como “escabrosa” (*zerklüftet*)]. *Se desgaja* [Se divide] [se parte] [S: *sich zerteilt*; F: *bricht*. Ninguna de las opciones mantiene la fuerza del verbo del texto fuente. Existen opciones, como *zerschlagen* (desgajar) y *zertrümmern* (despedazar), con la misma frecuencia de uso que los verbos elegidos por las traductoras].

23 Ninguna de las traductoras intenta recrear, en alguna parte del párrafo, algo que evoque la aliteración: “rocíada siempre por el rocío del amanecer”. Desde luego, no era de esperarse un equivalente léxico en alemán, pero sí alguna marca que dé cuenta de una creación de imágenes fonéticas. Tal como propone Douglas Robinson: “Una de las cosas que suele esperarse que haga un traductor literario es (a) imitar los dispositivos literarios del autor del texto fuente (metros, rimas, ritmos, aliteraciones, asonancias, imágenes, alusiones, tropos, etc.) de manera que los lectores del TM [texto meta] considerarán literario. Como es bien sabido, este propósito orientado al TF [texto fuente] siempre requiere ajustes importantes a la norma cultural de la lengua meta” (2017, p. 451; la traducción es propia) [“One of the things a literary translator is traditionally expected to do is to (a) imitate the source author’s literary devices (meters, rhymes, rhythms, alliterations, assonances, images, allusions, tropes, etc.) in ways that target readers will consider literary. As is well known, this source-oriented ambition inevitably requires significant adjustments to target-cultural norm”].

Fragmento 5. “[...] por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, *en tremolina* [en remolinos que braman] [silbante] [S: *im brausenden Wirbel*; F: *sausend Wind*], como si allá abajo lo hubieran *encañonado* [apretado] [metido con dificultad] [S: *zusammengepresst*; F: *eingenzwängt*. Una mejor opción hubiera sido *leiten* (con mayor uso de frecuencia que los verbos elegidos por las traductoras). v. g., *durch Rohre leiten* – “encañonar” (en el sentido de dirigir). El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia define “encañonar” como: “dirigir o encaminar algo para que entre por un cañón”] en tubos de carrizo.

Fragmento 6. “[...] Un viento que no deja crecer ni a las *dulcamaras* [Ambas traducen “dulcamaras” como *Bittersüß*]: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco *untadas* [pegadas] [recostadas] [S: *klebend*; F: *sich schmiegt*. El uso del participio “untadas”, referido a las dulcamaras, es metafórico. Los verbos *bestreichen* y *schmieren* significan “untar”] en la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes.

Fragmento 7. “Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el *chicalote* [S: *weisse Mohn*; F: *Stachelmohn* (el término usado por Frenk es más preciso; el nombre científico de *Stachelmohn* es “*argemona mexicana*”)] con sus amapolas blancas. Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye *rasguñando* [silbando] [rasguñando] [S: “*dann hört man, wie der Wind durch die dornigen Stiele saust*” – y entonces uno oye cómo silba el viento a través de los tallos espinosos; F: “*Dann hört man, wie die dornigen Stengel die Luft zerkratzen*”: “entonces se puede escuchar los tallos espinosos rasguñando el aire”. Salomonski

cambia el sujeto (pone “viento” en lugar de “chicalote”, lo que hace pensar —una vez más— que el problema al traducir esta parte radica en una falta de apreciación del sentido poético del lenguaje] el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar”.

Fragmento 8. “—Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. *Se plantata* [se revuelve] [se posa con firmeza] [S: *wühlt sich*; F: *sich setzen fest*] en Luvina *prendiéndose de* [tomando] [fijándose en] [Salomonski cambia el verbo de reflexivo a transitivo (de “el viento se prende de las cosas” a “el viento toma las cosas”: *packt die Dinge*; F: *heftet sich an*] las cosas como si las *mordiera* [mordiera] [les hincara el diente] [S: *beissen*; F: *hineinbeißen*].

