



Aproximación pragmática a la traducción de la ironía:

Problemas traductológicos en la traslación al castellano de los relatos de M. Zóschenko y M. Bulgákov

Irina Mychko-Megrin

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



1. КАЖДЫЙ ПРОГУЛ



2. РАДОСТЬ ВРАГУ.

Departamento de Filología Románica
de la Universitat de Barcelona
Programa de doctorado: Tradicions i crisi
Bienio: 2005-2007

Tesis para optar al título de doctor por la Universitat de Barcelona

APROXIMACIÓN PRAGMÁTICA A LA TRADUCCIÓN DE LA IRONÍA:

Problemas traductológicos en la traslación al castellano
de los relatos de M. Zóschenko y M. Bulgákov

Doctoranda: Irina Mychko-Megrin

Directores de la tesis:

Dra. Assumpta Camps Olivé

Dr. Iván García Sala

Barcelona, 2011



3. А ГЕРОЙ ТРУДА -



4. ДЛЯ БУРЖУЕВ УДАР.

*Моим родителям, таким далёким
и, в то же время, таким бесконечно близким...*

AGRADECIMIENTOS

Hallándome en la recta final de este largo y laborioso proceso, quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a las personas sin las cuales este proyecto no hubiese podido realizarse:

A la Dra. Assumpta Camps Olivé y al Dr. Iván García Sala, que dirigieron la presente tesis, por su inmensa ayuda tanto en lo que se refiere a la corrección del texto y las indicaciones sobre la propia investigación, como por su apoyo para llevar a cabo el trabajo.

Al Dr. Ricardo San Vicente por dedicarme su tiempo y concederme una entrevista donde compartió conmigo algunas de las reflexiones sobre las tortuosas vías del arte de la traducción y especialmente sobre su experiencia como traductor de Zóschenko.

A mi familia, a mis amigos y a Raúl por compartir los momentos difíciles de búsqueda y dudas en este camino, por su comprensión y paciencia.

Y finalmente, un particular agradecimiento va dirigido a la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca de la Generalitat de Catalunya por la beca predoctoral (FI) otorgada para la realización del proyecto de tesis.

SUMARIO

0. Introducción.....	0
I. Perspectiva pragmática en la comunicación: bases teóricas.....	17
1. Premisas para el desarrollo de la pragmática.....	17
2. ¿Qué es la pragmática?.....	23
3. Entre lo dicho y lo sugerido. El caso de las implicaturas.	29
II. La ficción: ¿un simulacro o un acto de habla indirecto?.....	44
1. Autor. Escribir ficción.	46
2. Lector. Al otro lado del proceso literario.	58
III. Traducción literaria: una forma de comunicación intercultural.....	77
IV. Para una historia de la recepción y la traducción de la literatura rusa en España.....	103
1. La primera recepción y las primeras traducciones.....	112
2. Gógol y Chéjov en España.	116
3. Las imágenes de la nueva Rusia literaria.	124
V. Relatos satíricos en la Rusia soviética. El arte como protesta.	139
1. Zóschenko y Bulgákov: problemas de género.	139
2. Ironía: una perspectiva y un método.....	161

VI. La percepción y la interpretación del significado irónico desde otra “realidad”	190
1. “ <i>Framing</i> ” <i>humour</i>	190
2. Algunas consideraciones sobre los textos analizados.....	206
3. Zóschenko y Bulgákov a la luz del proceso traductivo.....	220
3.1. Nombres propios especialmente connotados y denominaciones irónicas.....	224
3.2. Incongruencia lógica a nivel de frase.....	249
3.3. Eufemismos, litotes y otros tipos de perífrasis irónica.....	260
3.4. Fraseología popular, juegos de palabras y lenguaje mutilado como herramientas satíricas.....	271
3.5. Intertextualidad y parodia.....	298
VII. Conclusiones.....	322
Bibliografía.....	330
1. Bibliografía general.....	330
2. Bibliografía específica.....	348
3. Diccionarios y enciclopedias.....	358
4. Prensa.....	359

0. Introducción

En toda tesis doctoral, como la que el lector tiene en sus manos, se aborda una serie de cuestiones y objetivos específicos, aunque, por supuesto, siempre existe un propósito general que guía la investigación. El propósito de esta tesis doctoral, como se especifica en el título, consiste en abordar el tema de la traducción de la ironía literaria desde la perspectiva pragmática, y en particular, estudiar la transmisión al castellano de la ironía verbal en los relatos satíricos de Mijaíl Zóschenko y Mijaíl Bulgákov, ilustres ejemplos de la narrativa soviética de los años veinte-treinta del siglo pasado.

El punto de partida de la investigación fue el interés por estudiar las vicisitudes del trasvase del humor de un ámbito cultural determinado a otro lejano (como es el caso del ruso y el español), y el papel del traductor en este proceso. La ironía, en tanto que forma más sutil y efímera del humor, supone un problema especial en la comunicación intercultural e interlingüística. La situación se complica cuando a la distancia geográfica y cultural existente se añade también la temporal: en este caso, estamos hablando de textos de una época anterior y de un contexto histórico muy diferente.

Obviamente, la ironía es un recurso retórico que toma sus raíces en la antigüedad y cuenta, por tanto, con múltiples definiciones. Sin embargo, en el marco de la presente tesis doctoral, consideraremos sobre todo las últimas propuestas teóricas en torno al tema de la ironía verbal que la enfocan desde la perspectiva del receptor, y no solamente desde la perspectiva del locutor irónico, lo cual nos parece muy conveniente en un trabajo dedicado a la traducción, pues las soluciones de los problemas planteados en el proceso de

la traducción dependerán del perfil del destinatario al que va dirigido el texto. Con el “perfil” nos referimos a su estatus social, sus características culturales, su pertenencia a una época histórica y a una comunidad lingüística, etc.

Existen varios estudios recientes sobre el tema de la interpretación de la ironía tanto en el ámbito teórico como en el práctico, centrado en el análisis de las traducciones. Entre otros nombres que figuran en esta tesis, destacan Graciela Reyes, con su aproximación metapragmática a la ironía verbal (2002 y otros anteriores), Leo Hickey, con sus planteamientos teóricos sobre la traducción del humor en general (1998; 1999), Pere Ballart (1994), Linda Hutcheon (1994), Marta Mateo (1995; 1998), Katharina Barbe (1995), Dan Sperber y Deirdre Wilson (1981; 1998; 2007; o Wilson, 2006). De todos ellos, la teoría de la mención irónica de Sperber y Wilson es la que ha resultado de mayor interés para nuestro estudio. Por otro lado, cabe citar asimismo algunas contribuciones de carácter comparativo dedicadas a la transmisión del significado irónico en la traducción de una obra literaria o de un autor, por ejemplo: el trabajo de Victoria Alsina sobre la traducción de la ironía en la narrativa de Jane Austin al catalán (2008); el artículo de M^a Ángeles Ruiz Moneva sobre la traducción de elementos irónicos y paródicos en la novela de Fowles *La mujer del teniente francés* (1998) o el estudio dedicado a la transmisión de la ironía en la obra de Günter Grass en las versiones catalana y castellana, de Diana Coromines Calders (2009), etc.

Algunos de estos planteamientos nos ayudaron a establecer los fundamentos teóricos de nuestra tesis, y a elaborar los presupuestos que expondremos a continuación. En primer lugar, definiremos el enfoque del presente trabajo señalando los cuatro componentes que constituyen su estructura temática, los cuales interactúan entre sí: son la teoría pragmática,

los estudios de traducción, la ficción literaria (en concreto, los relatos satíricos de Zóschenko y Bulgákov) y la ironía. La suma de estos componentes, en nuestra opinión, permite obtener una visión más panorámica con respecto al objeto de la tesis: la transferencia intercultural del significado irónico en las obras de los dos autores en cuestión.

Nos centraremos en el enfoque pragmático porque precisamente el desarrollo de esta disciplina y la teoría de la comunicación en la segunda mitad del siglo XX aportó nuevos esquemas al estudio de la ironía y del lenguaje “no serio” como la ficción literaria y todo tipo de figuras retóricas. Los conceptos del *acto textual*, el *contexto comunicativo*, el *efecto pragmático*, el *principio cooperativo* (o el *principio de relevancia*), etc., permiten estudiar el texto literario como un acto de habla particular, y al mismo tiempo, abren el camino a una interpretación más precisa de los enunciados irónicos. A partir de este enfoque el estudio de la ironía adquiere una dimensión más compleja, comparada con el concepto de la ironía como figura retórica que enuncia lo contrario de lo que quiere comunicar.

A medida que avanzan las ciencias de la comunicación y del lenguaje, también aparecen estudios pragmáticos aplicados a la teoría de la traducción. Son relevantes, en este sentido, los escritos de Albrecht Neubert (1978; 1992), de Basil Hatim y Ian Mason (1993; 1997a; 1997b), de Ernst-August Gutt (1991), Leo Hickey (1998), Mona Baker (1992; 1998), Gert Jäger (1975; 1993), Katharina Reiss y Hans Vermeer (1996), entre otros. La traducción, para estos autores, se concibe también como un acto de comunicación orientado hacia un objetivo, una actividad que tiene su fuerza ilocutiva -la intención-, y sus medios para alcanzar el efecto perlocutivo -el resultado, por así decirlo-.

De este modo, tanto la **ficción literaria**, como la **ironía** y la **traducción**, se estudiarán aquí desde la perspectiva de la pragmática y de la

teoría de los actos de habla. Las tres constituyen un acto comunicativo complejo, semejante a una cita: las tres “se pronuncian” en forma de aserción, y sin embargo, se deben atribuir al otro, ya sea el narrador ficticio, un locutor imaginario que comparte los valores/la conducta condenados por el ironista, o el autor de la obra original, respectivamente. Por lo tanto, el tema de la polifonía textual, en términos de G. Reyes (1984), cobra especial relevancia para nuestro estudio.

Este tema ya fue desarrollado previamente en mi trabajo de investigación titulado *Traducción e intertextualidad. “Voces ajenas” en la novela de M. Bulgákov “El maestro y Margarita” y su interpretación en la traducción al castellano de Amaya Lacasa*, donde tuve ocasión de señalar el uso de elementos intertextuales en una obra literaria como uno de los recursos del autor irónico.

En la presente tesis doctoral consideraremos la intertextualidad como un recurso literario y, al mismo tiempo, como una característica inmanente a un texto de ficción. Este aspecto resulta de especial interés sobre todo para el análisis de la ironía en los relatos de Zóschenko y Bulgákov.

Una vez definido el marco teórico de la tesis, podemos pasar al objeto de nuestro análisis. En primer lugar, explicaremos el motivo de reunir aquí a estos dos autores rusos. Al margen del hecho de que ambos pertenecen a la misma época histórica – las primeras décadas de la Unión Soviética, del régimen estalinista-, y que tienen un origen étnico común,¹ estos escritores destacan por cultivar el género del relato corto humorístico/satírico y por su posición de *popútchiki* (“compañeros de viaje”)² en la nueva literatura

¹ Ambos escritores nacieron en Ucrania: Mijaíl Zóschenko procedía de Poltava, aunque pasó su infancia en Petersburgo; Mijaíl Bulgákov nació en la capital, Kiev, y se crió allí hasta que se trasladó a Moscú a principios de los años veinte.

² La propaganda soviética utilizó este término para referirse a los escritores que, permaneciendo en el país después de la revolución, sin embargo, no compartían plenamente la nueva ideología política.

soviética. Como veremos más adelante, su obra, junto con la de otros autores rusos no comprometidos con el régimen, ha sido valorada en España precisamente como un testimonio artístico de aquella época y como una muestra excelente del humor que rompe con los tabúes de una sociedad totalitarista.

Evidentemente, la producción literaria de los escritores en cuestión no se limita a la narrativa breve; los dos escribieron obras en prosa mayores. Pero, mientras que Bulgákov se hizo famoso por sus novelas como *El maestro y Margarita*, *La Guardia Blanca*, *Corazón de perro* y algunas piezas teatrales, Zóschenko pasó a la historia de la literatura universal precisamente como escritor de relatos cortos humorísticos.

Este género fue especialmente popular en la URSS de los años veintetreinta, y contiene muchos rasgos propios del folletín (otro género similar, muy característico de la época), destinado a satisfacer las demandas culturales de un público lector de masas. Dedicaremos un apartado a su descripción, porque partimos de la idea de que el género literario, igual que el tipo textual, a un nivel más amplio, es un factor muy importante que se debe tomar en consideración tanto en los estudios teóricos de traducción, como en la práctica traductora. El conocimiento del destinatario de la obra original, implicado en el tipo/género del texto analizado, arroja a menudo mucha luz sobre los problemas traductológicos con los que nos enfrentamos. Aquí entendemos por destinatario el público soviético de las primeras décadas del siglo XX.

Por lo que ya hemos comentado arriba, la sátira soviética tuvo éxito no sólo en el propio país, sino también en el extranjero, pues se concibe como una verdadera crónica de lo que ocurría tras el telón de acero, en contraste con la propaganda soviética oficial. Un breve estudio de la

recepción de ambos autores en el extranjero muestra que algunas obras³ de Bulgákov fueron publicadas en Berlín incluso en vida del autor, y que los relatos satíricos de Zóschenko se leían en América Latina en los años 20-30, especialmente gracias a la actividad literaria desarrollada por la revista “Amauta” de Lima. Pero, al margen de eso, aquí nos interesa en primer lugar el destino de la herencia literaria de estos dos autores en España y en lengua castellana. A título de complemento, comentaremos tangencialmente algunas ediciones en catalán, así como las publicadas en otros países de habla hispana, pero sin detenernos en ellas, pues escapan al ámbito del presente estudio.

En España a partir de los años treinta comienzan a aparecer las primeras traducciones de autores como Zóschenko, Ilf y Petrov así como otros escritores satíricos. Su presentación en los medios de comunicación, en la crítica y en las propias ediciones de dichas traducciones, como veremos, irá variando según los sucesos políticos y la orientación ideológica del que escribe. El nombre de Mijaíl Zóschenko figura en varias antologías del humor soviético publicadas en España a lo largo del siglo XX. Sin embargo, excepto por un libro de relatos *Así ríe Rusia*, datado en 1933, su narrativa breve no aparece publicada en ediciones separadas hasta principios de este siglo.

En cuanto a Mijaíl Bulgákov, sus obras, silenciadas por el régimen, vieron la luz sólo a finales de los años sesenta. Las primeras en aparecer en traducción española son sus novelas *La novela teatral* y *El maestro y Margarita*, que se convierte con el tiempo en una obra mítica, casi un best-seller por la cantidad de idiomas a los que fue traducida, por el número de

³ Nos referimos a *Записки на манжеттах* (Notas en los puños, 1922-1923) y *Необыкновенные приключения доктора* (Las extraordinarias aventuras de un médico, 1922) que salen en la revista Berlínesa «Накануне» (“En víspera), con la que colaboró Bulgákov.

ediciones que tuvo y por el reconocimiento por parte del público lector que alcanzó. En cambio, los relatos satíricos de Bulgákov, pertenecientes a la etapa inicial de su actividad literaria, nunca fueron lo suficientemente valorados, pues se consideraban una producción de segunda fila, incluso por el propio autor. Sin embargo, en ellos se muestra toda la paleta de colores del Bulgákov-satírico. Igual que los relatos de Zóschenko, están impregnados de una ironía aguda y a la vez comprensiva, humana, que invita a la reflexión, además de ofrecer una lectura amena y divertida.

En los últimos años, han ido saliendo en España nuevos títulos de Bulgákov, aparte de las reediciones de sus obras más destacadas como *El maestro y Margarita*, *El corazón de perro*, *Los huevos fatales*. Por ejemplo, a principios de este año “Nevsky Prospects” publicó *Salmo y otros cuentos inéditos*, traducidos por Raquel Marqués García. En 2009 la editorial “Alfabet” dio a conocer un libro de Bulgákov *Notas en los puños*.⁴ Iván Vasílievich,⁵ en la traducción de Selma Ancira. En 2006 y 2007 respectivamente, salieron en “Maldoror” la *Correspondencia* inédita de Bulgákov (de 1926-1940) y un tomo que reúne sus dos novelas cortas, *Las aventuras de Chíchikov* y *Los huevos fatídicos*, ya editada anteriormente. Se ve que con el tiempo el interés por la obra de Bulgákov no mengua, sino al contrario, paulatinamente el lector español va contando con más oportunidades de descubrir a este gran autor ruso.

En esta tesis doctoral hemos elegido para el análisis comparativo una edición reciente de Maldoror titulada *Relatos de Moscú* (2006), que incluye

⁴ Representa un conjunto de relatos que incluye, a parte del homónimo *Notas en los puños*, otros relatos, como *Las extraordinarias aventuras de un médico*, *Ataque impresivo*, *Bohemia*, *La corona roja* y *Un mar de aguardiente*. Los últimos tres también entraron en la selección de Maldoror *Relatos de Moscú*; *Un mar de aguardiente* allí figura como *Proyecto para una ley seca en Moscú*.

⁵ Una comedia teatral que ya fue publicada en 1973 por “Cuadernos para el Diálogo” (BULGÁKOV, 1973).

veinticinco relatos, más dos versiones de la autobiografía de Bulgákov (de 1924 y 1937), las memorias de Konstantín Paustovski sobre él y las notas. La traducción se realizó por parte de Jorge Segovia y Violetta Beck. Este tomo nos ha llamado la atención porque reúne muchos textos de la colección de relatos satíricos y folletinescos de Bulgákov. Excepto *La corona roja* y *La Comuna obrera Elpite nº13*, que narran unos sucesos trágicos, el resto de relatos enfocan la realidad desde la comicidad y la subversión irónica. Además, en el caso de *Relatos de Moscú* cabe señalar que la traslación se ve interferida por una tercera lengua – el francés: la selección de relatos, las notas y algunas soluciones traductológicas muestran gran afinidad con la edición francesa titulada *La locomotiva ivre*, de 2005. Con todo, parece una traducción cotejada francés-ruso, como explicaremos en el texto de la tesis. Por este motivo también ha valido la pena incluir esta edición en el análisis.

En cuanto a Zóschenko, utilizaremos la edición de “El Acantilado” de 2005, titulada *Matrimonio por interés y otros relatos*, por ser la única (desde el año 1933) dedicada exclusivamente a la narrativa de Zóschenko. Contiene treinta y un relatos, junto a la nota preliminar del traductor, Ricardo San Vicente, que también plantea algunos problemas relacionados con la difícil tarea que supone la transmisión del humor zoschenkoviano.

La tercera edición que figura en el análisis comparativo se titula *En la oscuridad. Relatos satíricos en la Rusia soviética (1920-1930)*. Sale publicada por “Trotta” en 1997 y reúne los relatos de M. Bulgákov, A. Zórich, V. Ardov, Ilf y Petrov, M. Zóschenko y Ye. Zamiatin, más el prólogo del traductor, Miguel Chao Valls. En primer lugar, es interesante porque es relativamente reciente y contiene relatos de los dos autores que

aquí nos ocupan.⁶ Y, en segundo lugar, la idea misma de esta colección, resumida en el título, nos parece muy afín a la perspectiva que adoptamos en esta tesis: la ironía satírica de estos relatos se contempla como un rayo de luz en la oscuridad que rompe con la monotonía de la vida y desenmascara la mentira de la realidad oficial.

De modo similar, nos servirán de ayuda algunos trabajos crítico-teóricos sobre la sátira soviética de los años 20-30 escritos por autores rusos y extranjeros. Entre ellos, se pueden citar los libros de Lesley Milne dedicados a Bulgákov, Zóschenko, Ilf y Petrov y otros escritores de la misma pléyade (1995; 2003; 2004); los estudios de Gregory Carleton (1998) y Jeremy Hicks (2000) sobre la narrativa de Zóschenko; el artículo de J. A. Posin *Soviet Satire* (1950); el libro de L. F. Yershov sobre el desarrollo de la sátira soviética (1960); y la tesis doctoral de Mónica Zgustova dedicada a la literatura satírica en la Rusia post-revolucionaria (1981), entre otros. Representan tan sólo una parte de la investigación realizada en este ámbito y muestran algunas particularidades de la recepción del humor ruso-soviético en los países europeos, que son de especial interés en este trabajo.

En cuanto a la estructura de la tesis, aparte de la introducción y las conclusiones, ésta se halla constituida por seis capítulos, cada uno de los cuales representa una etapa en el desarrollo del proyecto. A continuación ofrecemos un breve resumen de estos diferentes apartados.

El primer capítulo está dedicado a la pragmática en su pertinencia en relación con el estudio abordado en esta tesis. Nos detendremos a considerar la formación de la **pragmática** como disciplina, sus orígenes, sus métodos

⁶ Nos centraremos sólo en aquellos relatos que coinciden en las ediciones respectivas de “Maldoror” y “El Acantilado”, porque eso permite hacer un análisis comparativo de las traducciones. En el caso de Zóschenko, se trata de dos relatos: *La aristócrata* y *El caso médico*. En el caso de Bulgákov, son tres: *La momia egipcia*, *Sobre la utilidad del alcoholismo* y *El trabajo alcanza los treinta grados*.

teóricos y, sobre todo, sus instrumentos para descubrir e interpretar la información implícita, contenida en el texto. Como es sabido, en los estudios pragmáticos la función del lenguaje pasa a ser la de comunicar, y por consiguiente, es preciso definir las reglas que rigen la comunicación, como un tipo de actividad humana. Aquí nos centraremos en la teoría de las máximas conversacionales, el principio cooperativo de Grice y el principio de relevancia de Sperber y Wilson (1994).

El protagonista en los estudios pragmáticos es el *homo loquens* inscrito en un determinado contexto o situación comunicativa. Partiendo de este supuesto, el acto de habla se presenta como una acción que realiza el ser humano con un propósito dado y, dicho de otro modo, es intencional. La intención es la fuerza que mueve cualquier discurso, incluido el discurso ficcional.

Después de definir el por qué de un acto de habla, el siguiente paso es explicar el cómo: es decir, la manera cómo el hablante logra la eficacia comunicativa. Y ello no sucede siempre (o, mejor dicho, casi nunca) de manera directa y transparente. Veremos que el locutor, muy a menudo, viola las máximas de Grice, y su discurso se vuelve oblicuo e incoherente. Todo tipo de información implícita (o de implicatura en términos de Grice) – como las alusiones, ironías, sugerencias, etc. – tienen su razón de ser en el discurso y, especialmente, en la ficción literaria. Estos aspectos nos serán especialmente útiles al abordar el estudio comparativo de las traducciones.

