

MUTATIS MUTANDIS

Mutatis Mutandis. Revista
Latinoamericana de Traducción

E-ISSN: 2011-799X

revistamutatismutandis@udea.edu.co

Universidad de Antioquia
Colombia

Alba, Pilar Martino

La reivindicación de la autobiografía de artista como género literario, basada en los
problemas estéticos del Arte de la Traducción de Jíí Levý

Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción, vol. 9, núm. 2, -, 2016, pp. 363
-382

Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=499270628011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La reivindicación de la autobiografía de artista como género literario, basada en los problemas estéticos del *Arte de la Traducción* de Jiří Levý¹

Pilar Martino Alba

Universidad Rey Juan Carlos, España

pilar.martino@urjc.es

Resumen:

En nuestro artículo partimos de la base de la traducción del alemán al español de las autobiografías escritas por los artistas plásticos Oskar Kokoschka (1886-1980) y George Grosz (1893-1959) y reivindicamos para estas obras la categoría de textos literarios. La crítica literaria suele dejar al margen del canon este tipo de obras; sin embargo, si analizamos los presupuestos teóricos y ejemplos prácticos del traductólogo checo Jiří Levý sobre la traslación de textos literarios y nos fijamos especialmente en sus planteamientos sobre problemas estéticos, no cabe duda de que la traducción de autobiografías de artista bien podría pasar a engrosar con plena dignidad el corpus literario del polisistema cultural de llegada. Las reflexiones de Levý en torno a la traducción de textos literarios está en plena actualidad a pesar de los años transcurridos desde su publicación en 1963 y la traducción de su texto teórico, *Umění překladu*, al alemán por Walter Schamschula en 1969. Dicha actualidad justifica su categorización como autor clásico de la Traductología que ya le asignara hace más de dos décadas el introductor de su obra en España, Miguel Ángel Vega Cernuda, en *Textos clásicos de teoría de la traducción* (1994 [2004]).

Palabras clave: Jiří Levý, estética de la traducción, problemas estéticos de la traducción, traducción literaria, autobiografía de artista, teoría de la traducción.

The claim of the artist's autobiography as a literary genre, based on the aesthetic problems of the Art of Translation by Jiří Levý

Abstract:

I focus this paper on Jiří Levý's ideas about aesthetic problems in Literary translation. The corpus is based on the translation from German into Spanish of the autobiographies of two artists: Oskar Kokoschka (1886-1980) and George Grosz (1893-1959). According to J. Levý's theories, these kinds of texts written by artists, and not by literary authors, could be considered as Literature texts. In my opinion the ideas expressed in Levý's *Umění překladu* (1963), translated into German by Walter Schamschula in 1969, turn him into a classical theorist, as the Spanish Prof. Vega Cernuda, introductor of Jiří Levý's theories in the Spanish cultural polysystem, demonstrates including Levý's ideas about translation in his *Textos clásicos de teoría de la traducción* (1994 [2004]).

¹ Una parte importante de este artículo está extractado de nuestra tesis doctoral en Traducción, dirigida por M. A. Vega Cernuda y defendida en la Universidad de Alicante el 10 de febrero de 2016. Véase Martino, P. (2016), *La autobiografía artística como problema de traducción*, Alicante: Universidad de Alicante, Dpto. de Traducción e Interpretación. Tesis doctoral inédita, en fase de reelaboración para su publicación como libro. El texto de la tesis se puede consultar en el repositorio de la U. de Alicante.

Keywords: Jiří Levý, aesthetic problems of translation, literary translation, artist's autobiography, theory of translation

La revendication de l'autobiographie de l'artiste comme un genre littéraire d'après les problèmes esthétiques de L'Art de la Traduction de Jiří Levý

Résumé :

En tenant compte des traductions espagnoles des autobiographies écrites en allemand par les artistes Oskar Kokoschka (1886-1980) et George Grosz (1893-1959), on vise à revendiquer ces ouvrages à la catégorie de textes littéraires. Ce type de textes sont généralement laissés de côté du canon par la critique littéraire ; cependant, lorsqu'on analyse les principes théoriques et les exemples exposés par le traductologue tchèque Jiří Levý sur la traduction de textes littéraires, en particulier, son approche aux problèmes esthétiques, il va de soi que la traduction d'autobiographies d'artistes, avec fierté, pourrait élargir le corpus littéraire du polysystème de la culture d'arrivée. Les réflexions de Levý en ce qui concerne la traduction littéraire représente tout à fait une question d'actualité, malgré les années écoulées depuis la publication en 1963 de *Umění překlada* et de sa traduction vers l'allemand par Walter Schamschula en 1969. La valeur actuelle de ce traductologue se confirme avec son apparition comme auteur classique de la traductologie dans le recueil *Textos clásicos de teoría de la traducción* (1994 [2004]), compilation faite depuis deux décennies par Miguel Angel Vega Cernuda, chercheur qui a introduit son œuvre en Espagne.

Mots clés : Jiří Levý, esthétique de la traduction, problèmes esthétiques de la traduction, traduction littéraire, autobiographie de l'artiste, théorie de la traduction.

1. Introducción

La autobiografía escrita por artistas plásticos ha formado parte integrante del mercado del arte de lengua y cultura alemanas desde la segunda mitad del siglo XIX en adelante, cuando galeristas y críticos animaban a los artistas a escribir sobre sí mismos, con el fin de despertar el interés del público asistente a las exposiciones. En el polisistema cultural español, el auge de la literatura del yo, tanto en el campo de la investigación desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, como de la buena acogida del público lector, ha provocado la paulatina traducción de autobiografías de artistas. Estas obras cumplen la función de trasladar a la cultura receptora referentes artísticos de otras latitudes y servir de fuente documental para determinadas investigaciones en la historia del arte y de los artistas.

Este importante eslabón de la mercadotecnia del arte, precisamente por no estar escrito por autores literarios, sino por artistas, suele quedar al margen del canon por parte de la crítica literaria. Sin embargo, si analizamos los presupuestos teóricos y ejemplos prácticos del traductólogo checo Jiří Levý sobre la traslación de textos literarios y nos fijamos especialmente en sus planteamientos sobre problemas estéticos, no cabe duda de que la traducción de autobiografías de artista bien podría pasar a engrosar con plena dignidad el corpus literario del polisistema cultural de llegada.

Los problemas estéticos los plantea Levý en torno a tres grandes apartados: por un lado, aborda la reproducción creativa del texto; en segundo lugar, la traducción como actividad creativa en los ámbitos literario y lingüístico; y, por último, dirige su atención hacia los problemas estéticos que plantea la fidelidad de la reescritura al texto original. Así pues, su perspectiva no deja de lado al actor principal de la actividad traductiva, el traductor, al que puede considerarse autor literario en tanto que Levý reivindica para la traducción de textos literarios la categoría de género literario que viene a enriquecer culturalmente el polisistema literario de llegada.

Cabría preguntarse en este punto quién es el traductor y cómo aborda la traslación de unas obras politextuales, multiformales, plurigenéricas, con una alta densidad tanto de terminología específica como de referentes culturales, y qué formación humanística específica posee. Y ello porque se enfrentará al proceso traslativo de una autobiografía escrita por un artista plástico, y se verá irremisiblemente inmerso en una labor investigadora en torno al texto, a los múltiples paratextos en códigos icónicos, al autor-artista y su estilo al expresarse por escrito que puede estar bien directa o bien tangencialmente relacionado con su producción y estilo plásticos, y al contexto creativo, que, en unos casos, puede ser producto de toda una vida dedicada a la creación artística o bien de una circunstancial experiencia epocal especialmente convulsa y cambiante; lo que le lleva a actuar, en consecuencia, como testigo de excepción.