Fragmento 9. “Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de *petate* [S: *Strohhüte*; F: *Hüte aus Palmstroh*], dejando los paredones lisos, *descobijados* [S: *schutzlos*; F: *kahl und entblößt*] [indefensos] [pelados y descubiertos]. De nuevo un uso poético del lenguaje: los paredones quedan “descobijados”. Habría sido una mejor opción el verbo *aufdecken*, que significa “destapar, desarropar”].

Fragmento 10. “Luego *rasca* [rasca] [escarba] [S: *kratzt*; F: *scharrt*] como si tuviera uñas: uno lo oye mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando *tecatas de tierra* [terrones] [pedazos de tierra] [S: *Erdschollen*; F: *Erdbrocken*], escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir [hacer ruido] [rugir] [S: *lärmen*; F: *tosen*] [Sorprenden ambas decisiones. Existe el verbo *kochen*, con mayor uso de frecuencia que los verbos elegidos y que significa “hervir”].

Fragmento 11. “[...] dentro de uno como si se pusiera a remover los *goznes* [las bisagras] de nuestros mismos huesos [sacar los huesos de las bisagras] [S: *Scharniere*; Frenk cambia el sujeto y el sentido de la frase: “*die Knochen aus den Scharnieren zu zerren*” – “sacar con fuerza los huesos de las bisagras”]. Ya lo verá usted.

Fragmento 12. “El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera”.

“Hasta ellos llegaba el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los *camichines* [S y F: *Camichines*], el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almen-dros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda. Los *comejenes* [las hormigas] [las termitas] [S: *Ameise*; F: *Termiten*] entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas *chamuscadas* [S y F: *versengten*: chamuscadas (a diferencia de quemadas: “*verbrannt*”)].

Y afuera seguía avanzando la noche”.

Fragmento 13. “—¡Oye, Camilo, mándanos otras dos cervezas más! —volvió a decir el hombre. Después añadió:

—Otra cosa, señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está *desteñido* [ya no tiene color propio] [está pálido] [S: “*hat keine eigene Farbe mehr*”; F: *bläss*. Que el horizonte esté “desteñido” es un hallazgo poético. Hay participios con la misma idea de “desteñido” en alemán: *entfärbt* o *verwaschen*, y ninguna de las dos traductorías los utilizaron].

Fragmento 14. “[...] nublado siempre por una mancha *caliginosa* [S: “*Wolken bedeckt die nie verschwinden*”; F: “*mit einer Dunstschicht bedeckt*”. Me parece que ambas traducciones pierden el foco. Existen los adjetivos *finster* y

düster, que significan “caliginoso” (i. e. oscuro) y ambos son de alta frecuencia de uso] que no se borra nunca [cubierto de nubes que nunca desaparecen] [cubierto con una capa de neblina].

Fragmento 15. “Todo el *lomerío pelón* [todas las cimas están desnudas] [toda la sierra está pelona] [S: “*Alle Höhen sind nackt.*”; F: “*Die ganze Bergkette ist kahl.*”], sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el *calín ceniciento* [todo está cubierto de vapores de ceniza] [todo envuelto en esta neblina color ceniza] [S: “*alles ist umhüllt von Aschendunst*”; F: “*Alles in diesen aschenfarbenen Dunst gehüllt*”. La asociación del sustantivo “ceniza” con exhalaciones volcánicas, neblina, etc., y la falta de comprensión del sustantivo “calín” (piedra) probablemente causaron la confusión en ambas traducciones. “*aschenfarbenen Stein*”].

Fragmento 16. “Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con *su blanco caserío* [con sus casas blancas] [S y F: “*mit seinen weissen Häusern*”. La consonancia fonética entre “el *lomerío pelón*” y “*su blanco caserío*” pasa inadvertida entre las traductoras] como si fuera una corona de muerto [...].”

Fragmento 17. “Los gritos de los niños *se acercaron* [se acercaron] [se hicieron más fuertes] [S: “*kam näher*”; F: “*wurde lauter*”. Otro caso de prosopopeya (los gritos se acercaron). El efecto se pierde en la traducción de Frenk] hasta meterse dentro de la tienda. Eso hizo que el hombre se levantara, fuera hacia la puerta y les dijera: ‘¡Váyanse más lejos! ¡No interrumpen! Sigan jugando, pero sin armar alboroto’.