El segundo capítulo viene a revelar la naturaleza específica de la **ficción literaria** como un tipo de texto singular. Muchas veces se ha visto definida como un simulacro, aunque en algunas nuevas aproximaciones teóricas (como la de Marie-Louise Pratt, 1977) se concibe como una especie de acto de habla indirecto. El propósito, en esta etapa, es saber cuál es la fuerza ilocutiva de la ficción literaria y su efecto perlocutivo: es decir, la

ficción es analizada tanto desde el punto de vista del emisor del mensaje (el autor) como desde el punto de vista del destinatario (el lector). Por lo tanto se estudian tanto la retórica de la ficción como las técnicas interpretativas del lector.

En cuanto al lector, se destacan tres funciones distintas que éste presenta en la comunicación literaria: la del destinatario implícito proyectado por el autor de la obra, la del intérprete que activa la información implícita contenida en el texto y la del receptor final que evalúa la obra como producto estético y social. El juicio realizado por el lector, reflejado en los estudios de la recepción literaria, forma parte del efecto perlocutivo que tiene la obra, como cualquier otro enunciado. Además, en este capítulo se pondrá de manifiesto la naturaleza polifónica de la ficción, como ya anticipamos arriba.

El siguiente capítulo está dedicado a la **traducción literaria** como forma de comunicación intercultural, centrándonos en sus rasgos distintivos con respecto a la comunicación oral, y en las soluciones teóricas existentes para la traducción de las implicaturas. Aquí se valoran las aportaciones de la pragmática contrastiva a la labor de los traductores, así como otras cuestiones pertinentes en este ámbito, como, por ejemplo, la discusión sobre la tendencia a la “extranjerización” (“foreignization”) o a la “adaptación” (“domestication”) en la traducción, como ya planteó L. Venuti a mediados de los noventa (Venuti, 1995).

Uno de los propósitos más importantes de este apartado es la definición del subtexto, entendido como una estructura subyacente de la obra que a menudo esconde la intención irónica del autor. Aquí se estudiarán la relación intrínseca que el subtexto tiene con el concepto de implicatura y sus indicios en un texto literario.

A continuación, pasaremos a exponer varias teorías contemporáneas de la traducción que nos parecen útiles en un estudio sobre la traducción de la ironía como el que aquí nos ocupa. Nos referimos a las aportaciones de Leo Hickey (1998) sobre tres distintas técnicas interpretativas según el tipo de texto; a la propuesta de Albrecht Neubert (1992) sobre la equivalencia comunicativa en traducción; a la de Ernst-August Gutt (GUTT, en HICKEY, 1998) que consiste en aplicar el principio de relevancia a la traducción; y a la perspectiva teórica de la *Translationslinguistik* (O. Kade, G. Jäger, A. Neubert, etc.) que ve como una unidad básica de traducción la “imagen mental” o la “imagen cognitiva” del texto.

Una vez abordados todos estos aspectos, en el siguiente capítulo nos ocuparemos de la recepción de la literatura traducida en un nuevo ámbito cultural-lingüístico como el español. Representa un esbozo de la historia de las relaciones literarias entre Rusia y España a lo largo del siglo XX, en un intento de contextualización, necesario a nuestro entender, orientado a inscribir en su contexto las traducciones de Zóschenko y Bulgákov que comentaremos en el análisis final del presente estudio.

En este apartado nos interesará asimismo analizar la formación de la imagen de “lo ruso” en España a través de la literatura, y su transformación a lo largo del tiempo, así como la historia de las traducciones de autores rusos/soviéticos al castellano. No pretendemos aquí dar un panorama completo de la historia de la recepción de la literatura rusa en España, pues esto escapa al presente estudio. Nuestro objetivo, en cambio, es ofrecer un breve esbozo de la historia de las relaciones literarias ruso-españolas, enfocando nuestra atención hacia los aspectos que más nos interesan aquí: 1) las primeras traducciones de autores rusos del siglo XIX en España; 2) la recepción de Gógol y Chéjov, maestros del humor y de la sátira en la literatura rusa, así como antecesores directos de Zóschenko y Bulgákov; 3)

las traducciones de la literatura de la nueva era soviética y de la sátira de los años 20-30 en España.

En el siguiente capítulo nos detendremos en la definición del concepto de la **ironía**, y en la descripción de los aspectos genéricos de la narrativa breve de los dos autores considerados. Como ya hemos comentado arriba, entendemos el arte satírico como un arte de protesta, de transgresión, y la ironía como uno de sus recursos más eficaces. En este apartado nos basaremos más en el emisor irónico; y partiremos de una interpretación de la ironía como perspectiva, visión subjetiva de la realidad y a la vez como una forma de expresión o método artístico. Ofreceremos también varios ejemplos de relatos concretos de Zóschenko y Bulgákov que muestran el uso de la ironía en su obra, así como su cosmovisión particular.

Y finalmente, en el sexto y último capítulo abordaremos el estudio de los procesos interpretativos del lector. En él nos ocuparemos del receptor de la ironía: en nuestro caso, el traductor, como lector en primera instancia del texto original. Partimos del supuesto que se puede estudiar el efecto perlocutivo que ha causado la obra en el público extranjero (español) a través del texto de la traducción y su paratexto, el cual incluye los prólogos, las críticas, la presentación del libro, las notas de prensa, etc. Asimismo, en este apartado nos ha resultado muy conveniente emplear la teoría de los *frames* (estructuras de la mente), como una herramienta importante de análisis para estudiar la idiosincrasia del humor nacional, y los aspectos risibles de una realidad cultural que el locutor irónico parodia en su texto.

Por lo tanto, hemos dividido el último capítulo en tres partes: la primera consiste en una breve introducción a la teoría de los *frames* y plantea el problema del humor “nacional”; la segunda aborda la historia de las ediciones escogidas aquí y los requisitos generales para traducir el género satírico en cuestión y transmitir los rasgos estilísticos de Zóschenko

y Bulgákov; y, por último, la tercera parte constituye el estudio comparativo propiamente dicho. A su vez, los ejemplos de la ironía seleccionados para el estudio están divididos en grupos conforme a los medios lingüísticos que expresan la intención irónica del autor: los nombres propios y denominaciones irónicas, las alteraciones en el orden lógico de la frase, toda clase de eufemismos y perífrasis irónicas, la fraseología popular y los malabarismos realizados con el lenguaje (como juegos de palabras, lenguaje conscientemente mutilado o mal hablado), y finalmente, los intertextos.

Nos interesan ante todo los elementos culturalmente connotados que participan en la construcción del subtexto irónico. Su traslado a otra lengua a través de la traducción a menudo se realiza con pérdidas a nivel pragmático. Pero incluso los pasajes irónicos que aparentemente no presentan un vínculo estrecho con la cultura de origen, evocan una imagen mental (un *frame*) específica que a menudo no tiene equivalente en la cultura meta. En este sentido, el humor de los autores soviéticos, que se refiere a una realidad histórica-cultural determinada, a las costumbres y los prejuicios de una sociedad concreta, resulta un ejemplo muy claro de lo que acabamos de decir.

Queremos señalar que nuestro propósito en esta tesis doctoral no es ofrecer una traducción alternativa, sino formular los problemas traductológicos que la traducción de la ironía de estos autores rusos presenta, y analizar los medios con los el traductor intenta enfrentarse a ellos en cada caso, así como sus realizaciones traductoras. La traducción, entendida como una lectura posible del texto, es igualmente interesante para los estudios de la recepción literaria, en este caso, para la recepción del humor fuera de su contexto cultural.

Y, para terminar, queremos comentar una cuestión técnica que surge en cualquier trabajo relacionado con la lengua y la literatura rusa: el

problema de la transcripción de nombres, apellidos y títulos rusos al castellano. En la presente tesis se ha utilizado la propuesta de Helena Vidal para la transcripción práctica al castellano (VIDAL, 1995: 121-127). La transcripción práctica, a diferencia de la transcripción fonética y fonológica y de la transliteración,⁷ es una convención que “transmite solo lo esencial de la pronunciación de los sonidos, no emplea signos específicos o lo hace en mínimo grado y se usa con fines prácticos” (VIDAL, 1995: 122). En tanto que está pensada para facilitar la lectura a un lector que no conoce ni está familiarizado con la lengua rusa ni con el cirílico, ofrece una pronunciación aproximada de las palabras y los nombres rusos; por tanto, es el sistema que parece más práctico para llegar a un público amplio y, en consecuencia, suele usarse habitualmente en la traducción literaria. Sin embargo, “en numerosas ocasiones se opta, de hecho, por un sistema mixto, en el que determinados caracteres se transliteran y otros se transcriben, y esto provoca que existan diversos sistemas de (inter)conversión entre pares de lenguas, dando lugar en última instancia a una multiplicidad de grafías para un mismo término original (CRYSTAL, 1994: 346, citado en: BENÍTEZ-BURRACO, 2008: 58). Esta disparidad de sistemas de transcripción en los distintos idiomas también puede darse en una misma lengua, como es el caso del castellano, en el encontramos diversos sistemas de transcripción del ruso (Lasso de la Vega 1965, Fernández Galiano 1968, Calonge 1969: 15:35, Tovar 1988, Sánchez Puig 1991: 27-38, Vidal 1995: 121-127, Benítez-Burraco 2008: 55-82). Los traductores al castellano han optado por algunos de estos sistemas o han creado los suyos propios, según se desprende del análisis de Antonio Benítez-Burraco (2008: 63-77). En el año 2003 Salustio Alvarado, con el afán de acabar con esta diversidad y fijar un

⁷ Se suele entender por transliteración “el traslado riguroso del alfabeto, que conlleva el empleo de signos específicos y que es más apta para trabajos especializados”(Vidal 1995:122).

sistema único para el castellano, propuso utilizar la transliteración del cirílico en todo tipo de discurso (científico, literario, periodístico, etc.). A pesar de que su propuesta generó cierta polémica entre los eslavistas españoles y que fue adoptada por la revista *Eslavística complutense*, hasta el día de hoy no se ha llegado a un acuerdo concluyente. Un simple y superficial examen de las traducciones del ruso al castellano de los últimos diez años pone de manifiesto que los traductores recurren a la transcripción en lugar de la transliteración; y también revela que se mantiene la diversidad de sistemas de transcripción que existía antes de 2003.

En el presente trabajo se utiliza la propuesta de Vidal por ser el sistema de transcripción adoptado por la Sección de Filología Eslava de la Universidad de Barcelona, universidad en la que se ha realizado esta tesis. Ahora bien, en las citas se conservará la transcripción, a veces incoherente y extraña, de los traductores de Zóschenko y Bulgákov y de los autores de trabajos críticos sobre ellos en español. Como se podrá observar, en estos casos a menudo interfieren las normas de transcripción inglesa, francesa o alemana,⁸ porque la mayoría de traducciones del ruso al castellano de principios del siglo XX y en las primeras décadas soviéticas eran traducciones mediadas de estas lenguas. Incluso a principios de nuestro siglo, como veremos, la práctica de la traducción mediada todavía sigue vigente, especialmente en lo concerniente al ruso. En algunas ocasiones las traducciones mediadas conservan la transcripción del texto intermediario, de manera que el análisis de la transcripción puede arrojar luz sobre la lengua de la que se ha traducido el texto.

Más aún, el texto traducido puede guardar otros “vestigios”, que revelan la personalidad y los gustos del traductor, el momento histórico en

⁸ Por ejemplo, el propio nombre de “Zóschenko” aparece en algunos textos antiguos como “Zochtchenko” (en *Así ríe Rusia*, 1933) o como Sosschenko (en *Humor soviético*, 1946; en *Antología del humor ruso*, 1958).

el que se inscribe su trabajo, el perfil aproximado del destinatario, las relaciones entre el sistema literario de origen y el sistema literario meta – en fin, todo el marco circunstancial que encierra el acto de traducción y que tomaremos en consideración en nuestro estudio.

I. Perspectiva pragmática en la comunicación: bases teóricas.

1. Premisas para el desarrollo de la pragmática.

El período de finales del siglo XIX y principios del siglo XX es caracterizado por el desarrollo progresivo de la semiótica y su consolidación como disciplina. La atención sobre todo era enfocada entonces hacia los problemas de la sintaxis y la gramática, que constituyen la parte formal del texto.

El cambio de perspectiva se produjo en la segunda mitad del siglo XX, cuando surgió el gran interés por los estudios de la comunicación lingüística y la naturaleza del discurso generando diversas aproximaciones a la teoría de los actos de habla (J. L. Austin, J. R. Searle, H. P. Grice, P. F. Strawson, W. P. Alston). La lingüística, considerada anteriormente como una ciencia dedicada, en primer lugar, a los problemas de la interacción de los signos del lenguaje, se enriquece con nuevas perspectivas en los años 50-70 del siglo pasado. Las ideas de F. de Saussure y de la lingüística estructural sobre “la lengua en sí misma y por sí misma”, aplicadas después por los formalistas rusos,⁹ desembocaron en un enfoque más amplio en la teoría lingüística. Se atenuaron las fronteras entre ésta y otras ciencias humanas, como la psicología, la antropología, la sociología, por un lado, y las diferentes ramas de la propia lingüística -semántica, retórica, estilística, etc.,- por el otro (ARUTIÚNOVA, PÁDUCHEVA, 1985: 4). Esto conllevó, a su vez, un cambio significativo en lo que refería al objeto de la investigación científica: los factores meramente lingüísticos resultaban insuficientes para el análisis de los textos – orales y escritos – y surgió la necesidad de incluir factores extralingüísticos en el estudio. De este modo, varias escuelas teóricas comenzaron a estudiar la lengua en su dinámica y en

⁹ La obra literaria en sus estudios se concibe como un objeto autosuficiente, aislado de factores externos, como los sucesos de la vida política, religiosa, socio-cultural, etc.

su evolución.

La conocida dicotomía “lengua – habla” de Saussure, donde por “lengua” se entiende un sistema estático de signos, y por “habla”, “una puesta en escena” de dicho sistema, su funcionamiento en condiciones concretas de la interacción humana, sirvió de punto de partida en la nueva etapa del desarrollo de la lingüística. La atención se trasladó entonces de la “lengua” al “habla”, cobrando importancia el sujeto lingüístico, el “homo loquens”. En términos de A. Wierzbicka, el “pragmaticismo”, como una de las tres maneras diferentes de relacionar la semántica y la pragmática, analizadas por Geoffrey N. Leech (LEECH, 1983: 6),¹⁰ señala la naturaleza antropocéntrica del lenguaje natural: “where ‘man’ (the language user) is truly a measure of all things, and where ‘objective’ aspects of meaning are inextricably linked with ‘subjective’ and interactional ones” (WIERZBICKA, 1991: 17). En esta aproximación teórica, la pragmática engloba también la semántica. De este modo, el significado del signo es equivalente a su uso en el discurso, en los actos de comunicación:

El significado del lenguaje usado se suele llamar “significado del hablante”, y se caracteriza por ser intencional y depender de las circunstancias en que se produce el acto de la palabra (REYES, 1995: 8).

La “pragmática” – término introducido por uno de los fundadores de la semiótica, Charles W. Morris, en los años 30 del siglo XX – estudia las relaciones entre los signos y el sujeto lingüístico (el interpretante o descodificador del mensaje). En el esquema propuesto por el teórico estadounidense, la pragmática representa una de las ramas de la semiótica, siendo las otras dos la semántica (que estudia las relaciones entre los signos

¹⁰ Leech distingue entre: el “pragmaticismo” (la semántica forma parte de la pragmática), el “semanticismo” (la pragmática forma parte de la semántica) y el “complementarismo” (la semántica y la pragmática se complementan, pero representan dos ámbitos teóricos independientes).

y la realidad que éstos denotan) y la sintáctica (que estudia las relaciones entre los propios signos) (MORRIS, 1985).

Los estudios pragmáticos cobraron relevancia en los años 70 del siglo pasado y fueron anticipados, en su mayor parte, por el desarrollo de la semántica. El análisis de los componentes del significado de las palabras mostró la necesidad de los estudios contextuales. Muchos elementos connotativos en la estructura del significado se explican por medio del análisis del contexto, de la situación comunicativa. Anna Wierzbicka, en su libro *Cross-cultural pragmatics: the semantics of human interaction*, defiende la aproximación “radicalmente semántica” (“radically semantic”) a la teoría del significado, o el “semanticismo”, en términos de Leech. En esta aproximación, el significado pragmático se describe en los mismos términos que el significado semántico. La autora critica el modelo tradicional morissiano por haber separado la semántica de la pragmática (WIERZBICKA, 1991: 16-19).

No obstante, el esquema triple de Morris fue aceptado y utilizado por muchas escuelas de la teoría del lenguaje y de la traducción. Así, por ejemplo, en la teoría lingüística de la traducción se distinguen tres tipos de significado que deben transmitirse en el texto meta: 1) el significado referencial (la relación entre el signo y el objeto de la realidad que este signo denota); 2) el significado pragmático (la relación entre el signo y el hablante que lo usa); y 3) el significado intralingüístico (la relación entre el signo y otros signos en el sintagma) (BARJUDÁROV, 2008: 65-68).¹¹ Evidentemente, este esquema es fiel al modelo de Morris, pero los aspectos pragmáticos, según Barjudárov, se atribuyen al ámbito más general de la semántica, tal como sugería Wierzbicka. El significado pragmático, en este

¹¹ El lingüista de la escuela soviética de traducción V. N. Komisárov opina que los elementos pragmáticos son extraídos por el receptor en el proceso de la comunicación como partes del significado global (KOMISÁROV, 1980).

caso, se considera un significado inherente a la palabra (al signo verbal), tal como aparece registrado en los diccionarios ideográficos y bilingües.¹²

Sin embargo, en la teoría del lenguaje se distingue otro tipo de significado pragmático que se revela en los actos de habla y deriva del contexto extralingüístico. Aquí la pragmática se aleja de la semántica para estudiar aspectos tales como la situación comunicativa, sus participantes, y los tipos de enunciados, entre otros. Desde esta perspectiva, el objeto de análisis es el enunciado inscrito en el discurso, no la palabra, como en los estudios semánticos. Resulta interesante la interpretación de Graciela Reyes, según la cual la diferencia entre la semántica y la pragmática puede observarse con particular claridad en sus límites: allí donde acaba el poder de la semántica empieza el dominio pragmático, con el que se abre un horizonte más amplio.¹³

El estudio del lenguaje como instrumento de comunicación tiene su origen en los planteamientos teóricos del filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein, que se propuso analizar “la **finalidad** y el **funcionamiento** de las palabras” (WITTGENSTEIN, 1988: 21). Para él, igual que para F. de Saussure, la lengua representa un juego (como el juego de ajedrez), pero, si bien “para Saussure era más importante la figura, para Wittgenstein lo era la jugada” (ARUTYÚNOVA, PÁDUCHEVA, 1985: 11; la traducción es mía). Así pues, el habla aparece como un tipo de actividad humana, reglamentada por ciertas normas de uso del lenguaje. Los actos de habla son denominados por Wittgenstein precisamente “juegos de lenguaje” (por analogía con los juegos verbales “por medio de los cuales aprenden los niños su lengua materna”, en WITTGENSTEIN, 1988: 25). El estudio de J. L. Austin sobre los verbos y los enunciados performativos (“performative verbs and

¹² Se trata, por ejemplo, de los elementos connotativos en el léxico expresivo/valorativo o en el léxico de registro coloquial (elevado) que constituyen el significado pragmático de la palabra: *jeta/ rostro* versus *cara*; *bochorno* versus *calor*, etc.

¹³ “El problema entre semántica y pragmática es un problema de límites, que podría plantearse así: ¿dónde empiezan los significados contextuales?” (REYES, 1995: 17).

utterances”) también viene a establecer una relación directa entre la palabra y la acción (AUSTIN, 1976). Más tarde, John Searle basará su teoría de los actos de habla en los descubrimientos filosóficos de Wittgenstein y afirmará que la función central del lenguaje radica en comunicar, es decir, en “tomar parte en una forma de conducta gobernada por reglas” (SEARLE, 1986: 25).

Por su parte, la naciente teoría lingüística de la comunicación asimiló algunos modelos y términos de las ciencias exactas. Por ejemplo, su base terminológica se basó en la “teoría de la información” de los matemáticos Claude E. Shannon y W. Weaver, que por primera vez se expuso en el artículo *A Mathematical Theory of Communication* (1948) e interpretaba la comunicación como un proceso de transferencia de información (SHANNON, WEAVER, 1991). Los lingüistas adaptaron ese modelo para la descripción de la situación comunicativa, donde figuran el emisor, el mensaje (información transmitida), el receptor, el contexto (el entorno espacio-temporal, lingüístico, las presuposiciones pragmáticas), el código (una lengua concreta) y el contacto o el canal (el medio por el cual se transmite el mensaje) (JAKOBSON, 1960).

Richard Montague propone, en este sentido, el término “index” reuniendo bajo este término las siguientes características del acto de habla: el hablante, el oyente, el tiempo y el sitio donde éste transcurre (MONTAGUE, 1970: 68-94). El “index” representa un sistema de puntos de referencia que ayudan a descifrar el contenido del enunciado. La relación entre el enunciado y las características contextuales del acto de habla es la cuestión central de la pragmática:

A partir del momento en que, para asignar significado a expresiones lingüísticas, debemos recurrir al contexto, estamos haciendo pragmática (REYES, 1995: 16).

Sin embargo, durante un largo período de tiempo los objetivos de la pragmática, como subdisciplina de la lingüística, no estaban bien definidos.

En términos de Geoffrey N. Leech, parecía más bien lo que comúnmente se denomina un “cajón de sastre” o “trastero” (“rag-bag”), donde iban a parar todos los problemas de la lingüística pendientes de resolver (LEECH, 1983: 1). Encontramos la misma comparación en Teun A. Van Dijk:

La pragmática, de modo no diferente a la semántica de hace quince años, se ha convertido en cesto de papeles del gramático, aunque su posible pertinencia no se ha negado aún (VAN DIJK, 1998: 270).

Se ha criticado varias veces la falta de una visión sinóptica en los estudios gramáticos. Wittgenstein lo llamaba “ver las conexiones” (WITTGENSTEIN, 1988: 129), lo que, aplicado a este caso, sería ver las conexiones entre el estudio abstracto, puramente formal, del lenguaje y el estudio práctico de su uso en situaciones concretas. De hecho, la filosofía del lenguaje aborda muchos de los problemas que luego van a preocupar a la pragmática. Pone de relieve, por ejemplo, el hecho de que la descripción de reglas gramaticales no es suficiente para entender los mecanismos de uso del lenguaje. Por decirlo con las palabras de G. Reyes, la “pragmática explica la gramática” (REYES, 1995: 28).