En ese complicado y solitario proceso de comprensión y reelaboración del texto, consideramos que tanto el conocimiento de las teorías de la traducción potencialmente implicadas en los textos a traducir como de las tipologías y clases textuales es prácticamente imprescindible en el bagaje del traductor para defender el producto de su trabajo frente a la crítica². Si esas teorías vienen acompañadas de múltiples ejemplos prácticos, producto de la reflexión sobre los problemas reales que plantean textos concretos, como es el caso de la obra de *El arte de la traducción* de Levý, la reivindicación del producto que aquí nos ocupa, a saber: la autobiografía artística como texto literario, gozará de mayor aceptación entre la crítica.

La unión de teoría y práctica conforma un conjunto indisoluble, como afirmaba Paul Ricoeur –uno de los máximos exponentes de la filosofía hermenéutica– en su obra *Sobre la traducción*, y en el primero de sus discursos, “Desafío y felicidad de la traducción”: “[...] Teoría y práctica se desafían mutuamente y se complementan: de allí que la reflexión sobre la traducción sea inseparable de la experiencia de traducir.” (2005, p. 9).

Antes de pasar a exponer y analizar algunos ejemplos concretos en las autobiografías de los dos artistas elegidos para este estudio: Grosz y Kokoschka - guiándonos, como veremos más adelante, por los conceptos de Jiří Levý en torno a comprensibilidad, opcionalidad, colorido local y literariedad-, consideramos oportuno poner de manifiesto la multiplicidad formal de los textos autobiográficos escritos por artistas plásticos. Ello

² *Ibidem*

se debe a que el material documental que el artista autobiografiado utiliza para componer el texto que dará cuenta de aquellos aspectos que él considera más relevantes de su vida y obra abarcará *cartas*; anotaciones en sus *cuadernos de apuntes*; reflexiones escritas en *diarios*; fragmentos de *discursos* pronunciados bien en la inauguración de exposiciones o bien en ciclos de *conferencias* a los que fuesen invitados; ensayos sobre *teoría estética*; textos sobre *otros artistas*; *comentarios* sobre la propia obra; *entrevistas* en medios de comunicación; posibles *pinzeladas autorretráticas*; *relato odepórico*; colección de *relatos cortos* y un largo etcétera que convierte al texto autobiográfico en una obra de gran riqueza formal. Tampoco es infrecuente que los artistas autobiógrafos ilustren su texto con *dibujos* e incluso *autorretratos*. Esta multiplicidad formal no es óbice para confirmar que sean cuantas sean las fuentes utilizadas para componer el texto autobiográfico final, estaremos ante una autobiografía que es en sí misma un género, aunque contenga estilos muy distintos. Como afirma Pozuelo Yvancos: “Esto no es incompatible con su estatuto genérico, que es multiforme, convencional e históricamente movedizo” (Pozuelo Yvancos, 2006, p. 21).

Desde el punto de vista narrativo, la autobiografía artística no sigue, normalmente, un desarrollo cronológico, aunque en el comienzo de la obra el artista autobiógrafo suela aludir a los primeros periodos de su vida. Por regla general, este tipo de obras sigue la norma de reflejar en las primeras páginas los recuerdos de la infancia. A partir de ahí, no hay una secuenciación cronológica, sino más bien temática y que prioriza lo espacial sobre lo temporal. La secuencia temática estará en función de la importancia que cada autor conceda a sus vivencias y experiencias en relación con la profesión artística, o el impacto que en su carácter y en su obra hayan ejercido las circunstancias contextuales. Estamos, pues, ante una suma de relatos breves en los que los personajes son reales y cambian de un capítulo a otro. El personaje principal e hilo conductor es el *yo*, testigo de todos los relatos cortos –e incluso a veces microrrelatos– insertos en la obra.

2. La autobiografía de George Grosz y su traducción

George Grosz (1893–1959) es el nombre artístico de George Ehrenfried Groß –quien años más tarde, concretamente en 1916, cambiaría la grafía de su apellido por “Grosz”. Nació en 1893 en Berlín, aunque pasaría su infancia en Stolp (Slupsk, Polonia) en la región báltica de Pomerania ulterior. Estudió en la Real Academia Sajona de Arte, en Dresde, y posteriormente en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín, donde tendría como profesor de dibujo a Emil Orlik³, por mediación del cual pronto comenzaría a colaborar en diferentes revistas. Estas serían su medio natural de expresión, e incluso años después fundó algunas como *Die Pleite*, *Jedermann sein eigener Fussball* o *Der blutige Ernst*.

³ Emil Orlik (1870-1932). Pintor, diseñador gráfico y grabador checo, de origen judío. Estudió en Praga y en la Academia de Bellas Artes de Múnich. Entre 1899 y 1905 fue miembro de la *Secession* vienesa y a partir de 1906 de la asociación de artistas secesionistas en Berlín. Publicó muchos de sus trabajos en la revista *Ver Sacrum*. Destacó también en la ilustración de obras literarias, gracias a sus estrechas relaciones con algunos autores de éxito, entre ellos Rainer Maria Rilke.

Sus trabajos artísticos y literarios no se limitaron a las revistas, en calidad de articulista⁴ y dibujante, sino que también hay que destacar su obra como pintor de óleos, además de su labor como diseñador de escenografías teatrales, películas de dibujos animados, ilustrador de textos literarios, tales como los cuentos de los hermanos Grimm o la *Divina Comedia*, de Dante. Fue, asimismo, escritor de una amplia variedad de obras, algunas de las cuales le costaron denuncias y juicios, como cuando publicó en 1921 *Das Gesicht der herrschenden Klasse* (*El rostro de la clase dominante*). Algunas de sus carpetas de dibujos de ácida crítica social y política, acompañados de comentarios y pies de imagen, inevitablemente llevan a pensar en nuestro Goya y sus *Disparates* y *Desastres de la Guerra*. A partir de 1932, cuando, en calidad de profesor invitado, pronuncia una serie de conferencias en la *Art Student's League* de Nueva York, su intención de exiliarse y huir del horror social y político en suelo alemán será imparable. Se exilia en Nueva York en 1933, donde hace todos los esfuerzos posibles por lograr una auténtica inmersión cultural y lingüística y obtener la nacionalidad americana. Esta le llegaría en 1938, un año después de haber colgado algunas de sus obras en la exposición sobre *Entartete Kunst* (el llamado *Arte degenerado* por el régimen nacionalsocialista) en Múnich. Tras un par de viajes por Europa (1935, 1951, 1955) desde Estados Unidos, decide regresar definitivamente a Alemania en 1959, donde fallece el 6 de julio de ese mismo año en su casa de Berlín.

El contexto de creación de su autobiografía tiene lugar en Estados Unidos, en una época en la que ya había logrado en su país de acogida un relativo éxito como pintor y dibujante, y una cierta estabilidad económica. Desde la distancia, pero con gran claridad de imágenes mentales y recuerdos, plasma la crónica de una época convulsa y cruel que supo sobrellevar con brillante ironía. George Grosz comienza a escribir su autobiografía en 1941 y la publica por primera vez en 1946 en inglés: *A Little Yes and a Big No*. En 1948 se traduce al italiano y se publica en Milán: *Un piccolo Sì e un grande No*. Tanto esta traducción al inglés como la italiana, basada en el texto en inglés, son versiones reducidas del manuscrito original alemán. En 1955 se publica en alemán, en la editorial Rohwolt, su texto autobiográfico completo. Ya en el prólogo Grosz advierte al lector de que no encontrará una autobiografía al uso, pues ha seleccionado conscientemente lo que sí quiere transmitir y lo que quiere omitir: “*Dies ist der Versuch einer Autobiographie... und der Leser soll wissen, daß das was ich nicht sage, auch nicht sagen will...*”⁵ (Grosz, 1974, p. 7). Con anterioridad ya había escrito algunos textos autobiográficos, tales como *Lebenserinnerungen*, publicado en varios números de la revista *Kunst und Künstler*, en 1930. En 2011 se publica en español, traducida por Helga Pawlowsky, versión que hemos utilizado para nuestro estudio.