Fragmento 18. “Luego, dirigiéndose otra vez a la mesa, se sentó y dijo:

—Pues sí, como le estaba diciendo. Allá llueve poco. A mediados de año llegan unas cuantas

tormentas que azotan la tierra y la desgarran, dejando nada más el pedregal *flotando encima del tepetate* [las piedras sueltas flotando sobre la dura corteza] [la gravilla que flota en el suelo de tepetate duro e impermeable] [S: “*die losgerissenen Steine, die über der harten Kruste schwimmen*”; F: “*das Steingeröll, das auf dem harten, wasserundurchlässigen Tepetateboden schwimmt*”].

Fragmento 19. “Es bueno ver entonces cómo *se arrastran* [se arrastran] [ruedan hacia delante] [S: “*dahinschleppen*”; F: “*sich voranwälzen*”] las nubes, cómo andan de un cerro a otro dando tumbos como si fueran *vejigas infladas* [nubes infladas] [vejigas de cerdo infladas] [S: “*aufgeblasen*” (omite el término “vejigas”); F: “*aufgeblähte Schweinblasen*”]; rebotando y pegando de truenos igual que si se quebraran en el filo de las barrancas. Pero después de diez o doce días se van y no regresan sino al año siguiente, y a veces se da el caso de que no regresen en varios años”.

Fragmento 20. “...Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, tanto que la tierra, además de estar reseca y *achicada* [arrugada] [S: “*[der Boden] knochentrocken und verkrumpelt*” – “se seca mucho y se arruga”; F: “*[Die Erde] beintrocken ist und verschrumpelt*”. El verbo achicar (*verkleinern*) era una mejor opción y tiene una frecuencia de 3/5] como cuero viejo, se ha llenado de *rajaduras* [mezclado de hendiduras] [que se agrieta por todas partes] [S: “*durchsetzt von Spalte*”; F: “*sie springt auch überall auf*”] y de esa cosa que allí llama ‘*pasojos de agua*’ [pasos de agua] [estiércol de burro] [S: “*Wassertritte*”; F: “*Ese-lsmist*”. Salomonski confunde “pasojos” por “pasos”, pero Frenk se aleja notablemente del significado], que no son sino terrones endurecidos como piedras filosas que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas. Como si así fuera”.

Fragmento 21. “Bebió la cerveza hasta dejar sólo burbujas de espuma en la botella y siguió diciendo:

—Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que va para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran *entablado* [entablillado] [entablillado con madera] [S: “*geschient*”; F: “*alle Geschichten mit Brettern geschient*”. Ambas traductorías parecen confundir “entablar” (“clausurar con tablas”) con “entablillar” (asegurar con tablillas un hueso roto a modo de férula). Existe el verbo “*dielen*” que significa “entablar”] la cara.

Fragmento 22. “Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre *encima de uno, apretada contra de uno*, y porque es *oprimente* como un gran cataplasma sobre *la viva carne del corazón*” [siempre está por encima de la gente, se empuja contra ella y la oprime como un gran emplasto sobre el corazón abierto] [porque está siempre sobre uno y presionada contra uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma en el corazón desnudo] [S: “*denn sie [diese Trübsal] ist immer über den Menschen, drängt sich an sie und bedrückt sie wie ein grosses Zugpflaster über dem offenen Herzen*”; F: “*weil sie [diese Trübsal] immer über einem ist und eng an einen gepreßt, und weil sie beklemmend ist wie ein großes Kataplasma auf dem bloßen Herzen*”. Ambas traductorías omiten la imagen “la viva carne del corazón”. Existe el adjetivo “*aufgeschürft*” - “en carne viva”, aunque es de baja frecuencia de uso, o “*lebendig*”, de alta frecuencia. v. g.: “*auf das aufschürfende Herz*” o “*über das lebendige Fleisch des Herzens drückt*”].