Un paso importante hacia la inclusión de los criterios pragmáticos en el análisis lingüístico del discurso fue el desarrollo de la gramática funcional (DIK, 1997), que explica el propósito con el cual se usa el lenguaje y toma en consideración los datos contextuales y extralingüísticos. A partir de entonces, el análisis gramatical del texto en términos de secuencias de oraciones y el análisis pragmático del discurso en términos de secuencias de actos de habla ya no podían efectuarse más por separado.

Otra de las premisas importantes en el desarrollo de la pragmática consiste en el estudio del tipo de léxico cuyo referente sólo se recompone a través del contexto situacional: los pronombres y adverbios deícticos, las partículas modales, y todo tipo de conectores lógicos, entre otros. Éstas son palabras “huecas”, que el interlocutor, usando su competencia comunicativa,

rellena de contenido. El contenido es una variable que depende de las características contextuales de cada acto de habla en particular. El significado de los deícticos, por ejemplo, consiste sólo en referir.

La descripción de este tipo de léxico, entre otras tareas, mostró la necesidad de crear una sección dentro de la lingüística que se ocupara de la parte subjetiva del enunciado reflejada en la figura del interlocutor (hablante u oyente), en su sistema de conocimientos y en sus metas comunicativas. Así, la pragmática poco a poco empezó a abrirse paso entre otras ramas de la lingüística.

Después de trazar en breve el estado de las cosas anterior al “boom” pragmático, algunos de los problemas que condujeron a la consolidación de la pragmática como subárea de la lingüística, pasamos a la definición de su objeto de estudio y su metodología. Nos vamos a interesar, en primer lugar, por aquellas herramientas de la pragmática que permiten analizar fenómenos como la ironía y otros tipos de enunciados indirectos.

2. “¿Qué es la pragmática?...”

...– *Pragmática eres tú.*”¹⁴

En el intento de definir la pragmática, hemos partido, en primer lugar, de los nuevos puntos de vista y sus aportaciones a la lingüística. Según hemos comentado anteriormente, la pragmática subrayó la necesidad de estudiar el significado en uso, en movimiento, es decir, en un contexto determinado (“meaning in use” o “meaning in context”), rompiendo con esquemas cerrados, en los cuales el lenguaje aparece aislado de la realidad. La pragmática planteó un cambio importante en los estudios lingüísticos: la función del lenguaje pasó a ser la de comunicar, no la de expresar

¹⁴ Citado en el libro de G. Reyes *El abecé de la pragmática*. La autora hace una perífrasis de los versos de A. Becquer sobre la poesía (REYES, 1995: 8).

pensamientos y describir el mundo, como se consideraba tradicionalmente (WITTGENSTEIN, 1988: 249-250).

El protagonista de la comunicación verbal es el sujeto lingüístico, el emisor y el receptor del mensaje, en este caso. Es él quien ocupa el lugar principal en los estudios pragmáticos: el ser humano inmerso en los procesos semánticos de codificación e decodificación de mensajes, como también en los procesos pragmáticos de “ostensión” e “inferencia”, en términos de Sperber y Wilson.¹⁵ El hablante, para transmitir la información, la viste de sonidos, morfemas, palabras, sintagmas, frases, refiriéndose a hechos y objetos reales; y el oyente, que conoce los códigos del lenguaje, descodifica el significado de lo dicho por el hablante. Sin embargo, no sólo entran en juego los códigos de lenguaje: la comunicación se basa en conocimientos mucho más amplios. Para interpretar el mensaje, el interlocutor no sólo debe descodificar el significado semántico del enunciado, sino inferir otros contenidos implícitos y ver la intención con la que el hablante produjo dicho mensaje.

J. Thomas, en *Meaning in interaction* (THOMAS, 1995), distingue dos tendencias distintas en los estudios pragmáticos: en la primera, la pragmática se concibe como el significado del hablante (“speaker meaning”), es decir el significado que atribuye al enunciado el emisor del mensaje, mientras que en la segunda aproximación, la pragmática se describe en términos de la interpretación de enunciados (“utterance interpretation”). Desde el primer enfoque, la atención se centra en el hablante, en sus metas comunicativas y en su capacidad de persuasión; desde el segundo, lo que importa es la inferencia que hace el oyente. Entre los partidarios del primer método, Thomas menciona a G. Leech y S.

¹⁵ En la teoría de la relevancia de D. Sperber y D. Wilson, se utiliza el término “ostensión” para denominar el hecho de la producción de enunciados: “En la comunicación ostensivo-inferencial el que comunica produce un *estímulo* ostensivo [...]. El estímulo ostensivo atrae la atención del otro y la enfoca en la intención del emisor, tratando de revelar cuál es esa intención.” (ESCANDELL, 2006: 113).

Levinson; y entre los defensores del segundo figuran D. Sperber y D. Wilson, D. Blakemore. Si en los estudios dedicados al significado del hablante predomina la parte retórica, “el arte de usar el lenguaje con destreza (habilidad)” (LEECH, 1983: 15; la traducción es mía), en el análisis de los procesos interpretativos se habla de la recepción, de la habilidad del oyente de “convertir el *blueprint* [esbozo de significado ofrecido por la oración] en una proposición completa, basándose en conocimiento contextual” (BLAKEMORE, citado en REYES, 1995: 25). El autor de la monografía, sin embargo, opta por una definición más completa de la pragmática, denominándola “significado en interacción” (“meaning in interaction”), y entendiendo por ello un proceso dinámico donde interactúan los dos participantes en la misma medida (THOMAS, 1995: 22).

Para nuestro estudio, enfocado sobre todo hacia los actos de habla indirectos, adoptaremos igualmente un punto de vista alternativo, que combina las dos propuestas teóricas señaladas por Thomas: la pragmática describe tanto las tareas del hablante, como las del oyente, que son recíprocas. Resulta imposible hablar de los conocimientos contextuales del receptor del mensaje sin hacer referencia a la base cognitiva compartida por los dos actantes de la comunicación lingüística. Asimismo, resulta imposible separar la intención del hablante de los efectos que produce su acto de palabra en el oyente. La definición que da a la pragmática M. V. Escandell parece reunir los dos polos de la comunicación:

[...] se entiende por *pragmática* el estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan tanto el empleo de un enunciado concreto por parte de un hablante concreto en una situación comunicativa concreta, como su interpretación por parte del destinatario. (ESCANDELL, 2006: 15-16).

Hablando de los *principios* o las *condiciones* que rigen la comunicación humana, recordaremos a Wittgenstein y sus juegos de lenguaje, es decir, juegos sometidos a una serie de reglas o normas. La participación en un juego presupone el cumplimiento de ciertas reglas; de la misma manera, el uso del lenguaje está condicionado por el conocimiento y el cumplimiento de unas reglas constitutivas, que hacen posible la comprensión entre los interlocutores. Hablar necesariamente requiere dominar una técnica, tener unos hábitos determinados, que son además compartidos por otros miembros de la comunidad hablante. La existencia de estos principios o reglas constitutivas nos explica por qué la comunicación lingüística se realiza de una forma satisfactoria, por qué el interlocutor cumple nuestras expectativas respecto de la interpretación “adecuada” del mensaje emitido.

Entendemos perfectamente que en la comunicación humana, muy a menudo, se aprecia una gran distancia entre lo dicho y lo que realmente se comunica. La información que se pretende transmitir muchas veces no cabe en la forma del enunciado, sobrepasa los límites del significado literal de las palabras,¹⁶ y la debemos inferir siguiendo unos principios preestablecidos. Sin embargo, no existe ningún tipo de prescripción estricta, sino más bien una especie de acuerdo tácito entre los interlocutores. Ante todo, este acuerdo no-explicito entre los participantes de la comunicación verbal se basa en el “principio de cooperación”, expuesto por Paul Grice en *Logic and conversation* (1975): para entenderse y para que sus actos de habla tengan el efecto deseado sobre el interlocutor deben respetar una serie de normas de conducta. Respecto a esas normas existen dos teorías de renombre: la de las máximas conversacionales de Grice y la posterior teoría de relevancia de D. Sperber y D. Wilson.

¹⁶ G. Reyes, por ejemplo, habla sobre el “exceso” de significado, “la porción sobrante de significado, lo que no puede ser analizado por el criterio del valor de verdad” (REYES, 1995: 18).

Las máximas de Grice son cuatro: 1) La primera es la máxima de cantidad, que regula el flujo de la información emitida. Se representa según el siguiente postulado: la contribución a la conversación de cada uno de los participantes debe ser tan informativa como requiera el caso, ni más ni menos. 2) La segunda máxima es la máxima de calidad, que corresponde al principio de verdad: la contribución de cada interlocutor debe ser verdadera y debe haber pruebas que lo demuestren. 3) La tercera es la máxima de relación o de relevancia: la información transmitida debe ser relevante o pertinente, adecuada a la situación comunicativa. 4) La cuarta máxima es la máxima de manera, que describe el modo de expresión: los interlocutores deben expresarse de una manera clara y ordenada, evitar la prolijidad innecesaria, ambigüedades y malentendidos (en REYES, 1995: 40).

El concepto de relevancia ofrecido por Sperber y Wilson deriva de las máximas de Grice y, de alguna forma, las abarca y las combina. Este concepto no se juzga en términos absolutos – “sí/no”-. Se trata, más bien, de un concepto comparativo, gradual; los criterios para evaluarlo son semejantes a los criterios que se utilizan para evaluar la “productividad” (ESCANDELL, 2006: 121). El principio de relevancia opera sobre todo tipo de enunciados, porque “cada enunciado lingüístico intencional viene con una garantía de relevancia” (REYES, 1995: 54); cada enunciado se produce con la intención de ser entendido y, por lo tanto, tiende a ser lo más claro, pertinente e informativo posible. Damos por descontado que nuestro interlocutor conoce y respeta el principio de relevancia y procura ser cooperativo: es decir, que éste procura que al procesar la información ofrecida apliquemos el menor esfuerzo posible para lograr un mayor beneficio.

En el ámbito de la pragmática, dicho beneficio se mide en parámetros cognitivos o epistémicos y parte del concepto de cambio: el cambio producido por un acto de habla. Veamos, pues, de qué cambio se trata

exactamente, cuál es la finalidad de cualquier comunicación lingüística y qué criterios permiten ver si se ha logrado o no el objetivo propuesto.

En principio, cualquier acción “es un suceso ocasionado por un ser humano” (VAN DIJK, 1980b: 243) que constituye un cambio en el entorno, es decir, una modificación, una perturbación en el orden de las cosas. El concepto de cambio contempla dos estados comparados entre sí: el estado inicial y el final. La diferencia entre estos dos estados es lo que se habría ganado, es decir, el beneficio. Las leyes físicas nos enseñan que las cosas no permanecen intactas e inmóviles al realizarse una acción y que para toda acción existe una reacción. Estas leyes también resultan aplicables a la teoría de la comunicación:

El sistema de los sistemas semióticos, que podría parecer un universo cultural separado (como pretende el idealismo) de la realidad, llega, de hecho, a actuar sobre el mundo y a modificarlo [...] (ECO, 1993: 68).

Según se ha comentado más arriba, la teoría de la acción y los planteamientos filosóficos de Wittgenstein contribuyeron mucho al estudio de los actos de habla, emprendido por J. Austin, J. Searle y otros teóricos. Junto a ellos, cabe recordar a Teun A. Van Dijk, quien señaló la necesidad de introducir en los estudios lingüísticos, aparte de los niveles ya existentes de la forma y del significado, un tercer nivel – el nivel de la acción:

[...] una expresión no debería caracterizarse solamente en términos de su estructura interna y el significado que se le asigna, sino también en términos del acto realizado al producir tal expresión (VAN DIJK, 1980b: 31).

La acción, según Van Dijk, es una actividad intencional, es decir una actividad prefigurada por unos procesos mentales. La intención se entiende como la voluntad o la necesidad (“*want*”, en términos de Dijk) de realizar

un acto. Sin embargo, no es suficiente para que se convierta en acción. Aquí Van Dijk introduce el concepto de *satisfactoriedad*:

Una acción se denominará PLENAMENTE SATISFACTORIA si la consecuencia final o el resultado final es idéntico al propósito (VAN DIJK, 1980b: 252).

De este modo, un acto de habla también sería una actividad intencional que tiene como propósito causar cierto efecto en el interlocutor, producir un cambio en su sistema conceptual o incitarle a la acción. La comunicación puede considerarse plenamente satisfactoria sólo en el caso de que el propósito del hablante haya sido cumplido. En otras palabras, la comunicación lingüística comprende el mismo esquema “acción – reacción” o “causa – efecto” del que hablábamos arriba. Cuando decimos una locución, pretendemos comunicar algo, y si comunicamos algo es porque esperamos influir de algún modo sobre el oyente, hacerle reaccionar. Su respuesta puede ser otro acto de habla, una acción o bien el silencio, porque optar por callar también es una reacción posible. Como ya se ha comentado, el diálogo, la comunicación verbal es una actividad recíproca, donde la intención del hablante deriva de la reacción que manifiesta su interlocutor.

3. Entre lo dicho y lo sugerido. El caso de las implicaturas.

*Aquí estoy, te traigo mis cicatrices,
Palabras sobre papel pentagramado,
No te fijas mucho en lo que dicen,
Me encontrarás en cada cosa que he callado.*

(Jorge Drexler, *Soledad*).

Tomando en consideración el hecho de que la comunicación humana no se realiza de forma desinteresada, en el sentido amplio de la palabra,

entendemos que la parte proposicional del mensaje,¹⁷ la locución -o *dictum*, en términos de Charles Bally (BALLY, 1965)-, en las situaciones reales del uso de lenguaje siempre viene acompañada por una parte subjetiva -por el *modus*- que expresa la postura del hablante con respecto a lo dicho, su actitud al enunciarlo, es decir, la “operación psíquica” que el hablante aplica al *dictum*.

Como es sabido, la distinción entre *dictum* y *modus* tiene origen en la lógica escolástica. Por *dictum* se entendía la relación que existe entre el sujeto y el predicado en una oración, mientras que el *modus* representaba una especie de juicio sobre esta relación en criterios de verdad/falsedad. Por su parte, René Descartes (1995) distingue entre el *entendimiento*, siempre pasivo, de las ideas, y la *voluntad*, que manifiesta una actitud referente a estas ideas, o bien algo que se atribuye a la representación mental del objeto. Por concepto de *voluntad* el filósofo francés entiende toda clase de emociones, juicios, razonamientos que “tiñen” la realidad objetiva de tonos diferentes. D. Blakemore, en un estudio dedicado a los procesos interpretativos en el oyente, también destaca la parte subjetiva del mensaje:

However, propositions are not just abstract entities to which assignments of truth and falsity are made. They are entertained in the mind as the objects of various attitudes – for example, belief, desire, certainty – and the same sentence can be used on different occasions to convey different attitudes towards the proposition it expresses (BLAKEMORE, 1992: 7).

Basándose en los mismos criterios, John Austin, en un ciclo de conferencias impartidas en la Universidad de Oxford entre 1952 y 1954, y posteriormente publicadas bajo el título *How to do things with words* (AUSTIN, 1976), distingue entre los enunciados (o actos de habla)

¹⁷ Proposición en retórica se define como “parte del discurso, en que se anuncia o expone aquello de que se quiere convencer y persuadir a los oyentes” (DRAE, 2001).

locutivos, ilocutivos y perlocutivos. El acto locutivo (“performance of an act of saying something”) es el objeto de estudio de la gramática y la semántica, pues se trata de una entidad abstracta que pertenece al lenguaje, es decir, una oración fuera de su contexto comunicativo. En ese primer nivel de expresión, lo meramente dicho se deriva del significado semántico. Cuando abandonamos esa fase y pasamos al acto ilocutivo (“performance of an act in saying something”), estamos entrando en el terreno del habla. Aquí la locución se enriquece con nuevos significados debido al contexto situacional (“occasion”) en el que se inscribe y la intención del hablante al enunciarla:

When we perform a locutionary act, we use speech: but in what way precisely are we using it on this occasion? [...] It makes a great difference whether we were advising, or merely suggesting, or actually ordering, whether we were strictly promising or only announcing a vague intention, and so forth (AUSTIN, 1976: 99).

La fuerza ilocutiva,¹⁸ en términos de Austin, representa una función que se atribuye a un acto de habla: un extra de significado que se le añade a la proposición lógica. Un acto ilocutivo tiene intencionalidad como cualquier acción, como se ha visto arriba. Y, como cualquier acción, lleva a una serie de efectos consecutivos, es decir, conduce a un cambio en el entorno (puede ser un cambio en el curso de la conversación o una acción-respuesta del interlocutor, como ya hemos comentado):

Saying something will often, or even normally, produce certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience, or of the speaker, or of other persons: and it may be done with the design, intention, or purpose of producing them [...] (AUSTIN, 1976: 101).

¹⁸ Véase en el libro de J. Thomas: “In pragmatics we use the term *force* to refer to the speaker’s communicative intention” (THOMAS, 1995: 18).

El acto que produce efectos consecutivos es denominado por Austin acto perlocutivo (“performance of an act **by** saying something”). El acto perlocutivo radica en convencer, persuadir al “otro”, a diferencia de un acto ilocutivo que tan sólo expresa un deseo, una intención del hablante, que no va más allá de su propio “yo”. Mientras que la intención es nuestra, el propósito va dirigido hacia el mundo exterior. Sin embargo, los tres niveles de los actos de habla mostrados por Austin para un análisis teórico, son inseparables en una situación comunicativa (conversacional) y se realizan simultáneamente.

En el foco de atención del estudio austiano se sitúa el acto ilocutivo, que puede o no tener efectos perlocutivos¹⁹ y se contrapone al acto locutivo. Desde la perspectiva del receptor, esto presupone dos niveles diferentes de interpretación: en el primer nivel está la descodificación semántica de lo dicho, donde se precisan conocimientos lingüísticos; en el segundo nivel se trata de la interpretación propiamente dicha²⁰, que exige el dominio de la *técnica del lenguaje* (del uso del lenguaje), el conocimiento del principio de relevancia (o las máximas conversacionales), del contexto comunicativo y de todo tipo de presuposiciones pragmáticas y datos implícitos que pueden intervenir en una conversación. Todas estas variables convierten el proceso de interpretación en algo dinámico y a la vez condicionado por factores extralingüísticos.

Hay que tener en cuenta, además, que cada receptor en particular tendrá un determinado conjunto de presupuestos (“premises”, como las denomina D. Blakemore), dependiendo de sus conocimientos y experiencias personales, su pertenencia a un grupo social, su edad, sexo, nivel intelectual, etc... Esto implica una gran variedad de interpretaciones del mismo enunciado que a menudo difieren en sumo grado. La misma distancia

¹⁹ Aunque un acto de habla, como cualquier acción, siempre produce un efecto, un cambio, este efecto a veces puede no coincidir con el propósito del hablante.

²⁰ En una de sus acepciones la palabra *interpretar* significa: “explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos” (*DRAE*, 2001).

cognitiva que existe entre diferentes receptores, puede haber entre el emisor y el receptor del mensaje, lo cual también afecta en gran medida a la interacción lingüística:

[...] since interpretation varies from individual to individual, there is no point trying to devise a rule or algorithm for computing the correct set of premises (and hence the correct interpretation). As you will have experienced, hearers' choice of contextual premises does not always match the ones envisaged by the speaker. People do get their wires crossed (BLAKEMORE, 1992:14).

Con particular claridad esto se verá en el caso de la interacción intercultural, que representa la traducción de un idioma a otro. Los factores que determinan la recepción literaria de los textos traducidos en el país meta están estrechamente vinculados a la competencia cultural del traductor y del público lector, así como a las creencias y las convenciones del autor de la obra original. En suma, el efecto final producido por la obra sobre el lector extranjero dependerá de los puntos de contacto o presupuestos compartidos por los tres participantes de la comunicación, en nuestro caso: el autor - creador de la obra-, el traductor -como intermediario- y el lector de la cultura meta.

Más adelante nos dedicaremos a estudiar con detenimiento la relación que existe entre la pragmática y la traducción literaria. En este capítulo queremos prestar atención a la parte implícita del enunciado, el significado oculto que se extrae de lo dicho por el hablante, es decir, al tema de las implicaturas que ha tenido su mayor desarrollo en la pragmática de los últimos años y que representa un interés especial para el presente trabajo sobre la traducción de la ironía en los textos literarios.

Volviendo al concepto de relevancia, repetimos que el cumplimiento de las normas (o máximas) conversacionales por parte de los actantes es una condición indispensable para que la comunicación se realice de forma

satisfactoria. Nuestro interlocutor toma por descontado que respetamos el principio de cooperación y aplicamos el máximo esfuerzo para que él pueda interpretar la información emitida correctamente. ¿Por qué, entonces, nos encontramos con enunciados, cuyo significado directo, explícito, resulta no suficiente o incluso contrario a lo que es la intención del hablante? ¿Por qué entre lo dicho y lo sugerido a veces hay tanta distancia? O, en palabras de G. Reyes, “¿por qué confiamos en que nuestro interlocutor va a entender lo que no le decimos, por qué nuestro interlocutor efectivamente lo entiende [...], y por qué elegimos esa manera complicada de comunicarnos?” (REYES, 1995: 37).

Las respuestas a estas preguntas antiguamente pertenecían al ámbito de la retórica que constituye una disciplina sobre el arte de hablar persuasivamente (LABORDA, 1993: 9) y se considera a veces la predecesora de la pragmática. La finalidad de la retórica es comunicar, como sucede en un acto de habla natural; sin embargo, hay matices. El discurso retórico es un discurso deliberado, artificial, que se caracteriza por la “insinceridad” propia de todo comportamiento premeditado. Las figuras retóricas constituyen el claro ejemplo de observación de unas normas prescritas. En cambio, en el discurso ordinario, no retórico, estas normas son, según la expresión de Mona Baker, más bien puntos de orientación para los interlocutores, antes que reglas estrictas (BAKER, 1992: 228). Hablando seguimos unas normas de conducta, como las descritas en la teoría de las máximas conversacionales, aunque sean sólo pautas para luego improvisar. Pero la espontaneidad del habla natural tampoco significa “sinceridad”: manipulamos el discurso de la manera que nos beneficia, cambiamos el orden lógico de la frase, seleccionamos el léxico adecuado para ser más eficaces, omitimos un tipo de información para destacar otro. La violación de la máxima de verdad, y de otras máximas de Grice, es una práctica común en la comunicación lingüística, porque, en este caso, tanto el

discurso retórico, como cualquier otro tipo de persuasión en el habla natural, no se juzgan en términos morales, sino en otros términos:

En realitat, més que de sinceritat podríem parlar de quelcom exterior – tot i que causalment relacionat- i, així, podrem esbrinar la coherència, la pertinència i l'eficàcia discursives (LABORDA, 1993: 106).