⁴ Véase una relación de sus artículos en Ficher, Lothar: *George Grosz*, Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag, 1976, pp. 152-154.

⁵ “Este es un intento de autobiografía... y el lector debe saber que lo que no digo es que en realidad no lo quiero decir.” [Las citas en español de la autobiografía de George Grosz están extraídas, tal y como se especifica en nuestro artículo, de la versión española que realizara la traductora Helga Pawlowsky].

En el prólogo a la edición alemana dice que en un momento en que se encuentra en la decimosexta década de su vida sigue tratando de orientarse en los neblinosos valles de su pasado, consciente de que hay cosas que deben permanecer veladas; unas en la sombra y otras a la luz, en el claroscuro de la vida, unas se recordarán con dulzura y otras con amargura, y añade que su característica principal podría considerarse el cuestionarse siempre todo, el querer saber constantemente el porqué de las cosas (Grosz, 1974, p. 7-8). Quizá precisamente por ello, por grabar en la mente y reflexionar sobre todo lo que veía y le acontecía, recuerde tanto y con tanta nitidez muchos de los pasajes que relata en la autobiografía. Los diecinueve capítulos que componen las casi trescientas páginas de su obra presentan su recorrido vital desde la niñez en Pomerania hasta la alabanza al país de acogida para llegar a las tres últimas páginas (XIX “Der Maler betritt sein Atelier”, pp. 288-290) en las que sale de sí mismo, desdoblándose, y describe su entorno creativo pareciendo conversar con un “tú” que es “él”: “*Da gehst Du durch die Tür [...] Hier ist Deine Welt [...] Ja, hier ist Dein Raum, hier ist Deine Welt!*”⁶. Termina afirmando en primera persona la utilidad del artista para dar rienda suelta a la fantasía, afirmación que justifica recurriendo a una anécdota relacionada con el pintor griego Apeles.

Grosz no sólo fue un gran pintor y dibujante, sino un excelente escritor, cuyo estilo sumamente ameno al relatar contenidos de gran relevancia socio-política, histórico-crítica y artística hace de esta interesante sucesión de relatos breves una obra apasionante que refleja de modo brillante pinceladas cronísticas de una época.

3. La autobiografía de Oskar Kokoschka y su traducción

Oskar Kokoschka (1886-1980), conocido en el mundo del arte sobre todo por su faceta de pintor, expresó su creatividad artística a través de otras manifestaciones, como la escultura, el dibujo o la literatura. Nacido en una pequeña población a orillas del Danubio, Pöchlarn an der Donau, se trasladó a la capital del imperio, Viena, donde muy pronto demostraría que sus dotes artísticas eran apropiadas tanto para la expresión plástica como para las letras. El texto que nos ocupa, su autobiografía, titulada *Mein Leben (Mi vida)*, se publica por primera vez en 1971⁷, con motivo de una gran exposición retrospectiva en Viena. Sin embargo, no podemos dejar de lado el resto de su obra escrita, sobre todo teniendo en cuenta que nuestra intención es reivindicar la autobiografía escrita por artistas plásticos como texto literario, y en concreto la de los dos que hemos seleccionado para este estudio. Por ello, conviene saber que cuando Kokoschka publica su autobiografía lleva a sus espaldas una larga experiencia escritora. A título de ejemplo, diremos que en 1909 estrena, con gran escándalo de crítica y público –tal y como relatará en su autobiografía– *Mörder, Hoffnung der Frauen (Asesino, esperanza de las mujeres)*. Otras de sus obras escritas son: *Sphinx und Strohmann (Esfinge y*

⁶ “Atraviesas la puerta [...] Aquí está tu mundo [...] Sí, aquí está tu espacio, ¡aquí está tu mundo!” (Grosz, 1974, p. 288). [Véase la aclaración de la cita anterior]

⁷ La edición que hemos consultado en nuestro estudio es la que se publicó en 2008 en la editorial Metroverlag de Viena.

espantapájaros); *Der brennende Dornbusch* (La zarza ardiente), en 1913; el drama *Orpheus und Eurydike* (Orfeo y Eurídice), en 1915; *Hiob* (Job), en 1919, etc. Pero también son numerosos los artículos, ensayos y conferencias en torno a temas histórico-artísticos, tales como *Bild, Sprache und Schrift* (Imagen, lengua y escritura) que publicaría en 1947; *Der Expressionismus Edvard Munchs* (El expresionismo de Edvard Munch, 1952) o *Bemerkungen zum Kunstunterricht* (Observaciones sobre la enseñanza del Arte, 1953), que publica a raíz de la fundación de una institución académica en Salzburgo llamada *Schule des Sehens* (La escuela del ver), o los relatos autobiográficos *Wie ich mich sehe* (Tal como yo me veo, 1936) o *Spur im Treibsand* (Huella en la arena, 1956), entre otras muchas obras. Fue un ávido lector de buena literatura desde pequeño; de sus gustos literarios y de sus lecturas deja constancia en su autobiografía, como cuando alude a la pasión con la que compraba ejemplares de grandes obras de la literatura universal. Entre los autores dramáticos que leía, menciona a Shakespeare, Calderón y Schiller.

Como es habitual en las autobiografías escritas por artistas plásticos, su mayor deseo es que se entienda su arte, su peculiar forma de expresarse mediante la imagen, y convencer con ello al espectador, lo mismo que al lector, en el caso de utilizar como medio de expresión la palabra, de que lo que lleva dentro no es baladía ni se atiene a normas y corrientes, sino algo íntimo, propio y original, que los críticos no han sabido captar.

El comienzo de la autobiografía es toda una declaración de principios, pues empieza con una pregunta sobre el significado de la biografía y si debe o no atenerse a las normas de ese género literario:

Ich soll meine Biographie schreiben. Was heißt Biographie? Mit Daten jonglieren? Idealisieren? Das hieße eine Geschichte schreiben, die gar nicht wahr ist [...] Als zunächst Beteiligter bleibt für mich gültig, daß der Mensch das Maß aller Dinge ist, wie ein alter Grieche herausfand. Ich bin gerne bereit, zu sagen, was ich gesehen habe; denn ich bin ein Mensch, der mit den Augen die Welt erlebt und nicht mit den Ohren⁸ (Kokoschka, 2008, p. 31).

En varias ocasiones se dirige directamente al lector, consciente de que sus recuerdos tendrán un receptor final, y lo hace para pedir disculpas por no recordar más que algunos datos sobre sus años juveniles, especialmente los del periodo bélico, y, consecuentemente, no poder describir con mayor precisión la “cruzada por la democracia” (Kokoschka, 2008, p. 188), el término tópico utilizado para justificar la Primera Guerra Mundial. Al respecto nos dice que jamás escribió un diario y que tampoco ha conservado cartas y que su memoria apenas trae al primer plano un pálido eco del pasado. Así, pues, en el caso de este artista estamos ante la escritura de los recuerdos visuales, sin acudir a la recopilación de documentación escrita para componer su texto.

⁸ “Tengo que escribir mi biografía. ¿Qué significa biografía? ¿Hacer juegos malabares con los datos? ¿Idealizar? Eso significaría escribir una historia que en absoluto respondería a la realidad. [...] En principio, como persona directamente afectada, me resulta indiferente que el hombre sea la medida de todas las cosas, como descubrió un griego de la Antigüedad. Siempre estoy dispuesto a decir con sumo gusto lo que he visto, ya que soy un hombre que experimenta al mundo a través de los ojos, y no de los oídos” [la traducción es nuestra].

Esta obra kokoschkiana la traduce al español Joan Parra Contreras y se publica en la editorial Tusquets de Barcelona en 1988, de la que hubo dos ediciones, tras las cuales no se ha vuelto a publicar en el mercado editorial español. En 2008, la editorial *Metroverlag* de Viena publica una nueva edición revisada y ampliada de la autobiografía de Kokoschka, edición que hemos utilizado para nuestro estudio, por lo que la traducción de los fragmentos que aportamos es nuestra.