Fragmento 23. “...Dicen los de allí que cuando llena la luna, *ven de bulto* [claramente]

[S: “*deutlich die Gestalt des Windes sieht*”; F: “*deutlich die Gestalt des Windes sehen*”] la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo... siempre.

Fragmento 24. “Pero tómese su cerveza. Veo que no le ha dado ni siquiera una probadita. Tómesela. O tal vez no le guste así tibia como está. Y es que aquí no hay de otra. Yo sé que así sabe mal; que agarra un sabor como *a meados de burro* [S y F: “*Eselspisse*”]. Aquí uno se acostumbra. A fe que allá ni siquiera esto se consigue. Cuando vaya a Luvina la extrañará. Allí no podrá probar sino un mezcal que ellos hacen con una yerba llamada *hojasé* [S: “*Durstgras*” (?); F: “*Senmesblätter*” (*senna alexandrina*) es una hierba medicinal originaria de Egipto], y que a los primeros tragos estará usted dando de volteretas como si lo *chacamotearan* [y después de unos sorbos empieza uno a saltar como toro en el ruedo] [después del primer trago, empieza uno a dar volteretas como si estuviera dando vueltas en el aire] [S: “*und nach ein paar Schlucken fangen Sie an, Sprünge zu machen wie ein Stier in der Arena*”. Salomonski crea una imagen que no existe en el cuento; F: “*Von dem fangen Sie nach den ersten Schlucken an, Purzelbäume zu schlagen, als ob Sie in der Luft rumgewirbelt würden*”. La decisión de Frenk en este pasaje es mucho mejor. El verbo es *herumwirbeln* (“revolear”) y ella emplea el participio *rumgewirbelt*, que confiere muy bien el sentido de “chacamotear”]. Mejor tómese su cerveza. Yo sé lo que le digo”.

Fragmento 25. “Allá afuera seguía oyéndose el batallar del río. El rumor del aire. Los niños jugando. Parecía ser aún temprano, en la noche.

“El hombre se había ido a asomar una vez más a la puerta y había vuelto. Ahora venía diciendo:

“—Resulta fácil ver las cosas desde aquí, *meramente traídas por el recuerdo* [Es fácil ver las cosas sólo en la memoria, desde aquí, donde no hay nada comparable] [Sí, si lo miras todo desde aquí, sólo desde la memoria, donde ya no se parece a la realidad, entonces no es tan malo] [S: “*Es ist leicht, die Dinge nur in der Erinnerung zu sehen, von hier aus, wo es nichts Vergleichbares gibt.*”]. Se pierde la oralidad, el registro bajo de la expresión del texto fuente. Frenk pone casi lo mismo, pero, como hemos visto, cambia el sentido de la idea: “*Ja, wenn man das alles von hier aus ansieht, nur so aus der Erinnerung, wo es keine Ähnlichkeit mehr mit der Wirklichkeit hat, dann ist es nicht so schlimm*”], donde no tienen parecido ninguno.

Fragmento 26. “Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina. Allá viví. Allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. Y ahora usted va para allá... Está bien. Me parece recordar el principio. Me pongo en su lugar y pienso... Mire usted, cuando yo llegué por primera vez a Luvina... ¿Pero me permite antes que me tome su cerveza? Veo que usted no le hace caso. Y a mí me sirve de mucho. Me alivia. Siento como si me enjuagara la cabeza con aceite alcanforado... Bueno, le contaba que cuando llegué por primera vez a Luvina, el arriero que nos llevó no quiso dejar siquiera que descansaran las bestias. En cuanto nos puso en el suelo, se dio media vuelta:

—Yo me vuelvo —nos dijo.

—Espera, ¿no vas a dejar *sestear* [descansar] [permitirles un poco de tranquilidad] [S: “*ras-ten*”; F: “*etwas Ruhe gönnen*”] a tus animales? Están muy *aporreados* [han arrastrado bastante] [están completamente cansados] [S: “*genug geschleppt*”; F: “*total erledigt*”].

—Aquí se *fregarían* más [se pondrían aún peor] [se calmarían demasiado] [S: “*Hier würden sie*

sich noch mehr plagen”; F: “*Hier kommen sie mir nur noch mehr herunter*”] —nos dijo— mejor me vuelvo”.