La eficacia, como uno de los propósitos más importantes de cualquier discurso, a veces se logra en mayor grado hablando sugestivamente, de forma indirecta, implícita. Y el hablante, que tiene cierta competencia pragmática, es muy consciente de ello. Prefiere, por tanto, enmascarar la verdad (en este, caso, su verdadera intención) con palabras “falsas” para ser más eficaz y, así, conseguir el efecto de multiplicación de significado (REYES, 1995: 54). El significado implícito hace entrar en el juego una gama de matices, connotaciones, asociaciones que, en el caso de que el hablante fuera claro y directo, se perderían. Por ejemplo, a una pregunta bien clara de un compañero sobre una tercera persona: *¿Te ha gustado conversar con Juan?*, puedo responder por lo menos de dos modos diferentes: a) *No, no me ha gustado*; b) *Prefiero hablar con gente más simple*. La primera respuesta satisface la pregunta de mi interlocutor, pero no tiene nada más que ofrecerle. La segunda respuesta, en cambio, puede convertirse en una fuente de significados adicionales si mi compañero sabe procesar la información correctamente, es decir, si dispone de conocimientos previos respecto a la persona en cuestión, respecto a mis gustos y preferencias, respecto a mi tendencia a hablar irónicamente, etc. Basándose en estos supuestos, él (o ella) entenderá, por ejemplo, que: 1) Juan no me ha parecido una persona simple; 2) no utilizo la palabra “simple” con una connotación negativa, sino que quiero decir, en realidad, “humilde” o “sencillo”; 3) Juan, en mi opinión, no es una persona sencilla; 4) no me ha gustado conversar con él; 5) no quiero, por las razones que sean, manifestarlo abiertamente.

Las razones, en este caso pueden derivarse de principios éticos, o bien, el interlocutor puede dejar cierta ambigüedad a propósito.²¹ A veces nos cuesta más asumir la responsabilidad por nuestras palabras que por nuestros hechos, y tendemos a recargar buena parte de esa responsabilidad sobre nuestro interlocutor, hacerle aumentar el esfuerzo en el proceso de interpretación, participar de forma más activa, más dinámica.

Resumiendo, podemos destacar dos motivos bien obvios para elegir esa forma compleja e indirecta de hablar. En primer lugar, la pretensión de ofrecer al interlocutor una información polifacética y evitar fórmulas unívocas, fosilizadas. Y en segundo lugar, el deseo de compartir la responsabilidad con el interlocutor o desprenderse de ella: no podemos negar lo dicho, pero sí lo implicado. Del mismo modo, alusiones, juegos de palabras, ironías y todo tipo de tropos muchas veces cumplen una función estética o recreativa en el discurso.

Ahora bien, ¿qué es lo que garantiza el éxito de la comunicación, si existen tantas *interferencias*, tantos obstáculos? ¿Cómo el oyente consigue desvelar el significado implícito de la frase, o, para empezar, cómo lo reconoce en las palabras de su interlocutor? H. P. Grice responde a esas preguntas basándose en el principio de cooperación y en las máximas conversacionales, que ya hemos tratado en el apartado anterior.

Siguiendo el proceso de interpretación en un diálogo, el oyente en un momento dado se encuentra con una incoherencia, una contradicción entre la conducta del hablante y las normas del uso de lenguaje admitidas en su comunidad lingüística. Puede tratarse de un caso de tautología, o bien de una respuesta irrelevante, poco informativa por parte del interlocutor, una afirmación que choca totalmente con el contexto, o cualquier otra incongruencia:

²¹ J. Mateo Martínez, en el artículo *La fuerza ilocucionaria y su relevancia en la traducción del inglés al español*, lo llama “tendencia hacia la ambigüedad calculada” (MATEO MARTÍNEZ, 1995-1996: 81).

Las conversaciones no siguen un hilo continuo y sin brechas, sino con huecos y a saltos. [...] El trabajo conversacional trata de vincular el significado de las distintas piezas y huecos que se han proferido, lo que Grice denomina *implicatura* (LIPMAN, 1998: 309).

Entonces, esa laguna, esa distancia que se produce entre lo dicho y lo comunicado, o sugerido, en una conversación, se completa recurriendo al concepto pragmático de **implicatura**, propuesto por Paul Grice, es decir, “una proposición no expresa inferida con el contexto” (ALCARAZ VARÓ, MARTÍNEZ, 1997). Grice, en su pensamiento teórico sobre las implicaturas, distingue dos tipos diferentes: las implicaturas convencionales y las implicaturas conversacionales. El primer tipo deriva del significado semántico de algunas palabras, que sirven como indicios en ese caso. Como ejemplo, Grice ofrece la siguiente frase: “*He is englishman; he is, therefore, brave.*”²² Otro ejemplo clásico de una implicatura convencional es la frase “*Es pobre, pero honrado*”. Estas palabras –conjunciones, locuciones adverbiales –, que proveen conexiones lógicas en el sintagma, señalan la presencia de una implicatura: 1. Todos los ingleses son valientes; 2. El hecho de ser pobre normalmente excluye el hecho de ser honrado. Las implicaturas convencionales se describen de tres modos: como no calculables, es decir, no “resultan de un proceso inferencial en el que el oyente ha sopesado tres factores: lo que el hablante dice, los datos del contexto y el acuerdo mutuo de respetar el principio de cooperación” (REYES, 1995: 43); no cancelables, pues no pueden eliminarse sin que se produzca una contradicción; y separables, porque desaparecen si se cambia la forma de expresión.

Otro tipo de significado implícito convencional, según Grice, es el que representa la presuposición léxica o semántica, la cual se debe distinguir de la presuposición pragmática y la presuposición lógica, basada en los

²² Es inglés y, por lo tanto, es valiente.

criterios de verdad/falsedad. Una presuposición léxica, de la misma manera que una implicatura convencional, deriva del significado semántico de las unidades léxicas: es algo que se presupone, se sobreentiende. Por ejemplo, el enunciado “*Miguel me ha dicho que va a ver a su suegra esta semana*” conlleva la presuposición de que Miguel está casado. Este tipo de información implícita (implicación) se caracteriza por ser no calculable, no cancelable, y, a diferencia de una implicatura convencional, no separable, es decir, sigue vigente aunque la frase se enuncie de otra manera. Las unidades léxicas que señalan la presencia de una presuposición convencional se denominan a veces activadores o focalizadores presuposicionales; suelen ser a) sustantivos que describen vínculos familiares (*verno, huérfano, suegro*), b) “verbos de cambio de actividad o estado” y “verbos iterativos” (*dejar de hacer algo, volver a hacer algo*), o bien c) “adverbios como *incluso, sólo o también*”, etc. (ALCARAZ VARÓ, MARTÍNEZ, 1997).

En el presente trabajo, nos ocuparemos del segundo tipo de implicaciones pragmáticas -implicaturas conversacionales (no convencionales)-, que el oyente infiere del contexto comunicativo. Al ser no convencionales, es decir, no dependientes de una forma lingüística concreta, tampoco son separables y permanecen incluso si se cambia el orden de la frase o se emplea un léxico diferente. Y, finalmente, son cancelables: el hablante puede fácilmente desmentir o rechazar una implicatura conversacional que se atribuye a su acto verbal, pero lo que no puede hacer, como en el caso de las implicaturas convencionales, es desdecirse de sus propias palabras, sin que el oyente aprecie una discordancia. Este tipo de implicaturas no están vinculadas a los medios expresivos concretos, sino que dependen del contexto, de una serie de datos variables que cambian de una situación comunicativa a otra, de un sujeto lingüístico a otro. Aquí podemos incluir, por ejemplo, las respuestas indirectas que, sin embargo, permiten al hablante lograr sus metas comunicativas, como sucede en el ejemplo citado arriba (p. 35) y en la siguiente conversación telefónica: **A.** -

¿Has comprado ya el regalo de cumpleaños para tu hermana? B. -Todavía no he salido de casa desde ayer. El interlocutor A, basándose en el conocimiento de que para comprar algo hace falta al menos salir de casa, podrá entender que la respuesta a su pregunta ha sido negativa.

Además de lo dicho, es decir, del significado literal de la frase, y del contexto, no hay que olvidar el tercer factor para la interpretación de implicaturas, señalado por Reyes en las palabras citadas anteriormente: el principio de cooperación. Allí donde se produce una ruptura, una violación de alguna máxima conversacional, el oyente comienza a reevaluar el significado de las palabras de su interlocutor y busca una implicatura, un significado adicional que explique la conducta no-cooperativa del otro:

El principio básico de la interpretación de enunciados consiste en que la violación de una regla se refiere tan sólo al significado “superficial”, literal, del acto de habla; en cambio, su contenido “profundo” corresponde a los requisitos de las máximas comunicativas (ARUTYÚNOVA, PÁDUCHEVA, 1985: 29; la traducción es mía).

Los actos de habla, cuyo significado y cuya fuerza ilocutiva el oyente calcula siguiendo las reglas de las implicaturas, se denominan *actos de habla indirectos*. El hablante, en este caso, no deja de ser fiel al principio de cooperación, pero el significado verdadero de sus palabras se debe buscar “entre líneas”. Se ha comentado en algunos escritos sobre los actos de habla que la comunicación lingüística es un acto de fe: confiamos en que nuestro interlocutor procure ser relevante y cooperativo y, por lo tanto, cualquier desviación aparente de las normas, o de las máximas conversacionales, se percibe como una señal, un guiño de complicidad. Es cierto que en aquellas situaciones comunicativas donde los participantes pertenecen a un grupo social determinado y comparten unos mismos valores, conocimientos, aficiones, datos acerca del contexto, el diálogo tiende a ser interrumpido,

lleno de huecos semánticos, sobreentendidos, reticencias. Un observador que no forme parte de este grupo social no logrará, posiblemente, descifrar desde fuera la información encubierta. Aunque, sí será consciente de que el discurso contiene implicaturas.

Grice señala cuatro modos de no-obediencia a las máximas conversacionales en la comunicación verbal: 1) una violación no-ostentosa, encubierta, que permite pensar que el interlocutor no está siendo sincero (“violation of a maxim”), 2) una supresión abierta de alguna máxima, cuando el interlocutor se niega, por ejemplo, a dar información completa (“opting out of a maxim”), 3) el incumplimiento de una de las máximas por razones de ineptitud, como sucede con niños o extranjeros (“infringing a maxim”), y 4) una violación ostentosa, una especie de burla sobre una de las máximas, siendo fiel al principio de cooperación en general (“flouting a maxim”). En el presente trabajo nos va a interesar el último punto, que da lugar a implicaturas conversacionales. En este caso, el hablante manifiesta abierta y deliberadamente su no-obediencia a una de las máximas, o las reglas comunicativas, pero no lo hace para “abandonar el juego” (“opt out”), sino para dar a entender a su interlocutor que en realidad quiere decir otra cosa.

Writers may agonize over their choice of words. Speakers may regret their choice of words. And both writers and speakers have to decide just how much of what they want to communicate needs to be put into words at all (BLAKEMORE, 1992: 123).

Cuando se trata de la comunicación oral, donde intervienen al mismo tiempo y en el mismo lugar los dos participantes, puede haber otros indicios de que uno no está hablando “en serio”: entonación de voz, mímica, lenguaje gestual, pausas significativas, etc. Cuando se trata de la escritura, donde el autor (el emisor del mensaje) y el lector (el receptor del mensaje) están separados en el tiempo y en el espacio, la situación cambia. El texto se

convierte en la única fuente de información, no quedan otros medios para descubrir la intención del autor. Sin embargo, el receptor (el lector) no está limitado en el tiempo (para dar su “respuesta”) y es libre de no aceptar el reto, es decir, el juego de la ficción, donde el remitente está autorizado a “mentir”, ocultarse detrás de palabras “falsas”, burlarse de las máximas conversacionales descaradamente.

En una obra literaria, la forma indirecta de expresarse -manifestada en metáforas, ironías, alegorías, etc.- resulta muy habitual. Este afán por hablar oblicuamente es propio de la ficción. La verdad en sí, representada en la máxima de calidad, no es el propósito del escritor, pues lo que le interesa sobre todo es la eficacia expresiva. Cualquier libro de ficción potencia la capacidad deductiva del lector, le obliga a leer entre líneas y buscar el significado subyacente de las palabras. Como veremos en el siguiente capítulo, la literatura también representa en sí un (macro)enunciado, un acto de habla indirecto, basado en sus propias reglas (como sucede, por ejemplo, con el principio de cortesía en muchas sociedades humanas). Estas reglas son convenciones literarias que “determinan qué tipo de enunciación es la literatura” y “regulan a su vez las convenciones generales del principio de cooperación” (REYES, 1990: 75-76).

Para concluir esta parte, cabe mencionar que la teoría de máximas y el principio de cooperación de Grice recibieron muchas críticas por parte de los partidarios de la aproximación cultural y antropológica a la comunicación lingüística. Elionor Keenan, por ejemplo, señala que en algunas sociedades el valor que se le da a la máxima conversacional de calidad es bastante inferior a lo que se refleja en los planteamientos de Grice. En algunas comunidades parlantes la sinceridad no es tan plausible como en otras. Esto, a su vez, depende de varios factores: histórico, moral-religioso, ideológico, como también depende de los intereses puestos en juego. Las máximas de Grice son reglas universales, deducidas de la lógica humana de un modo general, si es que se puede generalizar en este sentido.

La pragmática, como dice con razón Graciela Reyes, muchas veces tiende a la estandarización, a la simplificación de la realidad del lenguaje humano y representa al sujeto lingüístico como “un individuo ideal, racional y eficiente salvo indicación contraria, que siempre habla por sí y es responsable de lo que dice...” (REYES, 1990: 84).

Ya hemos demostrado, con el ejemplo de implicaturas conversacionales y otros tipos de información implícita, que eso no es así en realidad y que el discurso humano suele ser mucho más complejo y contradictorio de lo que describen los modelos teóricos. Hay lugar para malentendidos, afirmaciones carentes de lógica, etc. Nuestra mente ya está acostumbrada a *descontar* aquellos factores de *fuera mayor* y extraer el verdadero significado de una conversación. Pero si nos trasladamos a otro ámbito cultural, los puntos de referencia, o las normas de uso del lenguaje, cambian, la distancia entre lo dicho y lo sugerido puede aumentar, y nos vemos obligados a hacer más esfuerzo para interpretar las palabras del otro.

Ana Wierzbicka, en *Cross-cultural pragmatics: the semantics of human interaction*, pretende llamar la atención hacia las diferencias culturales en la forma de hablar, esas diferencias que se han incrementado aún más con el avance de la globalización, o, mejor dicho, se han hecho más visibles. La autora presenta su libro como un intento de desprenderse de las fórmulas descriptivas basadas en el inglés de la Gran Bretaña y de los Estados Unidos y encontrar algunos conceptos universales que subyacen a la interacción humana en todo el mundo:

The present book is based on a wide range of data, drawn from a wide range of languages, including English, Italian, Russian, Polish, Yiddish, Hebrew, Japanese... and many others. [...] It recognises the enormous variety of ‘communicative styles’ linked with different human languages and refuses to treat this variety in terms of deviations from one ‘basic’, ‘natural’ model (that associated with

mainstream American, or British, English) (WIERZBICKA, 1991: 454-455).

La propuesta de Wierzbicka consiste en utilizar el “metalenguaje semántico natural” (“natural semantic metalanguage”), el sistema de *primitivos semánticos* universales, una serie de conceptos básicos para la interpretación de los enunciados, tales como *querer, saber, hacer, bueno, malo, yo, tú*, etc. Como vemos, su método, de todos modos, consiste en buscar *universalias*, los puntos de intersección entre las diferentes formas de percibir y “fragmentar” el mundo. Es lo que D. Sales Salvador (SALES SALVADOR, 2004) llama “echar puentes sobre el mundo”: la tarea propia de la traducción, por cierto.

En el presente estudio queremos mostrar las dificultades con las que se encuentra el traductor de la ficción, entendida como un acto de habla (o mejor dicho, textual) indirecto, sobre todo en lo concerniente a los aspectos pragmáticos del significado, que son imprescindibles a la hora de traducir tropos y transmitir la intención irónica del autor. La interpretación de este tipo de significado implícito se apoya en gran medida en los datos contextuales, en las connotaciones culturales que éstos conllevan, y en todo tipo de información sobre el entorno, manifestada tanto en los objetos reales como en las representaciones mentales de estos objetos, en las creencias y el sistema de valores de una comunidad parlante.

Antes de abordar el tema, trataremos, en primer lugar, las características de la ficción, que constituye un tipo de texto de los cuatro analizados por Katharina Reiss en su tipología de los textos para la traducción. ¿Qué función, qué finalidad tiene? Y ¿cómo podemos analizar una obra satírica desde la metodología de la pragmática expuesta en las páginas anteriores? Entre otros factores, deberíamos tener en cuenta sobre todo el factor cultural que determina el efecto final, perlocutivo, de una obra literaria y explica la interacción exitosa entre el autor y sus lectores.

II. La ficción: ¿un simulacro o un acto de habla indirecto?

*El arte es una mentira que nos hace caer
en cuenta de la verdad.*

(P. Picasso).

En un estudio dedicado a los problemas de la traducción, el espacio ficticio de la literatura debe presentarse, en primer lugar, desde la perspectiva del traductor que opera sobre el texto original como con una materia prima para transformarla, si lo expresamos en términos de producción-fabricación. Adoptamos esta perspectiva sumamente práctica como punto de partida para llegar a una comprensión mucho más profunda de los aspectos creativos de la traducción literaria. La fase inicial en este proceso es el enfrentamiento con el texto, en nuestro caso, con el texto de la ficción, como un tipo de texto específico que tiene sus características y estrategias intrínsecas, y su programa intencional incorporado. Los intentos de clasificación de los textos de traducción según la función del lenguaje muestran con más nitidez el estatuto de la ficción en el universo humano.

La teoría funcional de la traducción, o *Skopos Theory*,²³ formulada por K. Reiss y H. J. Vermeer, considera el texto precisamente desde su función o propósito, su aplicabilidad en unas circunstancias concretas y para el consumo de un tipo de destinatario concreto. En la tipología de textos que ofrece Katharina Reiss en su artículo *Type, Kind and Individuality of Text*, las obras literarias pertenecen a la categoría de *textos expresivos*, donde predomina la forma estética, y el contenido informativo desempeña un papel secundario. Otras tres categorías son: 1) *textos informativos* (cuya función principal es comunicar); 2) *textos operativos* (cuya función principal es persuadir, convencer, conducir a la acción) y 3) *textos audiomediales* (que,

²³ “*Skopos* is a technical term for the aim or purpose of a translation” (Vermeer, 2000: 221). Los autores de la *Skopos Theory* derivan sus planteamientos teóricos del carácter intencional de cualquier acción.

aunque registrados en forma escrita, se transmiten oralmente) (REISS, 2004). En cada caso particular será diferente el sistema de criterios a seguir en la traducción. La *Skopos Theory* asigna al destinatario, al lector del texto traducido, el papel más destacado en la cadena comunicativa [emisor - texto original- traductor - texto traducido - receptor]. Es él quién determina las prioridades en el proceso de la traducción: la información que debe ser transmitida, los datos de los que se puede prescindir a favor de otros, el tono general del texto, el tipo de contacto que establece con el público, etc...

En la expresión de Hernán Urrutia Cárdenas (1971), “el lenguaje literario posee un destinatario muy amplio: el hombre”. En el caso de la ficción literaria no cuenta tanto el factor social o profesional, como el factor cultural reflejado en las experiencias anteriores del destinatario, en su competencia lectora, su formación intelectual. El tipo de destinatario “diseñado” para la ficción, como veremos en el presente capítulo, es un individuo sobre todo capaz de entrar en complicidad, en sintonía con el creador de la obra y percibir la estructura estética del texto no como un mero artificio, sino como un guión de lectura, aunque nunca es una cosa fija y estable debido a la tendencia a cierta ambigüedad en la literatura y la diversidad en la recepción.

Tanto Albrecht Neubert (NEUBERT, SHREVE, 1992), como Katharina Reiss y Hans J. Vermeer (VERMEER, REISS, 1996) coinciden en que los textos literarios son poco relevantes en lo que se refiere a la aportación de la información, de nuevos datos, a la novedad así dicha, contrastándolos con los textos de carácter científico o jurídico, por ejemplo. A cambio, su valor pragmático radica en la forma, que permite entrever detrás de contenidos triviales o argumentos conocidos verdades caídas en el olvido. La función expresiva consiste en activar nuestras experiencias anteriores implicándonos de esta manera en el discurso literario, invitándonos a re-crear la realidad junto con el autor. Así, la ficción, igual

que los textos bíblicos, tiende a la simbolización de la realidad, no a su substitución, como pretende demostrar a menudo la crítica del género.

1. Autor. Escribir ficción.

Las palabras de C. W. Orr, en las que compara la traducción literaria y el arte de la pintura (ORR, 1941, XXII: 318), resultan adecuadas también al tratar sobre la ficción: igual que ellos, el arte de la ficción literaria no pretende crear una copia exacta de la realidad sino que, de todos los detalles presentes, escoge los más imprescindibles para representar el original, en nuestro caso, el mundo real. De esta manera, en la ficción, aún más que en otros tipos de escritura, nos encontramos con el concepto de selectividad. Con razón Wayne C. Booth llega a cuestionar las ideas de Jean-Paul Sartre sobre “una obra sin autor” o la desaparición de la elección en el texto literario (BOOTH, 1974): las decisiones que muestra el autor de la obra en el proceso de la escritura no pueden pasar desapercibidas; la noción de autor imparcial, de hecho, es una utopía, porque cualquier texto conserva la huella de su creador. La novela nunca llega a ser un reflejo absoluto, intacto de la vida, sino que pretende ofrecer un modelo representativo de ésta:

Pues la finalidad de la ficción verbal (ya sea narrativa o dramática), como la de cualquier ficción, reside en creación de un modelo de universo, [...]. La imitación-apariencia no es más que el gancho mimético para entrar en este universo... (SCHAEFFER, 2002: 246).

En adelante hablaremos de la creación de “mundos posibles”, donde el criterio de lo verdadero/falso se vuelve inestable y relativo.²⁴ Pero en esta breve introducción sobre la veracidad de la ficción, consideramos oportuno

²⁴ En la expresión de Gerard Genette, la ficción “está más allá de lo verdadero y lo falso” (GENETTE, citado en: SCHAEFFER, 2002: 195).

citar, siguiendo el ejemplo de F. Cabo Aseguinolaza, las palabras de Alfonso Reyes sobre la ficción y la mimesis, que son para él una especie de «“metáfora mental” que implica de modo necesario un “mínimo de realidad de que no podemos desprendernos”» (REYES, citado en: CABO ASEGUINOLAZA, 1994: 191). Estas palabras reflejan la naturaleza doble de la ficción que siempre tiene unos componentes reales y otros ficticios, imaginarios.