4. Las reflexiones de Jiří Levý⁹ en *Umění překladu* (El arte de la traducción) aplicadas a los textos autobiográficos de Grosz y Kokoschka.

Para evaluar la condición de este género literario escrito por artistas plásticos como obra literaria, tanto en el texto original o patrón, según el término utilizado por el traductólogo checo J. Levý, como en el producto final que enriquecerá el polisistema cultural de llegada, hemos acudido a los conceptos de comprensibilidad, opcionalidad, colorido local y literariedad en el texto teórico *Umění překladu* o *El arte de la traducción* de este traductor y traductólogo, teórico al que se homenajea en este monográfico de la revista de investigación en traductología *Mutatis Mutandis*. Su importante labor como pensador de la traducción de textos literarios fue dada a conocer en España por primera vez por Vega Cernuda¹⁰ con la traducción alusiva a “Las dos normas de la traducción artística” para poder evaluar estéticamente una traducción.

A propósito de los problemas estéticos de la traducción, Levý afirma que la reproducción del texto patrón debe ser creativa, en tanto que la actividad traductora y su resultado conforman un género del arte. El hecho de que Levý hable en su obra de la traducción literaria como un «género artístico» y de que las normas de la traducción o «arte de la imitación» se pueden emparentar, a nuestro juicio, con las normas del resto de las artes de creación artística, ya sean plásticas o musicales, no nos ha dejado dudas sobre la elección de su *El arte de la traducción* como texto teórico apropiado para enmarcar los problemas traductivos a los que tiene que hacer frente el traductor de una obra autobiográfica escrita por un artista plástico. Levý postula el carácter artístico del texto meta, al menos como reto para el versor, cuyo trabajo va más allá de una mera búsqueda de los equivalentes lingüísticos, pues:

[...] incluyen la evaluación crítica de la posible influencia que ejercerán los valores de la obra en relación con los problemas vitales del medio en que vive el traductor, la elección de la actitud interpretativa, la transposición de las realidades artísticas representadas y de los niveles estilísticos

⁹ Citamos por la versión alemana de su obra, pues es la que hemos consultado para nuestro trabajo. Hay una reciente traducción al inglés publicada en la editorial John Benjamins en 2011 (Véase bibliografía). *Umění překladu* (*El arte de la traducción*) se publicó en checo en 1963. En 1969 se publicó en la editorial Athenäum de Frankfurt, traducida al alemán por Walter Schamschula con el título *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* –traducido literalmente al español el título en alemán significa *La traducción literaria. Teoría de un género artístico*.

¹⁰ Véase Miguel Ángel Vega Cernuda: *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid: Ed. Cátedra, 1994, pp. 324-326. El fragmento titulado “Las dos normas de la traducción artística” está traducido por Ingrid Cáceres.

en un ambiente cultural y lengua nuevos, etc. Y es la ciencia literaria la que analiza las relaciones de dos diferentes concretizaciones de la misma obra [...] (Králová & Drouhard, 2013, p. 71).

Quede claro que no decimos que, al elegir la teoría de la traducción literaria de este traductólogo checo, toda autobiografía artística llegue, por definición, a la categoría de texto literario, aunque muchos de ellos merecerían ser catalogados como tales. Es evidente que no todo artista plástico está dotado para la expresión artística a través de la palabra, pero dado que se les presupone una personalidad dotada de gran sensibilidad y una capacidad que les permite plasmar sus ideas en un lenguaje plástico-icónico y algunos de ellos, además, en un código lingüístico, nos parece adecuada la alusión a la teoría de Jiří Levý, quien ya expresa nuclearmente en el título de su monografía el carácter artístico del producto traductor. Levý afirma que:

En el desarrollo del arte de imitación hay dos normas válidas: la norma de «reproducción» (requiere fidelidad, una correcta comprensión) y la norma de lo «artístico» (requiere belleza) [...] la traducción tiene que ser, evidentemente, una reproducción lo más precisa posible de la obra original, pero, sobre todo, debe ser una obra literaria de gran calidad [...] En ningún caso debe el traductor conservar el contorno formal, sino su significado y valor estético y, para ello, debe utilizar aquellos medios que acerquen al lector a los valores estéticos [...]” (Levý, 1963, en Vega Cernuda 1994, p. 324).

Levý, en el recorrido que hace por el estado de la cuestión teórica sobre la traducción como estudio introductorio a la exposición de su teoría de la traducción literaria, parte de los presupuestos metodológicos lingüísticos y funcionales, de los que recuerda que no eran una novedad cuando él publica su obra, pues ya autores como Vilém Mathesius, en 1913; Roman Jakobson, en 1930; y Zenon Klemensiewicz en 1955 habían escrito sobre ello. Especialmente interesante nos resulta la cita que Levý hace de este último teórico de la traducción:

Das Original sollte als ein System und nicht als eine Summe von Elementen betrachtet werden, als organische Ganzheit und nicht als eine mechanische Ansammlung von Elementen. Die Aufgabe des Übersetzers besteht weder darin zu reproduzieren, noch darin, die Elemente und Strukturen des Originals umzuformen, sondern darin, ihre Funktion zu erfassen und solche Elemente und Strukturen der eigenen Sprache anzuwenden, die soweit wie möglich deren Ersatz und Gegenwert mit der gleichen funktionalen Eignung und Wirksamkeit sein könnten¹¹ (Klemensiewicz, en Levý, 1963, p. 21-22).

Esta consideración del original como un todo orgánico con una función concreta que el traductor tiene que tener en cuenta al emprender el proceso de traducción, y dejar en segundo lugar la transformación de elementos y estructuras del texto original para convertirlo en otro texto en una lengua meta, conduce a Levý a adentrarse posteriormente en la teoría de la traducción desde el punto de vista científico-literario.

¹¹ “El original debería contemplarse como un sistema y no como una suma de elementos, es decir, como un todo orgánico y no como una concentración mecánica de diferentes elementos. La tarea del traductor no reside ni en reproducir ni en transformar los elementos y estructuras del original, sino en captar su función y utilizar los elementos y estructuras de la propia lengua, de manera que la sustitución realizada y el contravalor obtenido pudieran estar lo más cerca posible de la idoneidad funcional y efecto del texto original.” [la traducción es nuestra].

En él, concede una importancia primordial a la labor del traductor y a su formación humanística para la comprensibilidad del texto y su correcta traslación a la lengua meta. Teniendo en cuenta la labor creativa del traductor literario y su visibilidad como autor de un nuevo texto en lengua meta, Levý dice que la traducción puede entonces ser analizada y evaluada en su justa medida desde la óptica de la crítica de traducción:

Die Übersetzung kann man als Äußerung oder Ausdruck der schöpferischen Individualität des Übersetzers betrachten und infolgedessen den Anteil des persönlichen Stils und der persönlichen Interpretation des Übersetzers an der endgültigen Gestaltung des Werks erforschen. Der Übersetzer ist ein Autor seiner Zeit und seiner Nation. Seine Poetik kann man als Beispiel für die Unterschiede in der literarischen Entwicklung zweier Völker, für die Unterschiede der Poetiken zweier Zeitepochen untersuchen. Und schließlich kann man hinter dem Werk die Methode des Übersetzers als Ausdruck einer bestimmten Übersetzungsnorm suchen, einer bestimmten Einstellung zum Übersetzen¹² (Levý 1963: 25).