Fragmento 27. “—¿En qué *país* [país] [lugar] [S: “*Was ist das für ein Land, Agrippina?*”] —“¿Qué clase de país es este, Agripina?”; F: “*An was für einen Ort sind wir hier geraten, Agrippina?*”] —“A qué clase de lugar hemos llegado, Agripina?”] estamos, Agripina?

“Y ella se alzó de hombros.

—Bueno, si no te importa, ve a buscar dónde comer y dónde pasar la noche. Aquí te *aguardamos* [esperamos] —le dije.

“Ella agarró al más pequeño de sus hijos y se fue. Pero no regresó.

Fragmento 28. “Al atardecer, cuando el sol alumbraba sólo las puntas de los cerros, fuimos a buscarla. Anduvimos por los callejones de Luvina, hasta que la encontramos metida en la iglesia: sentada mero en medio de aquella iglesia solitaria, con el niño dormido *entre sus piernas* [en su seno] [S y F: “*auf dem Schoß*”. Ambas traductoras cambian radicalmente la imagen del texto fuente. Probablemente sea este caso el más desafortunado de ambas traducciones].

Fragmento 29. “Los niños lloraban porque no los dejaba dormir el miedo. Y mi mujer, tratando de *retenerlos* a todos entre sus brazos. Abrazando su *manejo* de hijos [trataba de retenerlos a todos, al mismo tiempo, en los brazos; de abrazar su manejo de hijos] [Mi esposa trataba de retenerlos a todos en los brazos, de abrazarlos a todos juntos] [S: “*Meine Frau versuchte, sie alle gleichzeitig in den Armen zu halten, ihre Handvoll Kinder zu umarmen*”; F: “*Meine Frau versuchte, sie alle in den Armen zu halten, sie alle miteinander zu umarmen*”]. Y yo allí, sin saber qué hacer.

Fragmento 30. “Poco después del amanecer se calmó el viento. Después regresó. Pero hubo un momento en esa madrugada en que todo se quedó tranquilo, como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, *aplastando los ruidos con su peso*... [S y F: “*allen Lärm mit seinem Gewicht erdrückt*” – “aplastar todos los ruidos con su peso”. Vemos que ambas traductorías han conservado esta imagen poética y con las mismas palabras]. Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado.”

Fragmento 31. “—Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad...? La verdad es que no lo sé. Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo *enrevesaron* [confundieron] [S y F: “*durcheinanderbrachte*” (con una pérdida de matiz en el registro). Existe “*verwirrt*”, una mejor opción]; pero debió haber sido una eternidad... Y es que allá el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van *amon-tonándose los años* [sumándose el creciente número de años] [amontonándose los años] [S: “*die zunehmende Zahl der Jahre*”; F: “*sich anhäufen*”]. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza”.

Fragmento 32. “Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor... Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban *aflojándose los resortes* [hasta que las articulaciones se aflojan] [hasta que la elasticidad se afloja] [S: “*bis die Gelenke schlaff*”; F: “*bis schließlich die Spannkraft nachläßt*”. Existe el sustantivo “*Feder*” (con frecuencia de uso 3/5) que significa “resorte”] y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si viviera siempre en la eternidad. Esto hacen allí los viejos”.

Fragmento 33. “Porque en Luvina sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido,

como quien dice... Y mujeres sin fuerzas, casi *trabadas* de tan flacas [casi atascadas de pura flaqueza] [mujeres débiles y delgadas que no son más que piel y huesos] [S: “*verhaspelt vor lauter Magerkeit*”. El sentido de “atascadas” es como de “detenidas”. F: “*kraftlose, magere Frauen, die nur noch Haut und Knochen sind*”. Frenk desaparece el adjetivo “trabadas”]. Los niños que han nacido allí se han ido... Apenas les clarea el alba y ya son hombres. Como quien dice, pegan el brinco del pecho de la madre al azadón y desaparecen de Luvina. Así es allí la cosa”.