A partir de aquí se desarrolla un discurso largo y polémico sobre las relaciones de superioridad/ inferioridad entre la mimesis y la realidad objetiva, que toma sus raíces en la tradición platónica. Resumiéndolo en pocas palabras, digamos que la mimesis ha pasado de ser una “mera reduplicación o, en el mejor de los casos, pura redundancia” (CABO ASEGUINOLAZA, 1994: 192) a concebirse como un proceso creativo e innovador o como una “reinstanciación” o una ejemplificación de la realidad (GOODMAN, 1976). Escribir ficción se compara a veces con el proceso de modelación, pero en lugar de la modelación proyectiva homóloga, empleada en el campo de arquitectura o ingeniería, por ejemplo, la modelación ficcional no pretende que el objeto representado tenga exactamente las mismas propiedades que el modelo en cuestión (SCHAEFFER, 2002: 201-202). En las novelas históricas siempre habrá fragmentos que corresponden a la realidad en sentido pleno del término (personajes o hechos reales que han tenido lugar en alguna época determinada), pero, por contraste, el efecto global, o el conjunto, de la obra no deja de ser fruto de la imaginación del autor, o, como señala G. Genette, en la ficción “el todo [...] es más ficticio que cada una de las partes” (GENETTE, citado en: SCHAEFFER, 2002: 209).

En el transcurso de varios siglos se ha venido culpando a la ficción de carecer de referente en el mundo real, de “fingir”, de hacer ver lo que no es en realidad, de no hablar “en serio”. Precisamente el ímpetu de transgresión o de subversión, la cualidad de la ficción que le permite suspender por un

tiempo las leyes vigentes en el mundo real la hace semejante al juego o al carnaval bajtiniano. Si hablamos de la escritura en estos términos, se percibe con más claridad que ésta toma sus raíces de la mentalidad festiva, nacida como contraposición a la rigidez formal, por encima de una serie de restricciones y normas sociales que sofocan la voz del subconsciente. Pero, a diferencia de la consciencia colectiva del carnaval, la escritura (y, por consecuencia, la lectura también) se concibe como un acto solitario, muy personal. La mayor metamorfosis que ha sufrido el arte en general en los tiempos modernos es el giro hacia la interiorización. Walter Benjamin, reflexionando sobre el arte de narrar, destaca que la literatura contemporánea ha cambiado el rumbo: de formas épicas a la poesía lírica, de la narración a la novela, del teatro unitario al teatro íntimo de vanguardia (BENJAMIN, 2001). Así, una obra literaria se parece más a una confesión que a una creación colectiva. El arte moderno no pretende imitar la realidad, lo que hace es tamizarla a través de la visión personal artística, porque, como bien señala Samuel Beckett:

El único desarrollo espiritual posible lo es en profundidad. La tendencia artística no es expansiva, es una contracción. El arte es la apoteosis de la soledad. (*Citado en* ESSLIN, 1966:56).

Por lo tanto, insistimos en el hecho de que el “arte puro” sin artista, sin la intervención demostrativa de la mente creadora, es una quimera, aunque las obras modernas, con el empleo de técnicas narrativas como el flujo de la consciencia y o el discurso indirecto libre se hayan esforzado en lo posible para ocultar o borrar la presencia del autor del texto. Una de las razones por las que tal imparcialidad, o invisibilidad del autor, es inalcanzable en la ficción es que, como hemos comentado anteriormente, en este tipo de texto lo que realmente importa no es “qué” se narra, sino “cómo” está narrada la historia, es decir, lo que Marie-Louise Pratt llama “special quality of what he [the author] says” (PRATT, 1977: 113).

La autora de *Toward a Speech Act Theory of the Literary Discourse* pretende combatir el concepto negativo de la ficción, adoptado entre los teóricos como Searle y Austin, que la relaciona con la subjetividad, la falta de referencia en el mundo real, y aún más, con la mentira. La tarea que se plantea es reconciliar la lingüística pragmática con la teoría literaria, restaurar el valor pragmático de la ficción, su razón de ser y mostrar el lugar que ocupa en la teoría de los actos de habla. Para empezar, Pratt introduce la noción de situación comunicativa literaria, que es la que marca la diferencia entre la narrativa natural (oral) y la narrativa escrita. De este modo, no es el lenguaje especial poético el que hace de la ficción ficción, como consideraban los formalistas, sino el modelo comunicativo, el marco o el contexto situacional, dicho de otra forma. El lenguaje es sólo una materia prima que se adapta a los moldes concretos y puede utilizarse para la construcción de enunciados tanto literarios como no-literarios:

El lenguaje es como un gran texto en movimiento continuo, cambio continuo, alteración continua, siempre adaptándose de alguna manera a las situaciones en que necesitamos usarlo y creando, al hacerlo, sus propias y poderosas rutinas (REYES, 1990: 71).

Partiendo de la base que la primera escritura ficcional fue previamente engendrada de forma oral (estamos hablando de los poemas épicos, mitos, fábulas y otros tipos de creación popular que se transmitían oralmente hasta que fueron registrados por escrito), consideramos, junto con Pratt, que el discurso literario guarda las mismas normas de conducta que predominan en el habla natural instantánea. La interacción verbal en la sociedad está organizada por turnos con el fin de conceder la palabra a todos los participantes de la conversación. Así, el rol del narrador (“storyteller”) o del hablante autorizado por el auditorio (“Audience”) se asigna a aquél quien sabe captar la atención del público, que le cede el uso de la palabra y le da el permiso para intervenir con un discurso más largo de lo que habitualmente

prevé el turno en una conversación. Se trata, en este caso, de una especie de acuerdo tácito entre el público y el hablante: éste se ve obligado a satisfacer las expectativas de sus oyentes a cambio de la atención prestada. Pero si hablamos de la ficción literaria, el acuerdo es doble porque el lector de la obra de entrada asume las características inmanentes de este tipo de escritura; es consciente de entrar en un universo imaginario, creado por el autor y por lo tanto no debe tomar todo lo dicho “al pie de la letra”. Es lo que se llama el conocimiento de la situación comunicativa, o la competencia comunicativa, en los estudios de los actos de habla. Un texto literario es visto como un macroacto de habla y por lo tanto obedece a las mismas máximas conversacionales que los actos de habla orales espontáneos, en la concepción de M.-L. Pratt. La única diferencia consiste en la distancia temporal y espacial entre los participantes de la comunicación, es decir, el hablante-autor es libre de corregir y reelaborar el texto escrito las veces que considere necesarias, mientras que en el habla natural cotidiana no es admisible ningún tipo de segunda o tercera redacción, el acto de inferencia es inmediato al acto de enunciación.

El susodicho acuerdo o pacto invisible entre los lectores y el escritor de la obra existe gracias a la institución literaria reglamentada por la sociedad:

Literature, then, is what a certain social group at a certain time decide to regard as literature (ENKVIST, 1985: 23-24).

Lo literario se presenta como un registro de habla particular, una forma de funcionamiento del lenguaje humano, un uso lingüístico marcado socialmente. Por convención aceptamos un texto como producción literaria y esto implica ciertas “consecuencias” en la recepción. Por ejemplo, no esperamos de un texto literario la absoluta veracidad histórica, ni datos completos acerca de la posición planetaria o la flora y fauna del lugar, como

cabría esperar en el caso de informes astrológicos o zoológicos. Tampoco buscamos argumentación en todos los hechos descritos en un relato de ficción, admitimos de entrada que en él siempre puede haber lugar a fantasía y sucesos sobrenaturales (aunque la presencia o ausencia de elementos sobrenaturales viene condicionada por el género literario). El locutor – el autor de la obra literaria- tiene el dominio o el control absoluto sobre el mundo que ha construido, y está autorizado, por lo tanto, proclamar: “If you don’t like my space, get out of my fiction!” (MEY, 1999: 329).

El espacio construido o representado por el escritor no tiene menos valor que el mundo “real” percibido por nuestros cinco sentidos. En la tradición filosófica leibniziana el mundo que todos entendemos por “real” tan sólo constituye una de las infinitas variables posibles, lo que, en su lugar, proporciona justificación para el mundo de la ficción, de tal manera que “la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real” (DOLEŽEL 1997: 80). Este enfoque, desarrollado en los estudios textuales de Teun van Dijk, Thomas Pavel, Umberto Eco, y Lubomir Doležel, entre otros, viene a sustituir la semántica mimética empeñada en buscar prototipos reales en los constructos ficcionales. Comporta un giro en la teoría literaria, un cambio de paradigma hacia el estatuto autónomo de la obra de la ficción, sin restarle importancia a las aportaciones que recibe del mundo real (en forma de modelos estructurales).

Por otro lado, la semántica de los mundos posibles ficcionales permite considerar el acto de la escritura como un acto de creación a través del *logos*, en términos de J. Austin, un acto de habla performativo que produce un cambio en el mundo (en este caso, la aparición de un nuevo universo ficcional). Tratándose de la ficción literaria, ese acto se denomina *acto de autenticación*: autenticación a través del texto y en el texto, ya que un mundo posible no-realizado cobra existencia (mental) a través de la palabra del autor (DOLEŽEL, 1997: 90).

Con eso, hemos llegado a la cuestión planteada en el título del presente capítulo. ¿Realmente podemos hablar del texto literario –un discurso “fingido”– como un acto de habla que tiene fuerza ilocutiva²⁵ y es capaz de producir un efecto en el destinatario?

El fundador de la teoría de los actos de habla, John Austin, responde negativamente a esa pregunta: según su opinión, el acto literario es un pseudo-acto de habla, un fingimiento, una ilusión, y las enunciaciones ficcionales carecen de referencia y son “parásitos” respecto a las enunciaciones del habla natural. Siguiendo sus supuestos, muchos teóricos de la comunicación literaria despliegan un debate filosófico sobre la inexistencia real del objeto de la ficción (MARTÍNEZ BONATI, 1992), y, como consecuencia, sobre la representación “vacía” en este tipo de discurso. En palabras de Félix Martínez Bonati, “el individuo ficticio sólo parece existir”, es “una mera apariencia que resulta de la percepción torcida de otro ente, que sí existe” (MARTÍNEZ BONATI, 1992: 103). Ya Roman Jakobson, hablando de literatura, destacaba su función estética, mientras que su función pragmática, o comunicativa, queda silenciada en los estudios de los formalistas.

En la concepción de Teun A. van Dijk, los actos de habla literarios son “actos cuasi-expresivos” (DIJK, 1987), porque, aunque reflejan el estado emotivo del hablante, el público lector da por descontado que no se refieren al autor propiamente dicho, sino a un narrador ficticio, que “hace las veces” del autor. Y, sin embargo, el teórico holandés sí reconoce la función pragmática de la literatura, que, desde su punto de vista, es precisamente una función “ritual”: a través de ella, se intenta reproducir un fragmento de la realidad, aunque de un modo simbólico, sin mostrar referentes concretos del mundo real. Como cualquier otro acto de habla de los descritos por Austin, una obra literaria puede expresar una crítica, una

²⁵ Siguiendo el ejemplo de Doležel, podríamos llamar la fuerza ilocutiva de la ficción “fuerza de autentificación”.

advertencia, un consejo o una aserción; el carácter ficticio del objeto literario y del narrador no impide el aspecto intencional del mensaje. Pero su fuerza ilocutiva no necesariamente consiste en querer incitar al oyente a la acción o a una respuesta inmediata:

Así pues, podemos concluir que existen razones para introducir un tipo de acto ilocutivo que implica la intención de cambiar la actitud del oyente con respecto al contexto (texto, hablante, etc.), especialmente las actitudes valorativas del oyente. Podríamos llamar a esto tipo de acto *acto de habla impresivo o ritual*” (VAN DIJK, 1987: 183).

R. Ohmann (1987: 28) define la fuerza ilocutiva de la ficción como “fuerza ilocutiva mimética”, por cuanto el hablante ficticio imita los actos de habla naturales, finge afirmar, pedir, aconsejar, preguntar, etc. Su discurso siempre contiene un elemento modal -“*como si fuera*”, “*imaginemos como si fuera*”-, y se parece a un discurso que se realiza en modo subjuntivo.²⁶ Pero el acto de fingir, en este caso, es un procedimiento artístico que permite enmascarar la auténtica personalidad del autor, aunque poniendo al descubierto su intención comunicativa.

En la concepción de J. Searle, la ficción adquiere su naturaleza única precisamente en la intención del hablante (SEARLE, 1975). Y aunque hay medios lingüísticos (semánticos, gramaticales, sintácticos) que ponen de relieve esa intención, éstos no son rasgos definitivos para distinguir el discurso ficticio del discurso natural cotidiano.

W. C. Booth, en *Retórica de la ficción*, habla de las técnicas expresivas que utiliza el autor de la ficción literaria para lograr el efecto perlocutivo deseado. Como cualquier acción, la escritura tiene su propósito, y este propósito se podría resumir de la siguiente manera: el narrador

²⁶ Doležel, hablando de la fuerza performativa de la literatura, propone expresarla con la forma imperativa *sea que* (DOLEŽEL, 1997: 90).

literario (el “storyteller” de M.-L. Pratt) autorizado por el público pretende introducir al oyente-lector en el mundo creado (en aquel “mundo posible”), hacerle creer en la ficción,²⁷ participar en ella²⁸, evaluarla. Y, por supuesto, este proceso también implica cierta manipulación. No olvidemos el principio básico de la pragmática: la palabra no funciona extraída del diccionario, sino sólo cuando nos la apropiamos y la manipulamos con un fin determinado. El fin más común y general en cualquier tipo de comunicación humana radica en producir un cambio: sea en nuestra actitud o en nuestro sistema cognitivo que va almacenando información conforme recibimos los impulsos desde el mundo exterior.²⁹ Y la ficción, como “fingimiento lúdico compartido” en términos de J. M. Schaeffer (SCHAEFFER, 2002), cumple con éxito esta tarea epistemológica.

En resumen, podemos observar que en los estudios textuales no existe unanimidad con respecto a los propósitos de la ficción, su fuerza ilocutiva y su lugar en la teoría de los actos de habla. Definir la ficción literaria siempre ha sido un problema para la lingüística y, en concreto, para la pragmática, que se ha centrado desde sus principios en los actos de habla oracionales dejando al margen unidades pragmáticas mayores, como el discurso.

El error más común, según Searle, es catalogar la ficción como un acto ilocutivo particular, con un sistema de reglas y un lenguaje aparte. Las interrogaciones, aserciones y exclamaciones existen en cualquier tipo de discurso -escrito u oral-, y el uso figurativo/literal del lenguaje también caracteriza tanto los textos de ficción, como los textos periodísticos, científicos, o de otro tipo. Esto nos permitiría suponer que escribir ficción es

²⁷ “Creer” en este caso significa admitir que las cosas sean de esta manera en un mundo posible creado por el autor o “suspender la incredulidad” (“suspend disbelief”) por el momento de la lectura, en expresión de John Searle (SEARLE, 1975: 321).

²⁸ Véase en MEY, J.: “[...] this appeal to reader participation may take the form of allusions, puns, *double entendres*, and so on, by which the reader is asked implicitly to take an active part in the production of the text by supplying the necessary back/up to the text” (MEY, 1997: 249).

²⁹ Las obras de ficción, según Pratt, “fall into the class whose primary point is **thought-producing**, representative or world-describing” (PRATT, citado en: HICKEY, 1998: 226).

un mero acto de aserción. Pero la ficción no es una aserción propiamente dicha, como ya hemos venido demostrando en las páginas anteriores. Es una pseudo-aserción, es decir, un simulacro. Hay que reconocer, sin embargo, que ese enfoque tampoco ofrece una solución plenamente satisfactoria. Tan sólo plantea el problema sin intentar explorar la estructura interna del fenómeno de la ficción literaria y su valor pragmático, comunicativo, que, según Bajtín, se halla en cualquier libro, ya sea un discurso escrito o un discurso oral (BAJTÍN, 1986). Veamos, pues, cómo funciona el mecanismo de la ficción, es decir, del “fingimiento lúdico compartido”.

Como señala F. Martínez Bonati, “*fingir* comporta dos actos simultáneos e inseparables: uno, aparente, que sólo se finge, y otro, el real, que es el efectuado de veras *por medio* del fingimiento del primero” (MARTÍNEZ BONATI, 1997: 163). De este modo, el mecanismo de la ficción se basa en el mismo principio de doble capa que presenta la parodia: en ella existen dos discursos, uno de los cuales es el punto de partida para la construcción del otro, que es fingido. Es decir, se trata de dos significados interconectados entre sí: el literal y el otro, subordinado al literal, que parece imitarlo. De hecho, esto es lo que caracteriza a los actos de habla indirectos, a los que pertenecen algunos tropos literarios como la ironía, y a los que también podemos atribuir el acto de escribir la ficción. Un acto de habla indirecto, en palabras de K. Bach y R. Harnish, “es indirecto en el sentido que su realización está ligada a la realización del primer acto” (BACH, HARNISH, 1979: 70; la traducción es mía), que es el acto literal.

En una obra de ficción, el enunciado inicial o “imitado” por el ficticio sería un enunciado del habla natural, como hallamos en la teoría de los actos de habla. De ahí proviene la “indirección” de la literatura, su doble sentido, por decirlo de algún modo: el discurso literario se realiza aparentemente de forma desinteresada, “gratuita” (en su función poética), a la vez que puede comunicar un mensaje oculto de modo indirecto, colateral (en su función ideológica: las ideas y convenciones del autor) (GARCÍA LANDA, 2004).

Es frecuente que los dos actos o enunciados se contradigan y de este modo participen en la formación de un nuevo significado: se produce un choque entre dos voces (la del autor empírico y la del narrador ficticio) o entre dos mundos diferentes. Como señala L. Doležel, debido a ese choque, la información del mundo real que sirve de material constructivo para el universo ficticio no se integra intacta, es decir, sin ser modificada en la obra literaria:

[...] el material real debe sufrir una transformación sustancial en su contacto con la frontera del mundo: tiene que ser convertido en posibles no reales con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas (DOLEŽEL, 1997: 83).

El choque producido genera polifonía o *heteroglosia*, en términos de Bajtín, un fenómeno que es propio de la literatura.

En su estudio sobre los aspectos pragmáticos de la literatura, Jacob Mey utiliza el término “voice clashes”³⁰ para demostrar que el discurso literario no es “liso” y homogéneo, sino que está contaminado por otras voces, distintas de la voz hegemónica del autor. El autor, precisamente, se disfraza de estas otras voces, se oculta detrás de las palabras del narrador ficticio, de los personajes, de otros discursos citados en su texto literario. Los *clashes* o fricciones que se producen como resultado de la interacción de todas aquellas voces constituyen en gran parte el objeto del presente trabajo, que abordaremos centrándonos especialmente en la perspectiva traductológica.

En primer lugar, como ya hemos comentado arriba, se trata de la fricción entre un enunciado real y otro fingido, entre un autor (locutor) empírico, verdadero, y otro ficticio. Nos hallamos ante una distinción teórica de mucha relevancia o, dicho de otra forma, ante el desdoblamiento

³⁰ “[...] the textual interruptions caused by these clashes suggest that there is more to the text than meets the eyes and ears of authors, listeners, and readers” (MEY, 1999: 328).

simbólico de la figura del hablante (o narrador, en nuestro caso) en un hablante real, empírico y otro hablante implícito (“substitute speaker”, en términos de Searle) que es de hecho quien “organiza y maneja [...] la enunciación total de la obra” (URRUTIA-CÁRDENAS, 1979: 198). Sin embargo, el destinatario de la obra de ficción también pasa por una transformación inevitable para convertirse en tal. Un narrador implícito presupone, en su lugar, un lector implícito: la comunicación entre ellos se hace posible al integrarse ambos en un espacio ficticio, en una situación comunicativa particular, como lo describe M.-L. Pratt (véase pp. 49-50). Los dos dejan al margen su estatus en la vida real para ser partícipes del juego de la ficción, de manera similar a lo que acontece en el carnaval. Un lector implícito, como hemos venido diciendo, es un cómplice del autor, su fiel aliado, porque sin aquella alianza sería imposible la institución literaria. Por otro lado, es el hilo conductor en el proceso de la creación del texto: un locutor siempre toma en consideración al oyente, aunque no esté presente de forma real; así el autor literario “se imagina” a su público y proyecta sus expectativas en el texto.

Llegados a este punto conviene abrir un “entre paréntesis” y señalar que la pragmática literaria se desdobra en dos principales áreas de interés:

Una tiene su centro en la cuestión ontológica y la otra se origina desde la epistemología de la obra literaria. En definitiva se trataría de saber, primero, qué tipo de comunicación, de enunciación y de acto lingüístico se establecen a través de la literatura y, en segundo lugar, cómo se conoce en el proceso de lectura –esto es, en su *uso* como signo- el objeto estético que llamamos texto literario. (CASAS, 1994: 253).

Después de definir el fenómeno de la ficción como un acto pragmático, desde el punto de vista del locutor (productor del texto) nos proponemos analizar la ficción desde el punto de vista de la lectura, es

decir, del destinatario. Este enfoque nos abre un horizonte más amplio y menos introspectivo, y permite aproximarnos a la interacción social y psicológica existente entre los diferentes agentes de la institución literaria: escritores, lectores, y traductores, entre otros.

Conviene especificar que adoptamos aquí el enfoque de M.-L. Pratt (en cuanto a la teoría de literatura) y de A. Neubert, K. Reiss y H. J. Vermeer (en cuanto a la teoría de traducción), entre otros, que consideran al receptor una figura determinante en los estudios de la pragmática literaria y la pragmática de la traducción. Consideramos que este enfoque es muy productivo en cuanto a los problemas de la transmisión de significados implícitos (irónicos, metafóricos, etc.) en la traducción bilingüe, especialmente, porque aborda el tema de la recepción literaria por parte de un público determinado (marcado por el factor histórico-cultural).

2. Lector. Al otro lado del proceso literario.

Si enfocamos el acto literario desde la perspectiva del proceso interpretativo, añadimos a la polifonía textual una voz más: la del lector. En la concepción de Mijaíl Bajtín, en el campo de las ciencias humanas el ser humano no está limitado a un objeto de estudio sin voz, sin capacidad creativa, sino que interviene como un sujeto dialógico que expresa su identidad a través de los textos.