Ese proceso que el traductor literario emprende es inseparable de los siguientes conceptos: estricta comprensibilidad del texto original para que el producto resultante goce también de comprensibilidad para el lector meta; opcionalidad entre métodos traductores contrapuestos: mantener la fidelidad al texto original frente a la libertad ante el mismo para crear un nuevo texto meta; adoptar una visión “retrospectiva” o “perspectiva” o bien “receptiva” frente a “adaptativa”. Como traducir es fundamentalmente comunicar, el traductor tendrá que descifrar el texto original y hacerlo no sólo legible para el lector de la cultura receptora sino también ofrecer un texto cuya belleza original esté presente en el texto meta. A propósito de este “desciframiento” del texto original por parte del traductor, cuando éste se encuentra ante textos literarios –debido a la opacidad del mensaje literario, según el término utilizado por el formalista ruso Shlovski– inevitablemente su labor de desciframiento es mayor. Dicha encriptación se agudiza en la *autobiografía artística* con la presencia de referentes culturales alusivos al mundo histórico-artístico; así como con la mención a técnicas artísticas; al uso de metáforas en directa relación con el pensamiento del artista en torno a los motivos de inspiración; a veladas referencias a asuntos mitológicos; a hechos históricos del pasado; a sucesos que en el espacio y tiempo del autor fueron sonados, pero que han quedado semiolvidados para la posteridad; a las vivencias íntimas en la biografía del artista-autor, etc.; pero también puede estar el mensaje opacado desde el punto de vista formal, bien debido a una “intencionalidad específica, consciente o inconsciente” o bien al “uso de códigos lingüísticos marcados por la subjetividad del escritor” (Vega Cernuda, 2014, p. 1476).

¹² “La traducción puede contemplarse como la exteriorización o la expresión de la individualidad creativa del traductor y, a consecuencia de ello, investigar qué proporción de estilo personal y de interpretación personal del traductor existen en la creación del texto meta. El traductor es un autor de su época y de país. Su poética puede analizarse desde el punto de vista de las diferencias existentes en el desarrollo literario de dos pueblos o bien en la diversidad de poéticas de dos épocas diferentes. Y, finalmente, se puede buscar en la obra el método del traductor como expresión de una norma de traducción determinada o de un criterio o punto de vista concreto sobre su decisión de traducir.” [la traducción es nuestra]

Permítasenos tomar como ejemplo de la capacidad expresiva de algunos artistas, tanto a través de la imagen como de la palabra, algunos fragmentos de las autobiografías de los artistas seleccionados para nuestro trabajo, a saber, George Grosz y Oskar Kokoschka. De este último, concretamente el fragmento de su texto autobiográfico en el que habla de la gestación de la obra *La novia del viento* (*Die Windsbraut*), lienzo en el que se autorretrata junto a Alma Mahler:

Ich malte damals ein Doppelporträt von Alma Mahler und mir. [...] Nicht nur die Eifersucht ließ mich gegen ein Fatum toben. Ich hatte die Ahnung eines kommenden Verhängnisses, Melancholie warf Schatten auf unsere Ekstase, Berausung und Liebe, brachte die apollinische Leier zum Verstummen. [...] An einem Abend war der Dichter Georg Trakl in mein ödes Atelier gekommen, dessen Wände ich ganz schwarz ausgemalt hatte, damit sich meine Farben besser vom Hintergrund abheben sollten. Außer der großen Staffelei, auf der die »Windsbraut« stand, war nur ein leeres Faß da, das statt eines Stuhls als Sitzgelegenheit diente. Ich gab Trakl Wein und arbeitete weiter an meinem Bild, er sah schweigend zu. [...] Aus dem großen Atelierfenster sah ich, wie die fahle Nacht einbrach, der Mond aufging und im Lichtglanz über dem langen Dach und dem Häusermeer weidete. Es erhob sich ein Wind, die Luft war plötzlich kühl, mich fröstelte, der Tag war dahin. Die Melancholie hatte sich mit der Stille vermählt, so daß ich erst jetzt richtig der Zeit, die vergangen war, gewahr wurde und auch, daß meine große Liebe wie auf Sandalen aus der azurnen Spiegelung der Sonne ins Schattenland der Chimären geschlichen war. Mein großes Bild, das mich und das einst so geliebte Weib auf einem Wrack im Weltmeer darstellt, war beendet. Plötzlich unterbrach Trakls Stimme die Stille, eine Stimme wie ein zweites Ich, das geschwisterliche Du. Meine Farben haben also nicht gelogen. Meine Hand hat also aus dem stürmischen Schiffbruch meiner Welt eine Umarmung geborgen. [...] Trakl hat das merkwürdige Gedicht »Die Nacht« vor meinem Bild geformt, bis er es auswendig sagen konnte: ... über schwärzliche Klippen / stürzt todestrunken / die erglühende Windsbraut... [...] Mit der bleichen Hand hat er auf das Bild gezeigt und es »Die Windsbraut« genannt¹³ (Kokoschka 2008, p. 131-132).

Veamos a continuación uno de los fragmentos de la autobiografía grosziana, en el que también es palpable la capacidad artística del autor para transmitir ideas y pensamientos a través de la palabra escrita. Desde el punto de vista estilístico, hace

¹³ “Por aquel entonces estaba pintando un doble retrato de Alma Mahler y de mí. [...] No fueron solamente los celos los que despertaron en mí una furia tempestuosa contra mi malhadado destino. Presentía que se acercaba mi perdición, la melancolía extendió su sombra sobre nuestro éxtasis, embriaguez y locura de amor, y trajo consigo el velo apolíneo que conducía al mutismo. [...] Una tarde vino el poeta Georg Trakl a mi triste estudio cuyas paredes había pintado totalmente de negro con el fin de que mis colores sobresaliesen mejor del fondo. A excepción del gran caballete sobre el que estaba *La novia del viento*, lo único que había era un tonel vacío que hacía las veces de asiento. Le ofrecí a Trakl una copa de vino y seguí trabajando en mi lienzo, mientras él lo contemplaba en silencio. [...] A través del gran ventanal del taller vi cómo caía la pálida noche, se elevaba la luna y extendía su resplandor sobre el alargado tejado y el mar de casas. Se levantó el viento, el aire se volvió fresco y sentí escalofríos. Un día menos. La melancolía se había unido al silencio, de manera que hasta ese momento no fui consciente de que el tiempo que se había ido y también de que mi gran amor se había ido de puntillas, sigilosamente, como las sandalias sobre el espejismo celeste que provoca el sol en el mundo quimérico de las sombras. Había terminado mi gran cuadro, que me representa a mí y a la que un día fue mi amadísima hembra en un naufragio en el océano. De repente la voz de Trakl rompió el silencio. Una voz que sonó como un segundo Yo, el fraternal Tú. Así pues, mis colores no han mentido. Así pues, mi mano ha salvado el tormentoso naufragio de mi mundo con un abrazo. [...] Trakl dio forma al extraño poema *La noche* contemplando mi cuadro: ...sobre acantilados ennegrecidos / se precipita ahogada la abrasadora novia del viento... [...] Con su pálida mano señaló hacia el cuadro y lo tituló *La novia del viento*.” [la traducción es nuestra].

hincapié en el esfuerzo de su tarea diaria como artista plástico a través de la repetición en el comienzo de los párrafos: “*ich zeichnete*” (dibujaba). Desde el punto de vista del contenido, se produce una encriptación en la que, a través de metáforas y de la sucesión en la relación de objetos, personajes o escenas que dibujaba, informa veladamente de cuál era la situación socio-política y anímica de la población y de él mismo como testigo de excepción de una época convulsa y brutal en el panorama alemán:

Die Katastrophe hatte begonnen. Das noch vor kurzem als so reinigend gepriesene Kriegsgewitter hatte sich entladen [...] und ich lebte in meinem Südender Atelier, in meiner eigenen Welt, und zeichnete.

Ich zeichnete Betrunkene, Kotzende, Männer, die mit geballter Faust den Mond verfluchten, Frauenmörder, die skatspielend auf einer Kiste sitzen, in der man die Ermordete sieht. Ich zeichnete Weintrinker, Biertrinker, Schnapstrinker und einen angstvoll guckenden Mann, der sich die Hände wäscht, an denen Blut klebt.