Fragmento 34. “Sólo quedan los puros viejos y las mujeres solas, o con un marido que *anda donde sólo Dios sabe dónde*... [con un hombre que Dios sabe dónde vaga] [cuyos hombres que quién sabe dónde vagan] [S: “*mit einem Mann, der, Gott weiss wo, herumzieht*.”; F: “*deren Männer wer weiss wo herumziehen*...”. En ambos casos se omite la aliteración o el intento por crear alguna imagen fonética dentro del párrafo (“que anda solo donde Dios sabe dónde”). Vienen de vez en cuando como las tormentas de que le hablaba...”.

Fragmento 35. “Ellos me oyeron, sin parpadear, mirándome *desde el fondo de sus ojos* [S: “*aus dem Grund ihrer Augen*”; F: “*aus der Tiefe ihrer Augen*”. Ambas con el mismo sentido: “desde el fondo de sus ojos”], de los que sólo se asomaba una lucecita allá muy adentro”.

Fragmento 36. “Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. *Pelaron los dientes molenques y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre*” [se hurgaban los dientes podridos [...] el Estado no tiene madre] [mostraron sus huecos en la dentadura [...] el gobierno es una sociedad limpia] [S: “*Sie stocherten in ihren verfaulten Zähnen [...] der Staat habe keine Mutter*”; F: *Sie zeigten ihre Zahnlucken [...] die Regierung eine saubere Gesellschaft ist*”. Es probable que haya una intención

irónica en la traducción de Frenk, pero aun así sorprende la diferencia con respecto al texto fuente. Existe el adjetivo “*zahnlos*”, que significa “sin dientes”].

Fragmento 37. “—Tú nos quieres decir que dejemos Luvina porque, según tú, ya estuvo bueno de aguantar hambres sin necesidad —me dijeron—. Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos *viven* [mal viven] [viven] [S: “*Sie hausen hier*” (hay un matiz en el verbo para dar una idea que no está en el texto fuente y que sucede en donde hay un uso metafórico del lenguaje). F: “*Die wohnen hier*”] aquí y no podemos dejarlos solos.

Fragmento 38. “Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya. *Mascando bagazos de mezquite seco* [cómo mastican bagazos de mezquite] [cómo mastican los restos chupados de las vainas de Mezquite] [S: “*wie sie Mezquitetresten kauen*”; F: “*Wie sie die ausgesogenen Überreste trockener Mezquiteschoten zerkauen*”] y tragándose su propia saliva. Los mirará pasar como sombras, repagados al muro de las casas, casi arrastrados por el viento”.

Fragmento 39. “San Juan Luvina. *Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre* [el nombre me sonaba como a un paraíso] [Me sonaba como un nombre celestial en ese entonces] [S: “*Wie ein Paradies Klang mir der Name*.”; F: “*Wie ein himmlischer Name klang mir das damals*.”. Frenk añade un signo de admiración después de “Luvina” para intensificar el tono melancólico de la frase].

Fragmento 40. “Pero aquello es el purgatorio. *Un lugar moribundo* [Un lugar de muerte] [S y F: “*Ein Sterbender Ort*”] donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. Y eso acaba con uno.

Míreme a mí. Conmigo acabó. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo”.

5. Conclusiones

Como hemos podido ver después del análisis comparativo entre las traducciones al alemán del cuento “Luvina” de Juan Rulfo: la de Eva Salomonski de 1960 y la de Mariana Frenk de 1964, la traducción de esta última no muestra cuáles podrían haber sido las ventajas de su posición social en comparación con la de aquella (como comprobamos con el análisis, Frenk comete más errores de registro o sentido). La importancia de este hecho reside en que mientras Salomonski no vivió en un país de habla hispana ni tuvo acceso a la cultura mexicana de primera mano, ni tuvo contacto directo con Juan Rulfo, Frenk sí contó con esos y otros recursos más (v. g. fue parte del cuerpo académico de la universidad mexicana más importante y conoció a un buen número de especialistas, escritores e intelectuales en quienes apoyarse para hacer su trabajo).²⁴ Esta diferencia en el resultado de la traducción del mismo texto comprueba que al tratarse de traducción literaria, estos recursos no son garantía de un mejor trabajo; ni siquiera deben contarse como elementos necesarios para lograr una traducción literaria satisfactoria.