En la comunicación literaria sigue vigente el esquema habitual de “acción – reacción” o “enunciación-estímulo – enunciación-respuesta”, y las voces de autor y de lector interactúan de una manera similar a las voces de interlocutores en una conversación:

Es el encuentro de dos textos – el acabado y el que está en proceso de creación, el texto de reacción, y, por consiguiente, el encuentro de dos sujetos, de dos autores (BAJTÍN, 1979: 75; la traducción es mía).

El texto no se realiza sin lector, como la obra de teatro no se realiza sin espectador. Es él quien sirve de punto de referencia para el autor en el proceso de escritura, activa la información implícita contenida en el texto y, finalmente, evalúa la obra entera según los criterios establecidos por la sociedad. Veamos cada una de esas “funciones” más detenidamente.

En primer lugar, el texto desde el momento de su creación lleva implícito un tipo de destinatario. Por ejemplo, casi siempre podemos distinguir una obra de literatura infantil de una obra dedicada al público adulto (sin hablar de la presentación externa – portadas, prólogos, sumarios, ilustraciones, etc.), o definir a qué sector social está destinado un texto por su “calidad” literaria, tono y por el registro que emplea. Es una especie de “etiqueta” que el texto literario lleva puesta por el simple hecho de estar escrito como si se tratara de un diálogo, es decir, pensando en el otro.

En la expresión de Elena Pádúcheva, el propósito del hablante se puede calcular por la reacción esperada de su interlocutor (PÁDUCHEVA, 2001). En el capítulo anterior formulamos el principio básico de cualquier comunicación: el principio cooperativo de Grice. De aquí procede la fe del oyente en que el hablante procura ser lo más relevante posible al emitir el mensaje. Algo parecido sucede a la inversa: el hablante confía en que su interlocutor tiene conocimientos necesarios acerca del contexto situacional y cultural (si cabe) y podrá, por lo tanto, llevar a cabo la inferencia correcta en cada caso. Sin ese conocimiento o sin la “confianza pragmática” mutua, la conversación sería incoherente y extraña, como pasa, por ejemplo, en las obras del teatro de absurdo, donde cada interlocutor parece hablar para sí mismo sin intención de recibir respuesta alguna.³¹ En una comunicación

³¹ El diálogo en las obras del teatro del absurdo es un caso clásico de no-obediencia a las máximas conversacionales de Grice: véase, por ejemplo, las réplicas de Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot* (1982) de S. Beckett o de los personajes de *La cantante calva* de E. Ionesco. En el teatro tradicional también es frecuente la conducta no-cooperativa de los personajes, como sucede en los dramas de A. Chejov, donde el diálogo a veces recuerda una serie de enunciaciones separadas, incoherentes. Esta técnica expresiva

normal el hablante siempre prevé una reacción o, incluso, un listado de reacciones posibles; construye su discurso conforme a unos presupuestos. Un locutor irónico, por ejemplo, implica por lo menos que su oyente sea capaz de ir más allá del significado literal del enunciado. Si bien su juego irónico se basa en relaciones intertextuales o conocimientos extralingüísticos (en la gran mayoría de los casos), el oyente debe compartir su sistema de presuposiciones y su competencia socio-cultural, política, literaria, etc. De hecho, este punto es precisamente lo que complica la comunicación intercultural, como veremos en el siguiente capítulo.

Pongamos como ejemplo *Anuncio*, de Juan José Arreola (ARREOLA, 1986), donde el autor parodia el estilo retórico de un anuncio publicitario para conseguir un efecto irónico. El contraste entre la forma (los rasgos genéricos del texto) y el contenido (promoción de muñecas Plastisex© que representan un perfecto sustituto sintético de la mujer) genera una incongruencia, y viene a contradecir el principio pragmático de relevancia. El destinatario que conoce los códigos sociales y reconoce el estilo propio del anuncio comercial en el texto de Arreola podrá descubrir la intención irónica del autor. Su lectura será aún más completa si conoce el contexto histórico-social en el que se halla inscrita la obra –la sociedad misógina mejicana del siglo pasado, que crítica Arreola.

El autor proyecta a su lector, aunque el perfil deseado no siempre corresponde a la realidad. Normalmente, una vez publicada, la obra se encuentra con todo tipo de público y no siempre el lector es capaz de dar una respuesta adecuada y completa a los interrogantes planteados en el texto, de modo que las lecturas pueden variar en grado sumo:

pone de relieve la falta de comunicación en el universo humano, la incapacidad de escuchar y entender al otro.

[...] aunque las palabras sean las mismas el eco de las mismas es distinto, y la escritura conlleva por tanto una multiplicación de la significación (GARCÍA LANDA, 2004).

Como hemos visto en la primera parte de este capítulo, la tendencia a hablar oblicua y sugestivamente, las múltiples reticencias que deja el texto como acto de habla indirecto, abren el camino a un sinfín de interpretaciones. Umberto Eco compara el texto con “una máquina perezosa”, “una máquina presuposicional” (ECO, 1993: 39) en el sentido que su realización o *puesta en funcionamiento* depende del esfuerzo cooperativo del destinatario: para cobrar vida el texto necesita una voz que lo interprete. La imagen del lector modelo ayuda a comprender qué tipo de inferencia debe realizar el receptor de una obra literaria.

El “lector modelo”³² – el protagonista de *Lector in fabula* de Umberto Eco- es aquél que podrá llenar correctamente los espacios vacíos, actualizar el sistema de conocimientos y el sistema de valores implicado por el autor y, en definitiva, será capaz de llevar a cabo una lectura interactiva y multidimensional. De un modo parecido, como bien sabemos, funcionan los enlaces de Internet que encontramos leyendo, por ejemplo, un artículo enciclopédico: nos invitan a ampliar el contexto, conocer otros niveles informativos del texto y acceder a conocimientos relacionados con el tema en cuestión. La red mundial no sólo nos interconecta como agentes comunicativos, sino que también guarda del mismo modo y en forma escrita el saber acumulado por la sociedad humana.

Sin embargo, contamos con otro tipo de depósito universal al que podemos acceder a través de los textos³³ de la cultura y que se denomina la “memoria de semiosfera” –el universo semiótico estudiado por Yuri

³² Wolfgang Iser usa el término “lector implicado” (“implied reader”) en aquel contexto (ISER, 1978).

³³ El término “texto” aquí lo empleamos en la acepción más amplia, teniendo en cuenta no tan sólo obras compuestas de signos verbales, sino también obras de las artes plásticas, artes escénicas, artes musicales.

Lotman. En la concepción del teórico ruso, la “memoria de semiosfera” es un depósito pasivo que se activa durante el proceso de la lectura, el reconocimiento y la interpretación de los códigos culturales presentes en el texto (LOTMAN, 1996-2000: 157). Aquí podemos encontrar lenguas, signos, símbolos, imágenes, arquetipos de la cultura, fragmentos de textos y de la historia humana, etc. Cualquier texto, como producto de este espacio semiótico, es heterogéneo y complejo y se compara a veces con un mosaico o una alfombra oriental tejida con telas diversas y variopintas. Lo pone de manifiesto el propio término “texto”, que etimológicamente deriva del verbo latín *TEXERE* (entretejer, trenzar).

El texto mismo nos sugiere una perspectiva de lectura –que aparece escrita en el dibujo de la alfombra-, pero depende de cada lector en particular hasta qué punto será capaz de extraer la información necesaria de las palabras y sacar conclusiones adecuadas de lo dicho o lo escrito. Los procedimientos que utiliza el autor para guiar a sus lectores pueden ser varios, desde el paratexto –epígrafes, notas dedicatorias, comentarios, etc.- hasta un leitmotiv que se repite a lo largo de la obra, o elementos intertextuales que evocan asociaciones determinadas en el destinatario. Por otra parte, un lector puede “atar bien los cabos” o no, y eso depende tanto de su capacidad cognitiva como de sus conocimientos previos al proceso interpretativo.

Insistimos que la comunicación literaria, igual que cualquier otro tipo de comunicación, se basa en los conocimientos contextuales compartidos, en un sistema de presuposiciones común entre el emisor y el receptor. El término “presuposición”, que Umberto Eco denomina “palabra-saco” (ECO, 1993: 39), efectivamente, se utiliza para abarcar una serie de conceptos: en él se distinguen presuposiciones semánticas (véase pp. 37-38), lógicas, y pragmáticas, entre otras. En el presente estudio lo emplearemos en la acepción de presuposición pragmática, que trasciende la definición adoptada en la lógica formal, basada en criterios de verdad/ falsedad. Con respecto a

la ficción literaria, estos criterios son menos efectivos que en el contexto del habla natural.

Por presuposición pragmática se entiende la información implícita que no se encuentra en la superficie del discurso, no está expresada en el texto y, sin embargo, se da por sentada porque forma parte del sistema de creencias o conocimientos previos compartidos por los dos participantes de la comunicación (VAN DIJK, KINTSCH, 1983). Son todos estos datos “imprescindibles para que el enunciado pueda tener sentido” (*Diccionario de la lingüística moderna*, 1997: 457). Aquí nos interesará, además del conocimiento de la situación comunicativa, otro tipo de información: los datos culturales específicos que pueden escapar a la competencia del lector extranjero y, por tanto, deben explicitarse de algún modo por el traductor:

[...] el enunciado emitido en una comunidad epistemológica que no posea nuestra misma escala de valores, las mismas expectativas o la misma información, no significará lo mismo (OCHS, 1979: 160).

En la *Gestalt psychology*, basada en la percepción de imágenes, existe la distinción entre la figura (*figure*), es decir, el objeto en sí, y la base, o el fondo (*ground*), que representa el entorno en el cual aparece integrada dicha figura. Se ha hecho un intento por aplicar esa idea a los estudios contemporáneos de traducción para dar mayor importancia a los conocimientos contextuales en la transmisión del significado de un idioma a otro (EL-GAMAL, 2001). Por conocimientos contextuales (o *ground*) se entiende el sistema de presuposiciones necesarias para la comprensión de una obra literaria. Dicho sistema se forma a través de la experiencia vital del individuo, sus lecturas previas, su formación profesional o cultural, y muestra, asimismo, el grado de su inmersión en el espacio semiótico cultural llamado *semiosfera*.

Retomando el tema de las técnicas de “manipulación” que emplea el autor del texto literario, queremos destacar aquí el papel relevante del paratexto, en especial, el de los epígrafes, títulos y glosas de carácter intertextual. El paratexto, o peritexto, término adoptado por Genette para las notas insertadas en el mismo cuerpo del texto,

[...] constitute [...] a zone not only of transition, but also a *transaction*, a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public that [...] is at the service of a better reception for the text (*Introduction* en GENETTE, 1997: 2).

Cualquier paratexto aparece como una invocación al lector o una petición de permiso por parte del autor para intervenir en el acto comunicativo (“request for the floor”), de un modo similar a la introducción a una charla o a una ponencia en conferencias y seminarios, donde las condiciones para los participantes están reglamentadas *a priori* (PRATT, 1977: 114).

Asimismo, los *leitmotiven*, como otro procedimiento artístico de los mencionados anteriormente, facilitan la coherencia intratextual (RIFFATERRE, 1990) y su constatación en el texto depende más bien de si el lector es atento y observador. Del mismo modo, el sistema de personajes, la composición de la obra, las características estilísticas, la estructura sintáctica de las frases son pautas para una lectura más completa, aunque corresponden a la organización interna del texto. Por su parte, la actualización de elementos intertextuales (que a menudo forman parte del paratexto) requiere otro tipo de preparación. Se trata de una perspectiva de lectura que permite descubrir el significado subyacente depositado en el texto, siguiendo las huellas intertextuales. Aquí entra en juego el conjunto de presuposiciones y la competencia literaria que tiene a su disposición el lector.

Como veremos más adelante, un título o un epígrafe intertextual pueden tener una resonancia distinta en el público extranjero que en el público nativo, destinatario implícito del texto original. Ahora centrémonos en el mecanismo intertextual, el mecanismo de citación en sí, o, dicho de otra manera, la estructura del “texto en el texto”, tan frecuente no sólo en las obras literarias, sino también en la comunicación oral de cada día. En efecto, según el concepto de *dialogismo* de M. Bajtín, cualquier discurso se halla compuesto por fragmentos citados: tan sólo repetimos las palabras del otro, pero en un contexto diferente, con una intención diferente, que es lo que precisamente cambia el significado pragmático del enunciado.

En las páginas anteriores ya hemos analizado la ficción literaria como un discurso polifónico, habitado por multitud de voces. En primer lugar, se trata de distinguir dos voces distintas –la del autor empírico y la del narrador ficticio- y dos actos de habla distintos –uno “verdadero” o natural que pertenece al mundo del autor real, y otro “fingido” que pertenece al mundo ficticio. ¿Podemos considerar esta yuxtaposición de voces también una citación? Según la concepción de Graciela Reyes, cualquier cita es un simulacro.³⁴ Del mismo modo, cualquier texto literario es un simulacro: el narrador ficticio no reproduce sino que produce el discurso al citarlo (REYES, 1984: 62-63). Como texto citado, la literatura, por tanto, supone una distorsión del original, es decir, de la realidad objetiva tal y como la percibimos. La palabra *distorsión* no se utiliza aquí en un sentido negativo, sino que se entiende como una modificación inevitable que un fragmento de realidad sufre al hallarse plasmado en un texto (véase p. 56).

El autor selecciona y organiza el material vital para su obra de manera que le permita cumplir sus metas comunicativas. Y el hecho de nombrar las cosas directamente, como ya se ha comentado antes, muchas veces llevaría al fracaso la empresa del autor. La desviación puede resultar más eficaz,

³⁴ La palabra “simulacro” significa, en su primera acepción, “imagen hecha a semejanza de alguien o algo, especialmente sagrada” (DRAE, 2001).

igual que sucede a menudo en una situación comunicativa natural. Dicha desviación no debe ser considerada como exclusiva de la literatura, ni tampoco supuestamente propia del lenguaje poético, entendido como un lenguaje autónomo. Pratt señala que el origen de esta consideración errónea radica en la identificación de las voces del autor y el narrador ficticio (como hemos señalado antes). Al autor de una obra literaria habitualmente se le acusa del incumplimiento del principio cooperativo, cuando, en realidad, es el narrador ficticio quien, ya sea intencionalmente o no, infringe las máximas conversacionales: habla de una forma incoherente, miente, se niega abiertamente a revelar toda la información, etc. Es decir, el autor se desdobra en dos voces, una de las cuales habla literalmente, mientras que la otra implica un significado distinto o contrario. En otras palabras, el autor cita al narrador ficticio para que luego el propio lector sea capaz de confirmar lo dicho o desmentirlo siguiendo las pautas del texto. El autor que permanece detrás del escenario tan sólo finge no cumplir las máximas, se burla de ellas: ésta –la última, o cuarta, en la clasificación de Grice- es la única forma de incumplimiento admitida en la situación comunicativa literaria (PRATT, 1977: 160).

En el mismo trabajo teórico, Pratt explica la imposibilidad de otros tipos de violación de las máximas en el discurso literario: la mentira (violación encubierta) no tiene sentido en una forma de comunicación desinteresada y voluntaria como es la literatura; la negación de contar (*opting out*) anularía por completo toda empresa literaria; la ineptitud a la hora de cumplir las máximas o la violación no-intencional (*infringing a maxim*) está descartada por el simple hecho de que una obra publicada lleva garantías de calidad. Con eso, resulta obvio que todos estos casos de incumplimiento de las máximas se deben atribuir a los personajes o al narrador ficticio: el “alter ego” del autor que interviene como una especie de “testaferro” del mismo. La voz del autor, o el locutor citador, en términos de

la polifonía textual (REYES, 1984) sólo se hace perceptible a los lectores consagrados, cómplices del autor.

Así, la situación comunicativa de la ficción literaria es un caso particular y complejo de citación. Aquí proponemos otros dos tipos de citación que constituyen la base teórica del presente estudio: el primero es la cita propiamente dicha (“enunciados precedentes” en términos de Krasnij,³⁵ clichés, reminiscencias textuales, es decir, todo tipo de prestaciones visibles que el autor hace de otros discursos, tanto escritos como orales); y el segundo es la ironía, como tropo literario y como “caso particular de intertextualidad”, para decirlo con las palabras de Riffaterre (citado en: REYES, 1984: 154).

La cita propiamente dicha en un texto literario también aparece como significado en transformación, o bien distorsión. Cada vez que colisiona con otro contexto sintagmático se producen cambios en el significado. El propósito del locutor citador puede ser, por ejemplo, crear una ambigüedad, cuestionar el estado de las cosas, entrar en polémica con el texto-origen de la cita, buscar apoyo o confirmación en las palabras del otro, o crear un efecto humorístico a través del choque intertextual, entre otros. Es lo que se denomina “la transfusión perpetua de los textos” (GENETTE, citado en REYES, 1984: 47). A través de las citas (manifestadas o encubiertas) se forma una red textual, similar al laberinto de la Biblioteca de Babel borgeana donde cada lector ha de buscar su camino particular.

El receptor en la comunicación literaria hace una re-lectura de los textos del pasado a través del texto presente. No existe una repetición

³⁵ El término “texto precedente” fue introducido por Karaúlov en su ponencia sobre *El papel de los textos precedentes en la estructura y el funcionamiento del sujeto lingüístico* en 1986 (KARAÚLOV, 2002: 216-239) y desarrollado posteriormente en el concepto de “fenómeno precedente”, bajo el cual aparecen reunidos “textos precedentes”, “nombres precedentes”, “situaciones precedentes” y “enunciados precedentes” (KRASNIJ, 2002). Se trata de elementos culturales representativos de alguna manera para los miembros de la misma comunidad de hablantes por formar parte de la memoria colectiva de la semiosfera y llevar implícita una carga pragmática relevante.

absoluta, por lo tanto. Los elementos intertextuales puestos en contacto con otro discurso, colocados en otro entorno se perciben de forma diferente. Aquí también entra en juego el principio básico de la pragmática: cualquier palabra muestra distintas facetas del significado dependiendo del contexto y de las circunstancias de su uso.

Por ejemplo, es obvio que nuestra lectura de los mitos y leyendas de civilizaciones antiguas va a variar si los encontramos incorporados en un discurso moderno descontextualizado, desprovisto de las creencias que constituyen su base conceptual y su cosmovisión. Del mismo modo, el argumento de un cuento de hadas introducido en una novela realista para adultos tendrá una resonancia totalmente distinta. En este sentido, la crítica ha destacado muchas veces que las múltiples reminiscencias de cuentos infantiles –*La Reina de las nieves*, *Peter Pan*, *Alicia en el mundo del espejo*, etc.- en la novela de Ana María Matute *Primera memoria* (MATUTE, 1998) sirven para contrastar el pasado con el presente, el mundo de la fantasía con el mundo real, cruel y espantoso. La historia inocente de Kai y Gerda cobra otro significado en el contexto de las relaciones entre los primos, Borja y Matia: ya no es una historia con un final feliz. De un modo similar, la historia de Ulises contada por James Joyce o la de Rosencrantz y Guildenstern por Tom Stoppard son otros ejemplos relevantes de la distorsión de la imagen original que se produce en el proceso de citación. El epígrafe intertextual, del mismo modo que un título intertextual, afecta al significado tanto del texto-origen como del texto-meta; el lector re-compone la situación narrativa de aquellos fragmentos procedentes de discursos distintos.

Este hecho le permite a Graciela Reyes hablar de la “perversión” en la cita (REYES, 1984: 57). El efecto es similar al del espejo cóncavo que, si bien deja la imagen reconocible, sin embargo, la manipula a su manera, destacando unos rasgos y disimulando otros.

Otro procedimiento intertextual con el que se encuentra el lector es la ironía, como dijimos. A diferencia de la cita, la ironía nunca se halla marcada ni sintáctica, ni gramaticalmente, y su complejidad consiste en que las dos voces que se encuentran enfrentadas pertenecen al mismo hablante. Se trata de una polifonía creada artificialmente. Igual que en la situación comunicativa de la ficción, el locutor se divide en dos: el locutor citado (el fingido) y el locutor que cita (el verdadero). El ironista hace una afirmación para después cuestionarla o negarla; se distancia de sus propias palabras, las cuales se deben, asimismo, atribuir al otro. Como en la ficción, el lector (o el oyente, en el caso del discurso oral) necesita tener cierta imaginación para figurarse a ese otro (el hablante ficticio) que en realidad comparte los valores expresados en la proposición.

El susodicho distanciamiento, extrañamiento, o *ostranenie*,³⁶ le permite al ironista no sólo expresar su desacuerdo con un programa ideológico determinado de forma tácita,³⁷ sino colocarse completamente más allá de la verdad y la mentira, fuera del campo de batalla de los intereses humanos. Le permite tomar una posición de observador o, en la expresión de Pere Ballart, una posición marginal de “outsider” (BALLART, 1994: 420). El autor de *Eironeia* hace una distinción entre la ironía y la sátira que resulta útil para definir el estilo de Bulgákov y Zóschenko, un estilo que muchas veces combina ambas cosas. Según Ballart, la sátira no cuestiona, sino que afirma, ataca al enemigo de frente y pone en ridículo un sistema de valores/creencias para reemplazarlo por otro, una ideología

³⁶ Término introducido por Victor Shklovski para denominar ciertos procesos en la recepción literaria. Véase al respecto el trabajo de Shklovski *El arte como artificio* (en: TODOROV, 1970: 55-71).

³⁷ La indeterminación de la ironía, su capacidad de *nombrar las cosas sin nombrarlas* (similar a una escritura cifrada) la hace un medio expresivo eficaz en las sociedades autoritarias con un aparato de censura bien desarrollado. Véase al respecto las consideraciones de Jacob Mey: [...] by assuming a different voice, I simultaneously create a *distance* to the controlling instance of correctness. The more voicing power I possess, the further I can remove myself from the controlling instances, their watchful eyes and powerful voices (MEY, 1999: 374).

concreta para proponer (aunque sea implícitamente) otra alternativa. Por el contrario, la esencia de una locución irónica es la duda, la ambigüedad; nada parece firme ni estable para el ironista, o, al menos, éste se mantiene al margen de las sentencias absolutas:

No puede moralizar imperativamente quién desconfía en el fondo de la bondad de toda moral (BALLART, 1994: 420).

El papel definitivo en la interpretación pertenece al lector; es él quién decide dónde está la razón. Nos encontramos ante una variedad de posibilidades, una polifonía de voces a veces contradictorias, y la lectura que adoptamos o la opción que escogemos entre esa multitud será nuestra elección particular.