Ich zeichnete viele Soldatenszenen, wobei ich meine kleinen Notizbücher aus der Militärzeit benutzte.

Ich zeichnete fliehende Männchen, die einsam und wie wahnsinnig durch leere Straßen liefen. Oder einen Querschnitt durch ein Mietshaus: in einem Fenster geht einer mit einem Besen auf seine Frau los, im zweiten lieben sich zwei, im dritten hängt jemand, von Fliegen umsummt, am Fensterkreuz.

Ich zeichnete Soldaten ohne Nase, Kriegskrüppel mit krebsartigen Stahlarmen, zwei Sanitäter, die einen Tobsüchtigen Infanteristen in eine Pferdedecke eindrehen, einen Einarmigen, der mit der gesunden Hand einer ordenbehängten Dame, die ihm aus einer Tüte ein Keks aufs Bett legt, die Ehrenbezeugung erweist. Einen Obersten, der mit aufgeknöpfter Hose eine dicke Krankenschwester umarmt. Einen Lazarettgehilfen, der aus einem Eimer allerlei menschliche Körperteile in eine Grube schüttet. Ein Skelett in Rekrutenmontur, das auf Militärfähigkeit untersucht wird¹⁴... (Grosz 1974: 102-103).

4.1. Comprensibilidad

La lectura del primer fragmento traído aquí a colación, es decir, el de la autobiografía de Oskar Kokoschka en torno al cuadro *La novia del viento*, como muchos otros de la autobiografía de este expresionista austriaco –pero también de otros artistas– obligan al

¹⁴ Ya apuntaban los anuncios de la catástrofe. La tempestad sobre la Tierra, hasta hace poco alabada porque purificaría el ambiente, se había descargado a su gusto [...] Mientras, vivía en mi estudio situado en la parte sur de la ciudad, en mi propio mundo, y dibujaba. / Dibujaba hombres borrachos, hombres que vomitan, hombres que con el puño cerrado maldicen a la luna, asesinos de mujeres que juegan a las cartas en torno a una caja donde yace el cuerpo de la asesinada. Dibujaba bebedores de vino y cerveza, bebedores de aguardiente y a un hombre de mirada temerosa lavándose la sangre que llevaba pegada a las manos. / Dibujaba muchas escenas con soldados, aprovechando las notas que había ido tomando en pequeñas libretas durante mi servicio militar. / Dibujaba hombrecillos que huyen, solitarios y como locos, por las calles vacías. O el corte transversal de una casa de alquiler; en una de las ventanas alguien la emprende a escobazos con su mujer, en la otra hay dos que se aman, en la tercera aparece un ahorcado cubierto de moscas. / Dibujé soldados sin nariz, mutilados de guerra con brazos de acero que extendían unas manos como pinzas de cangrejo, dibujé dos sanitarios que envuelven en una manta a un soldado de infantería que se ha vuelto loco; a un inválido al que le falta un brazo, pero que con la mano sana saluda a una señora cubierta de medallas que le deja sobre el embozo de la sábana una galleta que acaba de sacar del bolso. Un coronel que con la bragueta abierta abraza a una gruesa enfermera. Un auxiliar del hospital de sangre que arroja a un agujero un cubo lleno de restos humanos. Un esqueleto vestido de recluta, sometido a un examen médico con la intención de declararlo útil para ir a la guerra... (Grosz 2011, traducción de Helga Pawlowsky, p. 153).

traductor a un exhaustivo proceso de documentación extratextual de los referentes para la correcta comprensibilidad del texto. En este caso, no solamente sería necesario que el traductor se documentase sobre la vida de Alma Mahler e incluso leyese la autobiografía de esta singular vienesa, hija del pintor Schindler y sucesivamente esposa del compositor Gustav Mahler, del arquitecto Walter Gropius y del escritor Franz Werfel, además de amante de Kokoschka; sino también sobre el poeta expresionista Georg Trakl. Además de ello, al ser Kokoschka un voraz lector de literatura clásica, es común en su autobiografía encontrar referentes culturales alusivos a la mitología, como en el caso de este fragmento en el que menciona “el velo de Apolo” o el misterioso y ensoñador mundo de las quimeras. Por si todo ello fuera poco, incluye un fragmento del poema que Trakl ideó contemplando el cuadro kokoschkiano. La narración de la gestación del cuadro, del entorno físico, sentimental y vivencial, utilizando para ello figuras de embellecimiento de la lengua, constituye, a nuestro juicio, un claro ejemplo de texto literario. Tanto Kokoschka como George Grosz, el otro par del binomio de artistas autobiógrafos, ambos representantes de la estética expresionista, han conseguido auténticas obras de arte en sus autobiografías, que participan de la mencionada estética.

En el fragmento relativo a la autobiografía de Grosz, el traductor debe adentrarse también en la investigación sobre esa época de conflictos bélicos que relata nuestro artista alemán de forma descarnada, con el fin de adentrarse en la semántica vivencial que refleja Grosz en el texto original o patrón, y con el fin de recrear en la versión en español todo ese dramatismo y menciones, a veces veladas o encriptadas, que hace el autor en el texto autobiográfico.

Jiří Levý ve en la incomprensibilidad del contexto la razón de las carencias lógicas que saltan a la vista al leer una traducción, por lo que una buena documentación y la consulta de textos paralelos es de gran ayuda para comprender y hacer comprensible el texto. Las carencias en la comprensión del texto original las detecta el lector del texto meta cuando percibe que existe una desviación de la lógica del pensamiento del autor. Por ello, para Levý el traductor debe ser consciente de que su labor es la de interpretar el texto para el lector de la obra en la lengua meta. En dicha labor interpretativa, debe glosar y hacer comprensible el texto; no sólo traducirlo, sino también “*logizarlo, colorearlo e intelectualizarlo*” (Levý, 1963, p. 117).

4.2. Opcionalidad

Jiří Levý concede un destacado papel a la labor del traductor y a su formación humanística durante al proceso translatório, durante el cual tiene que estar constantemente tomando decisiones sobre las diferentes posibilidades que se le presentan y que no se reducen a las diferencias lingüísticas, sobre las que algunos teóricos de la traducción¹⁵ han focalizado toda su atención. Sobre la opcionalidad y la toma de decisiones en la teoría de Levý, Jana Králová afirma que:

¹⁵ En este caso concreto, nos referimos a aquellos teóricos que han basado sus reflexiones en los aspectos meramente lingüísticos de la traducción.

Al concebir la traducción como proceso de comunicación, Levý subraya la importancia de comprender el arte de traducir como situación de trabajo del traductor. De allí se desprende la concepción pragmática del proceso de traducción como de un *continuum* que comprende una serie de decisiones sucesivas, “pasos” que tiene que emprender el traductor, haciendo una selección de un número, generalmente definido, de alternativas. Escogiendo una de las posibles alternativas, la selección realizada determina toda una serie de pasos siguientes a realizar en cada momento de la interpretación de la obra en todos los niveles de la estructuración del texto: desde la elección de los diferentes significados de la palabra, los elementos gramaticales, los motivos, diferentes concepciones de los personajes, el estilo y hasta la ideología del autor [...] (Králová en Králová & Drouhard, 2013, p. 73).