Más aún: a través del contexto que precede al análisis comparativo de las traducciones mencionadas, podemos atestiguar que la que hasta hace muy poco era la única traductora al alemán de Juan Rulfo, gozó en México de un prestigio difícil de respaldar con el solo trabajo

24 Aunque no es posible saber con exactitud si Frenk consultó a tal o cual autor (incluyendo al propio Juan Rulfo) sobre algún término específico al traducir, sí sabemos que hubo correspondencia y cercanía de trato entre Mariana Frenk y Juan Rulfo, así como entre ella y otros escritores y académicos mexicanos. Véase, por ejemplo, Gordon (2002) y García Bonilla (2015).

de la traducción. Fueron las circunstancias en las que Frenk acumuló un enorme capital cultural (analizadas en el apartado 3 de este artículo) las que permitieron que sus traducciones al alemán de la obra de Rulfo hayan pasado prácticamente sin ser revisadas durante varias décadas.

En suma, mi intención ha sido mostrar, al menos, un par de asimetrías importantes dentro de la traducción literaria:

1. Una traducción con serias deficiencias ni siquiera se cuestiona porque quien la realiza goza de un capital cultural enorme, mientras que una traducción mejor (aunque también con deficiencias) ni siquiera aparece en el mapa de las traducciones al alemán de la obra de Juan Rulfo.
2. Quien traduce literatura debe contar con ciertos recursos para hacer bien su trabajo; sin embargo, el dominar la lengua fuente, el tener acceso directo al autor del texto fuente, el vivir en un país en el que se habla la lengua fuente, no son recursos necesarios: a veces, como hemos visto, ni siquiera hacen una diferencia.

Referencias

- Baker, M., y Saldanha, G. (2009). *Routledge encyclopedia of translation studies* (2.^a ed.). Routledge.
- Birkenmaier, A. (2011). *Versionen Montezumas. Lateinamerika in der historischen Imagination des 19. Jahrhunderts. Mit dem vollständigen Manuskript von Oswald Spenglers "Montezuma. Ein Trauerspiel" (1897)*. De Gruyter.
- Bourdieu, P. (2000 [1986]). Las formas del capital. En *Poder, derecho y clases sociales* (Ma. José Bemuz Beneitez trad., 2.a ed., pp. 131-164). Desclée de Brouwer.
- Díaz Pérez, O. (2008). El traductor como hermeneuta: la obra de Juan Rulfo en traducción alemana. En L. R. Feierstein y V. E. Gerling (Eds.), *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*. Vervuert / Iberoamericana.
- DUDEN (s. f.). www.duden.de.
- Fernández, F. (2014). *Espacios de dominación, espacios de resistencia*. Peter Lang.
- Franco Aixelà, J. (2015). Anisomorfismos y traducción. En *Enciclopedia ibérica de la traducción y la interpretación*. AIETI. <http://www.aieti.eu/enciclopedia/anisomorfismos-y-traducion/en-breve/>
- Frenk, M. (2011). *Pedro Páramo* inicia en Alemania su viaje por el mundo. En V. Jiménez et al. (Coords.), *Juan Rulfo: otras miradas* (pp. 187-190). Fundación Juan Rulfo, Juan Pablos Editor.
- García Bonilla, R. (Comp.). (2015.) *Recuerdos y retratos de Mariana Frenk-Westheim: Entrevistas, ensayos, cartas y homenajes*. Siglo XXI Editores, Conaculta.
- Gordon, S. (2002). Cartas de Juan Rulfo a Mariana Frenk-Westheim. *Revista de Literatura Mexicana*, 13(2), 255-268. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/432>
- Hermans, T. (2014). *Translation in systems. Descriptive and system-oriented approaches explained*. Routledge.
- Iaculli, G. (2006). Decir lo implícito: traducir *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* (traducido por Alberto Ruy Sánchez). En V. Jiménez et al. (coords.). *Tríptico para Juan Rulfo* (pp. 339-347). UNAM, RM, Fundación Juan Rulfo, Universidad Iberoamericana.
- Jiménez, V. (2011). Juan Rulfo frente a sus traducciones. En V. Jiménez et al. (Coords.), *Juan Rulfo: otras miradas* (pp. 237-271). Fundación Juan Rulfo, Juan Pablos Editor.
- López Parra, R. (2019, mayo 19). Conmemoran en Beijing 60 aniversario de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. *China Radio International*. <http://espanol.cri.cn/741/2015/05/19/1s350102.htm>