En resumen, el discurso irónico es muy similar a la ficción literaria, siendo otro acto de habla indirecto, otra locución polifónica e intertextual. Tanto la ironía como la literatura suponen un modo de hablar indirecto, no-serio, donde el sujeto hablante se esconde detrás de una máscara (REYES, 1990: 143). Igual que en la ficción, el locutor irónico crea *mundos posibles*, otras dimensiones distintas, donde las cosas se presentan de otra manera que en el mundo llamado real. E igual que en la ficción, el interlocutor (oyente/lector) debe tener un perfil determinado para poder apreciarla, pues son imprescindibles ciertas “complicidades del grupo” (REYES, 1990: 142). Sin un público adecuado y competente, una locución irónica puede parecer absurda, contradictoria, pierde su profundidad, su tridimensionalidad. Como consecuencia, desaparece el subtexto, la parte sugerida, no-explicita. Algo parecido sucede con la escritura.

En primer lugar, como ya hemos formulado en la primera parte de este capítulo, cualquier obra de ficción requiere a un lector-cómplice, capaz de interactuar en la comunicación literaria.

Y, en segundo lugar, un texto necesariamente tiene que pasar por el juicio de los lectores para ser reconocido como literatura e integrarse en el

sistema literario, o “polisistema” literario, según Itamar Even-Zohar (1990a, 1990b). El término “polisistema”,³⁸ introducido en los años 60-70 del siglo pasado, pretende explicar la estructura y el funcionamiento del sistema literario y del universo socio-cultural en general: de este modo, dicho universo se concibe como un todo dinámico y heterogéneo. El concepto de “polisistema” muestra las relaciones entre el sistema literario y otros sistemas -político, social, económico-, como también sus relaciones internas: entre los diferentes subsistemas que lo componen; entre los diferentes géneros y modelos literarios, textos de ficción, etc. Así, los sucesos históricos, las nuevas tendencias artísticas y las modas afectan a la estructura del polisistema literario y su repertorio, haciendo que unos de sus elementos caigan en el olvido, o bien ocupen una posición periférica, mientras que otros se conviertan en canónicos y alcancen una posición central. Los cambios que experimenta el (poli)sistema pueden ser generados no sólo por la evolución del mismo, sino venir de fuera, es decir, a través de la traducción, a la que Even-Zohar atribuye un papel eminente en la formación del (poli)sistema literario nacional y en el proceso de la “selección natural” de los textos. Este proceso, sin embargo, está motivado no ya por el texto y el autor de partida, sino por la cultura meta, siendo el receptor, es decir, el público lector, entendido en el sentido más amplio (incluyendo a los críticos, censores, traductores, editores, etc.) el elemento relevante.

Por eso es necesario hablar del efecto perlocutivo de la ficción, la resonancia que produce en el lector, quien, guiado a través de la obra, después de llenar los vacíos semánticos de ésta, de derivar las implicaturas correctas de lo dicho y hacer las inferencias necesarias, realiza una evaluación final del texto no sólo como un producto artístico, sino también

³⁸ “A polysystem – a multiple system, a system of various systems which interact with each other and partly overlap, using currently different options yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent” (EVEN-ZOHAR, 1990a: 11).

como producto social. Como bien sabemos, a menudo la imagen del libro promovida por las editoriales y otros agentes de la institución literaria tiene más importancia de lo que parece. Sobre todo, resulta interesante analizar el papel del paratexto externo –notas del traductor, prefacios de editores u hombres de letras y figuras eminentes del país de acogida, sinopsis de la portada o contraportada, etc.- en la recepción de una obra traducida de algún autor extranjero, especialmente si es poco conocido por la comunidad cultural receptora.

Para completar lo anteriormente dicho, nos permitimos hacer una digresión sobre la polémica acerca de los términos *ficción* y *literatura*, propia de la teoría literaria contemporánea: ¿Quién decide en última instancia si la obra es *ficción* o no? Y ¿de quién es el juicio final sobre si se puede asignar al texto el estatuto de *literatura*? (CASAS, 1994: 258-260). Sin detenernos aquí, por falta de tiempo, a analizar los argumentos que se plantean en esta polémica, nos parece oportuno expresar nuestra visión al respecto³⁹ para retomar luego la cuestión sobre el efecto perlocutivo que hemos comentado.

La especificidad del discurso ficcional se descubre si lo comparamos, por ejemplo, con textos de otra índole –biografías, autobiografías, memorias, libros de viajes-, donde el “yo” autoral y la figura del narrador ficticio no divergen. La intención del hablante se lee con menos claridad en los libros de ficción que en los tipos textuales mencionados:

Was it written to entertain, to make money, to offer an individual vision, to proselytize a particular metaphysic, to support a certain line of politics? Or all of these? (PARKS, 2007:9).

En la producción de cualquier texto escrito existe un principio, un impulso volitivo del que produce, igual que en cualquier acción. A aquel

³⁹ Sobre este tema véase también los trabajos de John Searle (1975), Jon-K. Adams (1985) y Joan Oleza (1996).

impulso le precede un trabajo mental, un proceso de maduración, una reflexión. El autor ya tiene el texto prefigurado, proyectado de algún modo antes de escribirlo, aunque sea un esbozo del mismo. Posiblemente debido a esa circunstancia, “la ficción aparece señalada por Ryan como una responsabilidad inicial exclusiva del enunciante” (CASAS, 1994: 264). Así pues, la ficción, en tanto en cuanto constituye un tipo de texto, se diseña *a priori*. Recordemos que, desde la aproximación pragmática, la naturaleza de la ficción también radica en “la intención de ficcionalizar del autor” (OLEZA, 1996: 14). Con todo, en la postmodernidad la frontera entre la ficción y la realidad histórica a menudo queda atenuada: la crítica ha evidenciado en muchas ocasiones que se produce la “ficcionalización de la historia” y la “historización de la ficción”.⁴⁰

La diferencia entre novelas naturalistas, cuentos de hadas, relatos de ciencia ficción y fábulas surrealistas se establece sobre la extensión del compromiso del autor de representar *actual facts*, y la extensión de ese compromiso puede ser mucha o muy poca, en todo caso una cantidad variable, [...] (*Ibidem*: 13).

A diferencia de la ficción, el estatuto de *literatura* se halla determinado por los procesos evaluativos del público receptor. En palabras de Mary-Louise Pratt, “the act of judging is presupposed to be an integral part of the speaker/Audience exchange” (PRATT, 1977: 110). En el caso de la comunicación literaria, se trata del juicio del lector sobre la obra, su actitud ante ella. Al publicarla se supone que la obra ya ha pasado por un

⁴⁰ Jean- Marie Schaeffer en *¿Por qué la ficción?* (2002) cita el extraño caso de *Marbot. Eine biographie*, de Hildesheimer (1981). Escrita como una biografía ficcional, sin embargo, comienza a circular en el público como una biografía real, dada la circunstancia de que el autor ya era conocido por sus obras de carácter documental. Otro ejemplo de pseudo ficción es el libro de Joan Fontcuberta “Sputnik” (1997), acompañado de fotografías, sobre el inventado astronauta soviético Iván Istóchnikov que supuestamente fue abandonado en el espacio por las autoridades rusas y luego represaliada su familia. La historia, tomada al pie de la letra, tuvo gran resonancia en la España de los 90. Se dan casos contrarios de la “ficcionalización de la historia”, como sucede, por ejemplo, en las obras del realismo mágico.

juicio de valor, ya ha adquirido un *label*, o sello de calidad que la avala, por así decirlo. Se ha visto sometida a una serie de procesos comprobatorios y aprobatorios como son: la segunda y la tercera (si cabe) redacción que hace el autor, la lectura realizada por los agentes competentes (revisores, lectores-evaluadores, redactores, editores), las sucesivas revisiones, correcciones, y fases del proceso de edición. Considerar una obra digna del estatuto literario o no depende tanto del juicio personal de cada uno, como del sistema de presuposiciones pragmáticas, convenciones o normas predominantes en una sociedad.⁴¹

[...] la literatura es propiamente «pública» y es «publicada», y posee un grupo que actúa como «oyente», se discute, se comenta y posiblemente puede llegar a formar parte de un canon. (VAN DIJK, 1987: 189).

El grado de proximidad de la obra al canon literario (o al conjunto de las obras clásicas) también puede variar (igual que su grado de ficcionalidad): todos utilizamos los términos como *literatura de alta calidad*, *literatura de baja calidad*, *literatura de masas* o *lectura de entretenimiento*, aunque expresan un juicio muy subjetivo y dependiente del momento, de las circunstancias históricas.

Por otro lado, podemos hablar del impacto que nos ha causado una obra, de las consecuencias que ha tenido en un sector social, de los movimientos (o tendencias) artísticos, políticos, sociales que ha generado. Con esto cerramos el círculo de la comunicación literaria: el emisor (que escribe el texto con un propósito) – el mensaje (que transmite aquel propósito) – y el receptor (que muestra el efecto perlocutivo del texto como acto de habla).

⁴¹ El autor, asimismo, aparece como una “figura conceptualizada desde el punto de vista sociológico” (GUZMAN, 1995: 35). El público lector le concede este derecho de formar parte de la institución literaria, y por lo tanto, realiza un acto de fe.

Los estudios de recepción literaria intentan analizar precisamente el efecto perlocutivo del acto de habla literario, el funcionamiento y la circulación de textos en diferentes entornos socio-culturales, el papel de los intermediarios, la política de las editoriales y los medios de comunicación, en definitiva, “la fuerza del impacto de la obra dentro de la secuencia histórica” (GUZMAN, 1995: 13). El factor *contexto* (otro componente más en la situación comunicativa) cobra mayor relevancia en los estudios de recepción: el texto sale de su aislamiento para enfrentarse al mundo exterior, para ser juzgado desde unos principios determinados.

La distancia entre el contexto de origen y el de la cultura meta y, por consiguiente, la diferencia entre los respectivos horizontes de expectativas, en términos de H. R. Jauss, determina en gran medida el destino del texto traducido, y la naturaleza de la comunicación intercultural en sí. El traductor en esta nueva situación comunicativa interviene como intermediario y como lector en primera instancia. Al traductor le toca la responsabilidad de representar el texto en otro ámbito diferente, de “programar” (entre otros agentes de la institución literaria) su efecto perlocutivo y su destino en la cultura de acogida. Según la aproximación lingüística en los estudios de la recepción literaria, el lector, así como el traductor, es un co-enunciador del texto que participa en su construcción de forma activa (GUZMAN: 1995: 15). Desde la teoría pragmática, el traductor también construye el texto colaborando con el autor, e igual que el autor debe tomar en consideración al destinatario (*Audience*).

Este capítulo se ha iniciado con una breve introducción a la teoría funcional de la traducción (o *Skopos Theory of Translation*), que la contempla como una actividad orientada hacia un objetivo (“purposeful activity”):

It is a communicative action carried out by an expert in intercultural communication (the translator), playing the role of text producer and aiming at some communicative purpose (NORD, en *RAEI*, 2001: 151).

Dicho enfoque funcional nos ayudará en el análisis de la actividad traductora como mediación en la comunicación intercultural, especialmente en la comunicación literaria. Partiendo del hecho que una obra literaria es un tipo de texto particular, con una intención latente, cierta fuerza ilocutiva y un estatuto socio-cultural determinado, nos proponemos analizar su traslación a otro idioma desde el punto de vista pragmático. Las palabras clave en este análisis serán el principio cooperativo (o el principio de relevancia), el acto textual, la presuposición pragmática, la implicatura, la intención y el contexto –las mismas que hemos aplicado para definir la ficción como un acto de habla. De especial interés para este estudio, dedicado a la traducción de la ironía, será la presencia de subtexto, la información implicada, sugerida, invisible (no expresada verbalmente) en el texto original y su representación en el texto meta.

III. Traducción literaria: una forma de comunicación intercultural.

*Traducir es cerciorarse de que
toda obra poética es un sinnúmero de alusiones
históricas y condicionamientos sociales.*

(Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*)

El mundo de hoy, poblado de entidades tan diversas y muchas veces contradictorias, sujeto a procesos continuos de migración y mestizaje, necesita más que nunca la intervención de las personas especializadas en mediación cultural. La figura del mediador, en los siglos anteriores identificada muchas veces con la del viajero, explorador, misionero, delegado político de un país en el otro o simplemente un traductor-copista (que traslada el texto de un idioma al otro), ahora cobra más importancia y adquiere nuevos significados, nuevas funciones y poderes. Como apunta Dora Sales Salvador,

el mediador es mucho más que un traductor o intérprete, pues la traducción es únicamente un aspecto de la mediación, que por sus necesidades requiere formación en lenguas, en traducción/interpretación, comunicación intercultural, tradiciones y hábitos culturales de las diferentes culturas implicadas, campos de especialidad relacionados con los servicios públicos (medicina, educación, derecho, etc.) (SALES SALVADOR, 2005).

Aunque Dora Sales distingue claramente entre mediador y traductor, en la actualidad el concepto tradicional de traductor/intérprete se aproxima al de mediador: la responsabilidad que se le atribuye como intermediario en la comunicación intercultural aumenta, como también aumenta su visibilidad en el texto (oral o escrito). Aparte de los conocimientos lingüísticos, éste debe poseer una buena competencia cultural en lo concerniente a las dos comunidades parlantes en cuestión, tener ideas bien

definidas acerca de la situación comunicativa del momento y el marco circunstancial en el que se inscribe el diálogo intercultural con el que se enfrenta, conocer a fondo un campo del saber determinado (en la traducción de textos técnicos), o un género determinado (en la traducción de textos literarios). Debe, además, tener en cuenta toda una gama de factores éticos, ideológicos y económicos que influyen en la producción del texto en la cultura de origen y en la cultura meta.

El ámbito de la mediación cultural se sitúa en la *frontera*, el espacio donde se acentúa la tensión entre realidades lingüístico-culturales diferentes. Por *frontera* el semiólogo ruso Yuri Lotman entiende “una suma de traductores-filtros” o “receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso” (LOTMAN, 1996-2000, I: 24-25). En la *frontera* se produce la transformación de la información, su adaptación a los códigos culturales propios de la cultura meta.

El concepto de cultura nacional, según André Lefevere, se ha hecho muy popular en el siglo XX (LEFEVERE, 1981: 39); es un concepto complejo que plantea el problema de la identidad y engloba un sistema de valores y creencias, un conjunto de símbolos y códigos culturales y, en definitiva, un modo singular de concebir el mundo. La cultura entendida como un todo orgánico que se desarrolla en el curso de la historia (“[...] as an organic whole growing and developing in history” (GUILLÉN, citado en: LEFEVERE, 1981: 39) se convierte poco a poco en el concepto central en los estudios de literatura y traducción.⁴²

Culture becomes the operational “unit” of translation (BASSNETT, LEFEVERE, 1990: 8).

⁴² Dicha definición de cultura se aproxima al concepto de cultura en los estudios bajtinianos, donde se entiende como “memoria colectiva” o “depósito pasivo” que, a medida que transcurre el tiempo histórico, va adquiriendo nuevos contenidos.

La especial atención a los factores culturales y extralingüísticos en la traducción (en otras palabras, el llamado “cultural turn”) va asociada a la toma de consideración de datos contextuales en el análisis del lenguaje hablado en los estudios pragmáticos, lo que J. Thomas llama “meaning in context” o “meaning in interaction”. V. S. Vinogradov, por ejemplo, destaca dos tipos de **información** que el texto encierra como discurso y que se deben transmitir en la traducción: 1) información **lingüística** (gramatical y fonémica); 2) información **extralingüística**, que refleja la realidad objetiva, es decir, el entorno socio-cultural, político, etc. En el segundo tipo Vinogradov incluye también, entre otras subclases, la de la información **paralingüística** que se refiere al sujeto hablante, su conducta lingüística y sus metas comunicativas. (VINOGRÁDOV, 2001: 51-66). Se trata, asimismo, de datos contextuales, que no tienen menos valor que los datos meramente lingüísticos. En este caso ya estamos frente a la aproximación pragmática a la traducción y la catalogación de ésta como un acto de comunicación, cuyo éxito depende de la transmisión satisfactoria de todo tipo de información que afecta el diálogo. Así, el enfoque informativo poco a poco se hace visible casi en todas las áreas de conocimiento en la época contemporánea (véase al respecto la “teoría de la información” de Shannon y Weaver, p. 21 de la tesis).

Desde el enfoque pragmático, la comunicación intercultural o internacional (hablando en términos políticos) sólo es un tipo de interacción humana y según las palabras de Jef Verschueren, no debe considerarse como un fenómeno aparte:

[...] the principal guideline is not to look at phenomena such as intercultural and international communication as anything ‘special’, but simply as just another instance of linguistic behaviour, subject to the same types of influences and restrictions (VERSCHUEREN, 1999: 228-229).

Pero entonces ¿qué tipo de conducta lingüística representa la comunicación intercultural en comparación con otros tipos de interacción humana? Para empezar, digamos que el objeto de los estudios de la pragmática intercultural es heterogéneo, en el sentido de que no se trata de una sola realidad socio-lingüística, sino de un choque entre mundos diferentes. Existen, al respecto, muchos trabajos de pragmática relativamente recientes (de finales del s. XX – principios del s. XXI) dedicados al análisis contrastivo o comparativo entre diferentes ámbitos culturales. Por ejemplo, los libros de Wieslaw Oleksy (1989) y Anna Wierzbicka (1991), respectivamente, tratan sobre todo el tema de las normas de conducta, de las fórmulas éticas en la interacción verbal y las tendencias discursivas de los hablantes de distintas comunidades lingüístico-culturales. Marie-Louise Liebe-Harkort, entre otros autores colaboradores del primer libro (OLEKSY, 1989: 101-111), analiza la comunicación entre los angloparlantes nativos y no-nativos, que son, en su caso, los apaches occidentales y los americanos angloparlantes de nacimiento. Es frecuente, según explica la autora, la incompreensión o la confusión en el diálogo, que se produce cuando el oyente de una tradición lingüístico-cultural, atendiendo a las normas conversacionales de su comunidad parlante, hace unas inferencias incorrectas de lo dicho por el hablante que, aunque utiliza el mismo idioma, pertenece a otra tradición lingüístico-cultural. Las expectativas del oyente resultan frustradas porque, según su criterio, el interlocutor ha incumplido las máximas conversacionales y el principio de relevancia.

Anna Wierzbicka, en su monografía, ofrece un análisis comparativo del uso del lenguaje en distintas comunidades parlantes: entre otras cosas, trata las normas de cortesía, del uso de las interjecciones y de ciertos tipos de vocabulario (jerga, tacos), de las reglas de comportamiento en el diálogo, del carácter de realización de diferentes actos de habla (consejos, peticiones, agradecimientos, etc.) en las culturas anglosajona, polaca, rusa y japonesa,

entre otras. Su estudio también muestra la preocupación por encontrar puntos de intersección entre diferentes formas de ser y de hablar.

En esto precisamente consiste el trabajo del traductor como mediador en la comunicación intercultural: en poner puentes sobre el mundo, **disimular** los “desencuentros culturales”, atenuar las discrepancias que surgen cuando los dos mundos diferentes (el de la cultura de origen y el de la cultura meta) se ponen en contacto o se enfrentan. Esta idea del disimulo del traductor nos recuerda el concepto de **simulacro** (SIMULACRUM, *lat.* – “representación figurada de algo”) que Jacques Derrida (1975) emplea refiriéndose a la ficción, que como hemos visto en el capítulo anterior, pretende ser una reproducción del mundo real y en realidad no lo es. El mismo concepto de simulacro con facilidad se puede aplicar a la traducción, otra especie de versión transfigurada, modificada del original. La noción de traducción como simulacro, con un uso metafórico⁴³ del lenguaje, realmente la aproxima a la ficción literaria. Ahora bien, como discurso indirecto, citado,⁴⁴ es en cierto modo análogo a la ironía. Podemos concluir que tanto las palabras del traductor, como las del autor empírico de una obra de ficción y las del locutor irónico se deben atribuir al *otro* y sin embargo son enunciadas en forma de aserción.⁴⁵

Volviendo al tema de la mediación cultural, el traductor se encuentra en el punto de intersección entre dos mundos y actúa como una especie de agente doble, o bien, en la expresión de Yu. Obolénskaya, se halla en la situación de “dos amos para un criado” (OBOLÉNSKAYA, 2006: 116-117),

⁴³ En el artículo *El carácter metafórico de la traducción*, S. I. Bujtoyárov analiza las raíces de la similitud entre la traducción y la metáfora, y señala que las dos son cuasi-identidades, es decir, las dos actúan como si fueran equivalentes (en el caso de la traducción) o simétricas (en el caso de la metáfora) al objeto que representan y que en realidad no son (BUJTOYÁROV, 2004).

⁴⁴ E.-A. Gutt lo llama “citar fuera de contexto” (“quoting out of context”) (GUTT, en HICKEY, 1998: 49).

⁴⁵ Hay que especificar que la traducción y la ficción llevan señas de ser “discurso indirecto”, es decir, son catalogadas como tales en la práctica editorial. El caso de la ironía no es tan claro, como veremos más adelante.

porque su trabajo es atender a las dos partes que están en contacto, tomando en consideración sus respectivas intenciones y metas comunicativas, el conjunto de presuposiciones (*background knowledge*) que éstas tienen y las normas que condicionan el comportamiento conversacional de cada una de las partes. Desde la perspectiva pragmática, el traductor interviene al mismo tiempo como receptor (oyente, lector) del mensaje y como emisor (hablante, productor del texto). En el caso de contacto inmediato, personal entre los interlocutores, el traductor-intérprete tiene más herramientas a su disposición, es decir, la entonación de voz, los gestos y la mímica que habitualmente emplean las personas al hablar. Además, puede corregirse inmediatamente después del acto de enunciación, dependiendo de si la conversación toma un curso u otro.

En lo que concierne a la traducción escrita, que es el caso que nos ocupará en los siguientes capítulos, el traductor actúa como co-creador del texto⁴⁶ y esto le otorga cierta independencia y flexibilidad. Al mismo tiempo, la ausencia de la parte visual y acústica en la comunicación escrita y el hecho de que los interlocutores estén separados en el tiempo y en el espacio,⁴⁷ crea más ambigüedad o incrementa la polisemia. El texto “mudo”, para cobrar voz en otro idioma, necesita una participación muy activa por parte del traductor.

En este sentido, Mona Baker destaca dos problemas muy relevantes y frecuentes con los que se encuentra el traductor literario como traductor de textos escritos: el primero es la **coherencia textual**, la fluidez del discurso, y el segundo son precisamente las **implicaturas**, la información sugerida, no expresada verbalmente (BAKER, 1992: 219).

Para lograr la coherencia textual, el traductor debe saber utilizar correctamente los deícticos, los conectores semánticos, debe colocar bien

⁴⁶ El libro de Susan Bassnett co-editado con Peter Bush precisamente se titula *The Translator as Writer* (2006).