Levý dedica unas interesantes páginas de su obra teórica a la elección de palabras en el proceso traductor, pues dice que la incorrecta elección de los términos puede producir un empobrecimiento léxico que desmerecerá el producto traductor en la lengua meta. Durante el proceso traductor, plantea Levý, se pueden producir tres tipos de debilitamiento estilístico debido a una incorrecta elección del léxico: a) por la utilización de un concepto general en lugar de uno que sea más concreto y exacto; b) por la utilización de una palabra estilísticamente neutral en lugar de una que refleje con mayor exactitud una intuición, un sentimiento, una descripción, etc., y c) por una escasa utilización de sinónimos para variar la expresión de una idea, un concepto, un término. A título de ejemplo, en el fragmento que hemos aportado de la autobiografía de George Grosz, éste habla de *Lazarett* o lazareto. El *Lazarett* al que hace alusión Grosz en el texto original era el hospital militar para heridos de guerra. Esta acepción la toma el término en el siglo XIX, pues con anterioridad se denominaba así al hospital para enfermos sospechosos de haber contraído enfermedades contagiosas, acepción que sigue teniendo en español, y específicamente para enfermos de lepra. La traductora opta por el término “hospital de sangre”, con un significado más general:

Al estudiar la traducción como proceso de decisiones, Levý plantea dos niveles de pasos que define como instrucciones. Las primeras, que llama *delimitativas*, permiten definir los repertorios organizados de medios de que disponen los respectivos idiomas de trabajo, paradigmas concebidos como un conjunto de unidades equivalentes, alternativas, organizadas según diferentes puntos de vista (matices semánticos, niveles estilísticos, etc.).

Para las segundas, que sirven para elegir el respectivo medio dentro del paradigma, Levý escoge la denominación de instrucciones *selectivas*. Entre las más importantes incluye: a) el contexto como instrucción objetiva; b) la estructura de la memoria del traductor como instrucción subjetiva [...]; c) la norma estética como instrucción intersubjetiva, sometida a cambios históricos y sociales (Králová en Králová & Drouhard, 2013, p. 73-74).

Para llegar a la elección correcta de entre todas las opciones que se le plantean al traductor durante el proceso translativo, y que permita, finalmente, leer un texto literario estilísticamente bello en la lengua meta, el traductor debe utilizar un estilo artístico y no uno “traductivo”, aunque el texto final sea correcto desde el punto de vista de la ortografía, la gramática y la sintaxis.

4.3. Colorido local

El traductólogo Jiri Levý focaliza uno de los aspectos de la problemática traductiva en los elementos marcados temporal y espacialmente y afirma que no se trata solamente de que el traductor les dé en el texto meta el significado del texto original sino también su valor de colorido local (*Koloritwert*), es decir, aquello que posee una especificidad nacional e histórica directamente relacionada con la cultura de partida. Precisamente esa especificidad requiere del traductor una profunda formación humanística y una competencia traductora que va más allá de saber documentarse, ya que las dificultades se deben a que no se trata de factores fácilmente comprensibles y que podamos aislar, sino que forman un todo indisoluble que recorre y penetra todos los elementos propios de la obra literaria:

Die Schwierigkeiten bei der Übersetzung nationaler und zeitbedingter Besonderheiten ergeben sich schon daraus, daß es nicht um faßbare und isolierbare Faktoren geht, sondern um eine Qualität, die in verschiedenem Maße alle Elemente des literarischen Werks durchdringt: das Sprachmaterial, die Form und den Inhalt¹⁶ (Levý, 1969, p. 92).

El propio pintor Oskar Kokoschka, a quien antes mencionábamos a propósito del concepto de comprensibilidad del texto en Levý, aboga por el conocimiento del *Lokalkolorit* de una determinada época y de un determinado contexto cultural y espacial para la formación artística y una correcta interpretación de las obras de arte del pasado y distinguir en ellas los verdaderos valores artísticos que sobresalen del contexto cultural en el que se crean:

Tizian war nach seinem Tode lange vergessen worden, und erst Poussin, der immerhin Auge hatte, zu sehen, lernte von Tizian, den er intensiv studiert hatte, daß anders als in der Zeichnung und im Lokalkolorit der Renaissance, in dessen Werk ein Geheimnis steckte, das allen anderen Malern fremd war: die Luminosität, das Leuchten der Farbe [...] (Kokoschka, 2008, p. 128).

Esta referencia de Kokoschka a la capacidad de interpretación de lo más particular de una obra nos lleva inevitablemente a ponerlo en relación con la idea de Levý sobre la lectura crítica del traductor ante el texto a traducir. Un minucioso estudio del autor, del texto y del contexto es lo que le llevará a interpretar correctamente todas las referencias contextuales y los misterios que entrañe el sentido tras la apariencia formal del texto, y le conducirá a convertir su trabajo traductor en una obra de arte:

¹⁶ Las dificultades de la traducción de las especificidades nacionales, marcadas, además, por el diferencial cronológico, se desprenden de que no se trata, en realidad, de factores tangibles y aislados, sino de una cualidad que traspasa todos los elementos de la obra literaria: el material lingüístico, la forma y el contenido. [La traducción es nuestra].

¹⁷ Tiziano permaneció largo tiempo olvidado tras su muerte. Sólo la atenta y escrutadora mirada de Poussin, quien había estudiado a Tiziano intensamente, descubrió el secreto que se escondía en la obra de este maestro y que resultaba desconocido para todos los demás pintores. A diferencia del dibujo y del colorido local del Renacimiento, en Tiziano lo particular era el dominio de la luminosidad y del brillo de los colores. [la traducción es nuestra]

Der Übersetzer ist in erster Linie Leser. Der Text eines Werks wird im Kulturmilieu des Lesers realisiert und wirkt als Kunstwerk erst dann, wenn er gelesen wird. Das Werk gelangt in die Hände des Lesers und Übersetzers in Gestalt des Textes, und dieser Text wirkt bei der Aufnahme als objektives Material, das durch das Subjekt des Aufnehmenden, des Lesers, umgesetzt wird. So kommt es zur Konkretisierung seitens des Übersetzers¹⁸ (Levý, 1963, p. 37).

Un curioso ejemplo de ese colorido local en el texto original y la transformación de dicho contexto cronotópico en el texto meta, en función de cómo se comporte el campo histórico-artístico en la cultura de llegada, lo tenemos en un pasaje de la autobiografía de George Grosz, en el que habla de la visita que Dalí hizo a su estudio de pintura en Nueva York y la sensación que causó entre su alumnado la presencia de un pintor “tan conocido como Picasso”. Esta equivalencia comparativa se presenta también en la traducción del texto grosziano al francés, en el que la traductora escribe “el más conocido del mundo junto con Picasso”; mientras que en la traducción al inglés que se publicó en Nueva York, Dalí es, entre los pintores modernos, muy conocido, pues “sólo es el segundo después de Picasso”. Lo mismo que sucede en la traducción al español, donde Dalí es “el más famoso después de Picasso”. En estas casi imperceptibles diferencias está presente, por un lado, el contexto histórico-artístico de la cultura de partida y de llegada, y el escalafón que cada artista tenga en el mercado del arte en dicha cultura en el momento de creación del texto, así como los gustos artísticos del traductor o la consulta documental que haya hecho en relación con la recepción de ese artista concreto en la época que relata el autor. En estos detalles culturales propios del campo que se traduce, se ve con claridad que no hay objeto a traducir sin sujeto traductor en la traducción literaria.

En palabras de Levý citadas más arriba, el material objetivo lo subjetiviza el traductor durante el proceso translatoivo. La concretización por parte del traductor de la que habla Levý solamente puede darse después de una interpretación científica o artística, que requiere una lectura y un análisis activos y no pasivos.