- Moguel, J. (2011). Traducir a Rulfo, traducir poesía: conversación con Gabriel Iaculli sobre la traducción de la obra de Rulfo al francés. En V. Jiménez *et al.* (Coords.), *Juan Rulfo: otras miradas* (pp. 202-213). Fundación Juan Rulfo, Juan Pablos Editor.
- Pagni, A. (2014). Los intelectuales-escritores y la importación cultural en Argentina y México entre mediados de los años treinta y fines de los cuarenta. Una aproximación. En F. Schmidt-Welle (Coord.), *La historia intelectual como historia literaria*. Cátedra Guillermo y Alejandro Von Humboldt. El Colegio de México.
- Polizzotti, M. (2018). *Sympathy for the traitor. A translation manifesto*. MIT Press.
- Robinson, D. (2017). What kind of literature is a literary translation? *Target*, 29(3), 440-463. <https://doi.org/10.1075/target.16064.rob>
- Roinila, T. (2011). Conversación con Tarja Roinila. En V. Jiménez *et al.* (Coords.), *Juan Rulfo: otras miradas* (pp. 227-236). Fundación Juan Rulfo, Juan Pablos Editor.
- Rosenlund, A. (2010). Juan Rulfo. La traducción al danés de la novela *Pedro Páramo*. En A. M. Ejdesgaard (Coord.), *Tras los murmullos. Lecturas mexicanas y escandinavas de Pedro Páramo*. Museum Tusculanum Press.
- Rulfo, J. (1960). “Luvina”, traducción al alemán de Eva Salomonski. *Das Wort: eine literarische Beilage*. Suplemento de la revista *Du: kulturelle Monatsschrift*, 51-52.
- Rulfo, J. (1964) “Luvina”, traducción al alemán de Mariana Frenk en *Der Llano in Flammen*. Carl Hanser Verlag.
- Rulfo, J. (1973). Entrevista a Juan Rulfo, *Siempre! La cultura en México*, (1051), vi-vii. <https://www.nodalcultura.am/2017/05/centenariorulfo-entrevista-a-juan-rulfo/>
- Rulfo, J. (2016 [1953]). “Luvina”. En *El llano en llamas*, edición de François Perus (pp. 197-207). Cátedra.
- Scott, C. (2018). *The work of literary translation*. Cambridge University Press.
- Sugiyama, A. (2011). Entrevista con Akira Sugiyama y Fumiaki Noya. En V. Jiménez *et al.* (Coords.), *Juan Rulfo: otras miradas* (pp. 214-226). Fundación Juan Rulfo, Juan Pablos Editor.
- Vital, A. (1994). *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Vogt, W. (2011). Rulfo en Alemania. En V. Jiménez *et al.* (Coords.), *Juan Rulfo: otras miradas* (pp. 349-360). Fundación Juan Rulfo, Juan Pablos Editor.
- Washbourne, K., y Wyke B. van (2019) (Eds.). *The Routledge handbook of literary translation*. Routledge.
- Zepeda, J. (2005). *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. Conaculta, Fundación Juan Rulfo.
- Zerlang, M. (2010). Juan Rulfo y la literatura de los países nórdicos. En A. M. Ejdesgaard (Coord.), *Tras los murmullos. Lecturas mexicanas y escandinavas de Pedro Páramo*. Museum Tusculanum Press.

Cómo citar este artículo: Piña, G. (2020). Traductorías y asimetrías. Las traducciones de “Luvina” de Juan Rulfo al alemán. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13(2), 333-356. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n2a07>