4.4. Literariedad

La fenomenología formal del texto y el análisis de la formalización morfosintáctica del mismo es la base que Levý toma para hacer depender de ella el proceso de traducción, porque únicamente así se garantiza la objetividad del sentido del texto original que el traductor debe recuperar en dicho proceso translatoivo (Vega Cernuda 2011: 18)¹⁹. En tal

¹⁸ El traductor es, sobre todo, lector. El texto de una obra se crea en el contexto cultural del lector y no surte efecto como obra de arte hasta que no es leído. La obra llega a las manos del lector y traductor en forma de texto, y dicho texto trasciende cuando se adopta como material objetivo que es transformado por la subjetividad del que lo interpreta, el lector. De este modo llega a su concretización por parte del traductor. [La traducción es nuestra. La concretización de la que habla Levý debe entenderse como la reducción a lo más esencial y seguro de la materia sobre la que se habla o escribe, según la acepción de la RAE]

¹⁹ Véase al respecto un interesantísimo artículo de Miguel Ángel Vega Cernuda: “El caso Levý: fenomenología de su recepción y valoración de sus aportaciones en el contexto de la traducción de la época”, en *Posibilidades y límites de la comunicación intercultural, Ibero-Americana Pragensia – Supplementum* 27/2011, pp. 11-19. Aquí p. 18.

sentido, aboga por acercar el estilo del autor al lector final para que éste último llegue al convencimiento de que lo que está leyendo es un original y no una traducción. Solamente podemos hablar de literariedad de un texto si hay por parte del autor y del traductor una voluntad de estilo que responda a una función poética y estética del lenguaje.

Si prima la función informativa, dice Levý (1963, p. 122) la consecuencia artística es el debilitamiento de la función estética y la pérdida de viveza y vitalidad expresivas. Precisamente esta apreciación del *Arte de la traducción* de Levý nos lleva a considerar de desigual valor estético las diferentes autobiografías escritas por artistas plásticos. Si tenemos en cuenta que, desde el siglo XVIII, los teóricos de la estética distinguen claramente entre “textos que poseen como características la belleza, la elevación, la profundidad, la significatividad” y aquellos que poseen “un decoro retórico propio, un indudable atractivo y utilidad pero que no alcanzan las cualidades elevadas y universales de la literatura” (Ceserani, 2004, p. 283) a propósito del término *literariedad*, no cabe duda de que debemos calibrar el valor literario que tengan sus autobiografías. De hecho, no todas podrían ser consideradas como textos literarios. Consideramos que tanto la autobiografía de George Grosz como la de Oskar Kokoschka cumplirían con los presupuestos propios de la literariedad.

Hemos mencionado con anterioridad, tanto en la introducción a este epígrafe sobre los conceptos que para Levý son básicos para poder calificar un texto como literario, como en el subepígrafe relativo a la “comprensibilidad”, la labor descriptora del mensaje literario por parte del traductor. La opacidad propia del texto literario también se produce como consecuencia de la inclusión de referentes, cuya significación puede perderse para el lector medio del texto meta –dada su carga de literariedad- de no existir la intermediación del traductor.

5. Conclusiones

Las reflexiones de Jiří Levý en torno al arte de la traducción le convierten en un clásico de la traductología europea, en tanto que son válidas y están plenamente vigentes sesenta años después de haberlas plasmado por escrito en su obra *Umění překladu*.

Las ideas expresadas en dicho texto para evaluar críticamente las traducciones literarias pueden ser aplicadas también a textos que el canon no considera como género literario, a saber, la *autobiografía* escrita por un artista plástico. Mientras que la crítica literaria sí considera dentro del género autobiográfico obras de autores literarios, pero también de otros actores de la vida social o política, la *autobiografía artística* es un *género huérfano*.

Estamos ante un texto generalista que incluye tanto contenidos objetivos como expresiones del *yo* artístico y, en su caso, poético, lo que le puede exigir al traductor una *ductilidad* extraordinaria, tanto en el registro de una información referida al ámbito profesional artístico como en el registro en el que se puede expresar la subjetividad expresionista. Lo específico de la autobiografía artística es el arte mismo, a saber:

terminología inmanente del artista, expresiones propias de estilos y motivos artísticos, de técnicas artísticas, crítica de arte, pero también la semántica vivencial que, a su vez, inspira la obra del artista.

El término *ductilidad* creemos que podría ser de gran predicamento en una teoría de las competencias traductivas. Para llegar a poseer esa *ductilidad*, que exigiría la traducción de textos histórico-artísticos, en general, y de autobiografía artística, en particular, el traductor precisa de una preparación tanto generalista como específica, además de un trabajo de documentación necesario para la correcta comprensión del texto y, consiguientemente, de una reelaboración que produzca el mismo efecto de comprensibilidad en el texto meta.

Si *ductilidad* es la capacidad de conducción de un elemento con relación a la corriente eléctrica, esa conductividad es precisamente la que debe tener el traductor para que el flujo discursivo transite por él a través de sus competencias y “alumbrar” así el texto aproximativamente perfecto, comprensible y pleno de la literariedad que Levý considera imprescindible para que pueda ser evaluado como texto literario que enriquecerá el polisistema cultural de llegada. Esa misma ductilidad o capacidad de transformación hará que la amplia casuística que presentan estos textos plurigenéricos y politextuales escogidos para el corpus de análisis, es decir las autobiografías escritas por artistas plásticos, pueda llevarla el traductor a buen puerto y cumplir también estas obras autobiográficas su función de fuente documental para la investigación histórico-artística. Como colofón, consideramos que la autobiografía artística cumple, mayormente, con los presupuestos de un texto literario no ficcional. Su contenido histórico-artístico en relación con el *yo* autor, protagonista y narrador no debería ser óbice para que algunas de las obras de autobiógrafos artistas se considerasen en el canon literario, como pueda ser el caso de las de Grosz y Kokoschka.

Referencias

- Ceserani, R. (2004) *Introducción a los estudios literarios* [traducción del italiano de Jorge Ledo Martínez]. Barcelona: Ed. Crítica.
- Ficher, L. (1976). *George Grosz*. Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag. pp. 152-154.
- Grosz, G. (2011). *Un Sí menor y un No mayor* [traducción del alemán *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, de Helga Pawlowsky, prólogo de Antoni Doménech]. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Grosz, G (1974), *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag. [La primera vez que se publicó en alemán la obra fue en 1955 en Hamburgo].
- Kokoschka, O. (2008). *Mein Leben*. Wien: Metroverlag. [La primera vez que se publicó la autobiografía de Oskar Kokoschka en alemán fue en 1971, en la editorial Bruckmann KG, de Múnich].
- Králová, J & Cuenca Drouhard M. J. (Eds.). (2013). *Jiří Levý: una concepción (re)descubierta*. Monográficos de la revista Herméneus. Soria: Vertere.
- Králová, J. (2012). “¿Qué habría sido del mundo si no hubieran existido los traductores?”. En: Pilar Martino Alba et al.: *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, Madrid: Ed. Dykinson, pp. 71-80.
- Levý, J. (2011). *The Art of Translation* [translated by Patrick Corness. Edited with a critical foreword by Zuzana Jettmarová], Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Levý, J.(1969). *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* [trad. del checo al alemán de Walter Schamschula]. Frankfurt a.M./Bonn: Athenäum Verlag.
- Pozuelo Ivancos, J.M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Ricoeur, P. (2005). *Sobre la traducción* [trad. Patricia Willson]. Buenos Aires: Paidós.
- Vega Cernuda, M.Á. (2013). Levý, un pensador minorizado de la traducción. En: Králová, J & Cuenca Drouhard M. J. (Eds.). (2013). *Jiří Levý: una concepción (re)descubierta*. Monográficos de la revista Herméneus. Soria: Vertere.
- Vega Cernuda, M.Á. (2011). El caso Levý: fenomenología de su recepción y valoración de sus aportaciones en el contexto de la traductología de la época. En: Jana Králová (ed.): *Posibilidades y límites de la comunicación intercultural, Ibero-Americana Pragensia Supplementum 27/2011*, Praha: Universidad Carolina de Praga/Editorial Karolinum, pp. 11-19.

Martino Alba, P. / La reivindicación de la autobiografía de artista como género literario, basada en los problemas estéticos del Arte de la Traducción de Jiří Levý

Vega Cernuda, M.Á. (2002-2003). Una mirada retrospectiva y escéptica a la teoría de la traducción. En: *Hieronymus Complutensis*, 9-10 (2002-2003), pp. 63-76.

Vega Cernuda, M.Á. (1994 [2004]). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ed. Cátedra.