⁴⁷ Albrecht Neubert califica la traducción como “displaced and disjointed communication” (NEUBERT, 1992: 10)

los acentos (énfasis), cambiar la estructura tema-remata cuando sea oportuno. De este modo demuestra su competencia lectora, su grado de atención y su capacidad perceptiva, aparte de su destreza al escribir.

Al mismo tiempo, la coherencia textual contribuye a la imagen del texto como un macro-acto de habla o, en términos de B. Hatim, “**text act**”:

Here [in the notion of the **text act**], the force of a given speech act is assessed not only in terms of its contribution to the local sequence in which it is embedded, but also in terms of the contribution it makes via the local sequence to a more global sequence enveloping the entire text (HATIM, en BAKER, 1998: 180).

Por lo tanto, la fuerza ilocutiva de cada enunciado dependerá de la fuerza ilocutiva de un fragmento textual de mayor extensión o del texto entero. Es frecuente que el impacto global que produce la obra en el público facilite la comprensión de algún fragmento dado y pueda arrojar una nueva luz sobre las réplicas en los diálogos, las reticencias y pausas del narrador, entre otros. Dicho de otra manera, sólo en el texto entero se vislumbra la intención oculta del autor. Por eso es por lo que los manuales de traducción normalmente recomiendan realizar una lectura previa del texto para después proceder a la redacción de un nuevo texto en otro idioma.

Las omisiones y reticencias también son frecuentes en el texto traducido y suelen mostrar el grado de dominio de la esfera cognitiva ajena por parte del traductor (SORÓKIN, 2003: 83). Cualquier tipo de comunicación se ve sometido a pérdidas de información, porque los participantes no siempre son explícitos, como hemos visto antes, y no siempre comparten el mismo sistema de presuposiciones para poder acceder a otro nivel en la conversación. Pero en el trato entre el traductor y el texto original la distancia todavía es mayor, y las interferencias pragmáticas por lo tanto también son más notables. En la expresión de Palma Zlateva, la comunicación entre el traductor como lector del prototexto y el autor es

intralingüística, pero no deja de ser una comunicación intercultural.⁴⁸ El hecho de que sea intercultural (“cross-cultural”) implica la aparición de “lagunas” y huecos semánticos en el texto-meta: los excelentes conocimientos lingüísticos y una buena competencia cultural del traductor no son garantía de que el texto llegue a su destinatario “completo” o de un modo “equivalente”. Más aún, el concepto de “equivalencia” (relacionado con el de la relación jerárquica entre original y traducción) ya no resulta útil para juzgar el trabajo del traductor, pues la tendencia a acentuar las diferencias en la comunicación intercultural (sobre todo hoy en día, cuando se pretende borrar las fronteras y nivelar los contrastes), no se percibe como un defecto, sino como una condición inmanente al proceso de la traslación de un texto de un contexto lingüístico-cultural a otro. Ya dejando a parte los *realia* y los fenómenos precedentes (véase p. 67, nota al pie de página), propios de una comunidad parlante, diríamos, citando a Anna Wierzbicka, que:

[...] incluso los conceptos habituales, desprovistos para nosotros [los “native-speakers”] de cualquier tipo de connotaciones, adquieren nuevos significados en el momento de compararlos con sus “equivalentes” en otros idiomas (WIERZBICKA, 2001: 83; la traducción es mía).

Es cuestión de encontrar el difícil equilibrio entre la especialización y la nivelación de las diferencias (para que el texto sea legible en otro idioma), entre la “foreignization” y la “domestication”, en términos como los formulados por L. Venuti (VENUTI, 1995). Cada traductor en particular concibe ese equilibrio a su manera. Sin embargo, existe una ardua polémica en los estudios de traducción al respecto: hay teóricos que consideran que el

⁴⁸ “[...] the communication between the translator as a reader of the prototext and the author, although still within the boundaries of the intralingual, is already a crosscultural communication” (ZLATEVA, 1995).

texto debe llegar al público extranjero depurado de todo tipo de escabrosidades y elementos “indigeribles” y que el “shift” (la traslación) sólo puede producirse en la mente del traductor sin hacerse notar en la redacción del texto resultante (Eugene Nida -1964- y Charles R. Taber -1969-, entre los más destacados); otros, por el contrario, consideran que es necesario acercar al lector hacia el autor extranjero,⁴⁹ introducirle en el universo del *otro*, hacerle partícipe en el proceso de “transcodificación” (Friedrich Schleiermacher -2004-, Lawrence Venuti -1995-, Antoine Berman -2003-). De todos modos, sea cual sea la tendencia que predomine en cada caso particular de traducción, hay que reconocer que el texto siempre resiste, y que “al entrar en cierta comunidad cultural la cultura empieza a cultivar con más fuerza su propia peculiaridad” (LOTMAN, 1996-2000, I: 42). Y esa peculiaridad, esa idiosincrasia cultural se muestra con mayor nitidez en los aspectos pragmáticos de la comunicación, en la parte tácita, no-explicita de cualquier enunciado: las alusiones, los elementos intertextuales no marcados sintácticamente o gramáticamente, las locuciones irónicas y subtextos.

Uno de los propósitos planteados en el presente estudio es formular una aproximación pragmática a la traducción de todo tipo de subtexto, y en particular, del subtexto irónico, como una estructura profunda, subyacente del texto literario que le proporciona una coherencia a nivel más profundo que una simple coordinación oracional y sintagmática y, finalmente, forma parte del acto textual (“text act”) y del *significado global del texto*,⁵⁰ en

⁴⁹ “[...] the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him” (SCHLEIERMACHER, citado en: VENUTI, 1995:19).

⁵⁰ En la concepción de A. Neubert, para generar el *significado global del texto* el traductor (como cualquier lector) debe seguir tres macroreglas: omisión o selección (la acción de descartar las micro o macroproposiciones que son irrelevantes para el *significado global del texto*); la generalización (la acción de sintetizar, reunir las microproposiciones en mayores bloques semánticos) y la construcción (la acción de introducir en las macroproposiciones elementos semánticos no expresados a nivel verbal, sino deducidos de forma asociativa) (NEUBERT, 1992: 138-139). Eso hace que el *significado global del texto* sea diferente para cada receptor en particular y el texto tenga un sinfín de lecturas.

términos como los que emplea A. Neubert (NEUBERT, 1992: 135-140). Consideramos que precisamente aquí es donde se manifiesta la relación recíproca entre la coherencia textual y las implicaturas conversacionales de Grice –los dos aspectos más problemáticos en la traducción literaria señalados por Mona Baker–: las implicaturas conforman el subtexto, y al mismo tiempo sólo se actualizan en el contexto del *significado global* del discurso, en el contexto de la obra entera.

El subtexto como fenómeno lingüístico comienza a estudiarse a partir de la segunda mitad del siglo XX, aunque la noción, algo confusa e indeterminada, del subtexto ya aparece antes en el análisis textual, sobre todo en la teoría dramática de finales del siglo XIX – principios del siglo XX. Según Clifford E. Landers, el término *subtexto* es el calco del ruso *нодтекст* (“debajo del texto”) y fue adoptado en principio por Konstantín Stanislavski para denominar aquel significado implícito, latente, que en el teatro se asoma en las pausas y los puntos suspensivos, la forma de construir el diálogo, los cambios del tema, etc. (LANDERS, 2001: 127). En la expresión de Alonso de Santos,

el subtexto es ese espacio fracturado entre el decir y el hacer, entre lo que manifiesta y lo que siente el personaje (ALONSO DE SANTOS, 1998: 327).

El mismo autor cita los diferentes tipos de subtexto propuestos por William Layton (1999).⁵¹ De los seis tipos, nos detendremos en el cuarto, ya que nos va a interesar en relación con las obras de M. Bulgákov y M.

⁵¹ “1. Todo el mundo interior del personaje y sus circunstancias; 2. Las razones secretas que el personaje, conscientemente, no quiere descubrir ante los demás; 3. Las razones que el personaje se oculta a sí mismo, su inconsciente; 4. La ironía, la sátira, el sarcasmo, la hostilidad encubierta, el deseo de herir sin descubrirse; 5. Al escuchar. Nunca daremos bastante importancia a este momento. Aquel que se produce en el interior del personaje al escuchar a los demás personajes, sus frases y, ¡ajo!, su comportamiento; 6. Las reacciones que se producen durante los silencios (Pensadas o reflejas que crean el monólogo interior que quizás el personaje podría expresar verbalmente y no lo hace” (LAYTON, 1999: 154).

Zóschenko. Es el subtexto satírico o irónico, que esconde una “hostilidad encubierta, el deseo de herir sin descubrirse (como mecanismo de defensa)” (LAYTON, 1999: 154). Ese deseo, o la voluntad de herir, mejor dicho, de apuntar a unos defectos o una conducta determinada, puede expresarse tanto a nivel de un fragmento textual (manifestándose en las réplicas o la actitud de un personaje/narrador) como a nivel del texto entero (en este caso se crea un subtexto). Usando la terminología de Grice, en el último caso se trata de una violación ostentosa de las máximas conversacionales (“flouting a maxim”): es decir, el autor conscientemente “se burla” de una (o varias) de las máximas sin dejar de ser fiel al principio cooperativo de comunicación. Queremos subrayar una vez más que la identificación del narrador ficticio (el sujeto de la enunciación) con el autor (el sujeto de la escritura), aunque el relato esté escrito en primera persona, puede conducir a una interpretación errónea de la obra. En algunos casos puede haber un grado de similitud entre ambos, y, sin embargo, en el caso que nos ocupa, el autor intencionadamente separa su voz de la voz narrativa para crear otra dimensión paralela (el subtexto), que comenta o completa el discurso principal, directo.

En la aproximación pragmática de V. A. Kujarénko el subtexto es definido como

un modo de presentación artística de los hechos adoptado **adrede** por el autor y **manifestado de forma objetiva** en el lenguaje de la obra (KUJARÉNKO, 1974:72; la traducción es mía).

En cuanto al uso de la palabra “modo”, no nos parece muy apropiado en este caso, porque más que un modo de acción, el subtexto representa un objeto, un fenómeno lingüístico, el resultado y no el proceso de la escritura. Por lo tanto, utilizaremos otros términos como *espacio*, *dimensión*, *estructura latente* o *significado implícito* de la obra. Lo que nos llama la atención en la definición de Kujarénko es la palabra *adrede* y el concepto de “visibilidad”

del subtexto, su encarnación material (“de forma objetiva”) en la obra, pues representan gran interés para la teoría y la práctica de la traducción.

Hablando de la naturaleza de la ficción, como un tipo de texto, ya hemos comentado el tema de la selección de medios expresivos por parte del autor. El uso de unas determinadas unidades léxicas, formas gramaticales o recursos retóricos no es ocasional, sino que pone de relieve ciertas tendencias del hablante, sus propósitos, gustos o preferencias. En la concepción de Neubert, dicha selección de medios verbales (realizada *adrede*, es decir, persiguiendo unas metas comunicativas concretas), así como el efecto perlocutivo que ello pueda causar sobre el lector, constituyen la base pragmática del discurso (KOMISÁROV, 1999: 69).

Hasta el momento hemos hablado de la fuerza ilocutiva que predetermina las decisiones artísticas del autor, generando el subtexto.⁵² Ahora bien, ¿cómo se manifiesta en el texto aquella intención oculta del autor? ¿Cómo debe buscar el traductor las señas del subtexto si éste no se halla expresado de manera directa, y cómo, finalmente, se plasma en el texto de la traducción? Es decir, nuestra atención se traslada al problema de la traducibilidad del subtexto.

En el teatro, como ya hemos comentado antes, el subtexto, o “el segundo diálogo” en la expresión de Maurice Maeterlinck,⁵³ se ve con más claridad que, por ejemplo, en la narrativa. Se descubre en las pausas, los bruscos cambios de tema, el tono de voz y los gestos de los actores que interpretan la pieza teatral. Pero la puesta en escena de la obra, igual que la traducción, es el resultado de una interpretación, de una lectura: en el primer caso el texto se traduce a otro lenguaje semiótico, y en el segundo, a otro idioma. La persona que realiza ese “traslado” trabaja con el texto escrito

⁵² En el presente trabajo sólo nos ocuparemos del subtexto buscado, creado a propósito, y no aquel que surge casualmente, como resultado del azar o una interpretación particular, no confluyente con el resto de lecturas.

⁵³ En su libro *Le Trésor des humbles*, Maeterlinck habla de “dialogue du second degré” como la dimensión oculta del drama, un significado paralelo que a veces contradice al significado directo de las réplicas de los personajes y sus acciones.

como única fuente de información, y el subtexto, que aún no está explicitado a través de las técnicas interpretativas de los actores o del traductor, queda a la sombra de las palabras, los signos verbales sin voz.

Se han dedicado varios estudios al análisis de los medios de expresión del subtexto en una obra literaria (Galperin, 1981; Dressler, 1981; Silman, 1969a y 1969b) y normalmente destacan los siguientes: palabras polisémicas, deícticos, partículas modales y expresivas, exclamaciones, énfasis (alteraciones en el orden de las palabras) y pausas, entre otros. Y, sin embargo, esto sólo es un perfil aproximado de los medios lingüísticos que normalmente indican la presencia del subtexto, avisando al lector de que puede haber un significado oculto. Sería erróneo pensar que la información implícita está vinculada a una forma de expresión en particular, y que existen unos vocablos determinados cuya función consiste en trasmitirla.⁵⁴ Los estudios pragmáticos no se centran tanto en el signo lingüístico como tal, sino en su uso en situaciones concretas. Entonces, el factor que une todos los medios expresivos mencionados es el uso que el hablante hace de ellos.

Un ejemplo muy claro para ilustrar la tesis anterior es el uso del “leitmotiv”, que constituye una de las técnicas más frecuentes en la construcción del subtexto. El leitmotiv puede tomar absolutamente cualquier forma: un detalle poco significativo que se repite a lo largo de la obra (objeto o cualidad del objeto), una frase, un nombre propio, etc. Lo que lo convierte en un “código secreto” es su uso reiterativo en ciertas circunstancias. Lo mismo sucede con otros medios expresivos: para transmitir un significado implícito, éstos tienen que estar especialmente marcados en el texto. Es decir, tiene que haber alguna irregularidad en su uso como, por ejemplo, la alteración en el orden sintáctico o lógico de la

⁵⁴ Aquí cabe especificar que las presuposiciones semánticas y las implicaturas convencionales efectivamente dependen del significado de unas determinadas palabras, como hemos señalado antes (véase pp. 37-38). Pero nuestro foco de atención será otro tipo de implicaturas: las implicaturas conversacionales.

frase, la elipsis, la inobservancia de la concordancia léxica o la repetición (la excesiva frecuencia en el texto de unas unidades morfológicas, léxicas o sintácticas).

Por irregularidad entendemos el uso inhabitual, excepcional del lenguaje, una desviación de las normas que lo que hace, al fin y al cabo, es reafirmarlas, como en el caso de las implicaturas conversacionales de Grice. Desde la aproximación griceana al tema, el “leitmotiv”, por ejemplo, podría considerarse una violación ostentosa de la máxima de cantidad: el hablante ofrece más información de la necesaria para que su interlocutor realice la inferencia precisa. No obstante, como hemos demostrado en las páginas anteriores, esa irregularidad no se califica como lapsus o como un caso de ineptitud personal cuando se trata de ficción literaria. Conforme al acuerdo tácito establecido con el autor, el lector, al notar la incongruencia entre la proposición y el contexto, o el co-texto (es decir, el entorno sintagmático del signo), comienza a reevaluar el significado directo de la proposición utilizando los datos adicionales que tiene a su disposición. Si ese uso irregular (o la violación de las máximas conversacionales) se transforma en una tendencia narrativa podemos hablar de la presencia de un subtexto.

Una vez detectada la presencia del subtexto o de una implicatura, el traductor se encuentra ante un dilema: ¿es realmente necesario explicitar el significado oculto o es mejor dejar cierto grado de ambigüedad? Leo Hickey (HICKEY, 1998: 217-232), en este aspecto, destaca tres operaciones fundamentales que realiza el traductor para lograr la equivalencia perlocutiva (“perlocutionary equivalence”),⁵⁵ con el texto original: “*marking*”, “*exegesis*” y “*recontextualization*”. Por “*marking*” (la acción de marcar o señalar) se entiende la acentuación de las diferencias en el texto

⁵⁵ La equivalencia perlocucionaria es entendida aquí como la identidad del efecto comunicativo promedio entre el “source text” y el “target text”: “[...] the concept of perlocution outlined here means that the translator must aim to provide a text capable of offering its readers the opportunity of experiencing an analogous effect to that which the ST offered its own readers [...]” (HICKEY, 1998: 220).

meta: es decir, el traductor deja explícito el acto de la traslación, o “transfer” intercultural, empleando unas marcas referenciales de la cultura de origen, como los *realia*, los topónimos, nombres propios y nombres de instituciones, incluso algunos rasgos lingüísticos del texto original.⁵⁶ Se podría alargar la lista, porque el concepto de Hickey es mucho más amplio y abarca todos los medios disponibles para evidenciar el estatuto de traducción que tiene el texto meta en relación con el original.

Por su parte, la “*exegesis*” es la explicación, la interpretación de palabras o fragmentos especialmente connotados que no tienen la misma connotación o representan realidades no existentes en el contexto de la cultura meta. La glosa y el comentario son buenos ejemplos. Se han relacionado con la traducción desde tiempos remotos, desde las primeras traducciones de textos sagrados, por ejemplo. A través de ellos, el traductor pretende acercar el contexto original al público extranjero, facilitarle los conocimientos extralingüísticos necesarios para realizar la inferencia. En términos de Venuti, la “*exegesis*” se calificaría como una estrategia “domesticadora” o “familiarizadora”, mientras que el “*marking*” sería una de las herramientas más frecuentes en la traducción “extranjerizante”,⁵⁷ aunque en la práctica traductiva las dos operaciones suelen ser complementarias.

La tercera operación, o “*recontextualization*”, significa en la concepción de Hickey el hecho de desplazar el texto original de su entorno para poder situarlo en un nuevo contexto o en un contexto neutro. De este modo, la fórmula original se sustituye por otra diferente que tenga el mismo efecto pragmático para el público de la cultura meta. Se trata de prescindir totalmente de la equivalencia locucionaria (la reproducción literal del texto

⁵⁶ “[...] leaving the cultural, linguistic and other references more or less intact...” (HICKEY, 1998: 222).

⁵⁷ A menudo también la llaman “exotizante” con un matiz un tanto negativo en el sentido de que en vez de reducir la distancia entre el lector de la cultura receptora y el texto original, la aumenta, utilizando términos y conceptos para él desconocidos. Véase al respecto B. Assam & M. El-Madkouri (2003), O. Carbonell (en 2004).

original) a favor de la equivalencia perlocucionaria. Este procedimiento es muy frecuente en la traducción de expresiones fraseológicas, elementos intertextuales (cuando éstos ejercen una función representativa o simbólica),⁵⁸ tropos (como metáfora e ironía), y otros tipos de implicaturas conversacionales.

El factor que hace que el traductor opte por una u otra técnica interpretativa, según el autor de la presente consideración teórica, es el tipo de texto. En su artículo, Hickey trata sólo de tres tipos textuales que son: los textos jurídicos (“legal translation”), los textos literarios (“literary translation”) y los textos humorísticos (“translation of humour”). El segundo y, sobre todo, el tercer tipo se caracterizan por un alto grado de “indirección”, o ambigüedad deliberada. La propuesta en el marco de la teoría funcional o pragmática de la traducción es reproducir el efecto que producen las palabras en el receptor, y no las propias palabras y ni siquiera su significado semántico. Por lo tanto, la ambigüedad debe hallarse reflejada en el texto meta, siempre y cuando ésta forme parte de la intención del autor e intervenga como uno de los recursos retóricos (por ejemplo, cuando se trata del humor y la ironía):

[...] the translator must produce a version that will be as perlocutionarily ambiguous as the original (HICKEY, 1998: 220).

De esta manera, el lector del texto meta podría tener la oportunidad de hacer el mismo proceso inferencial (o similar) que el lector del texto original: el acto del reconocimiento y apreciación de una incongruencia cómica (en el caso del humor, la sátira y la ironía) o de algún otro significado enmascarado (por ejemplo, en el caso de metáforas u otras

⁵⁸ Una cita literaria, un cliché o un nombre/ texto/ situación precedente, como veremos en adelante, pueden convertirse en una imagen representativa una vez desplazados de su contexto habitual: “[...] los textos tienden a la simbolización y se convierten en símbolos integrales. [...] el símbolo separado actúa como un texto aislado que se traslada libremente en el campo cronológico de la cultura y que cada vez se correlaciona de una manera compleja con los cortes sincrónicos de ésta.” (LOTMAN, 1996-2000: 89).

figuras retóricas) forma parte del placer de la lectura. Explicar, o mejor dicho, explicitar una locución irónica o metafórica (poética) significaría anular su efecto perlocutivo. La “*exegesis*”, por lo tanto, es más apropiada en la traducción de textos técnicos, donde la forma se sacrifica en favor del contenido: la función informativa de aquellos textos determina la tendencia traductora.

El planteamiento teórico de Leo Hickey, como podemos observar, es bastante similar al de Katerina Reiss (en sus trabajos anteriores al 1984) y Albrecht Neubert en lo que respecta a la tipología de textos de traducción según su función. La necesidad de distinguir entre los diferentes tipos de textos (o enunciados) radica en la coordinación entre las metas comunicativas del hablante y las expectativas del público:

As for many other phenomena in our World, so also for communication people have coined particular terms to distinguish between particular kinds of texts or utterances. [...] they [these terms] can help to coordinate the intentions of the communicator with the expectations of the audience (GUTT en: HICKEY, 1998: 46).

La tesis de la cual arranca el pensamiento de Neubert, en la opinión de KOMISÁROV, es que “la traducción implica de forma irreversible la ampliación del auditorio al que va destinado el texto, integrando asimismo a oyentes/lectores *de otro tipo*” (KOMISÁROV, 1999: 69; la traducción es mía). A partir de aquí, el teórico alemán elabora una clasificación de cuatro tipos de textos de traducción dependiendo de su orientación hacia un público determinado (lo que, en definitiva, condiciona su grado de traducibilidad):

1) El texto meta (TT) y el texto de origen (ST) comparten los mismos propósitos, es decir, el original no está destinado exclusivamente al público autóctono. Aquí se pueden inscribir los textos de anuncios comerciales,

textos técnicos y científicos. Este tipo de textos se caracteriza por un alto grado de traducibilidad.

2) El ST contiene datos de interés especial para el auditorio de la cultura de origen y va destinado, en primer lugar, a este auditorio. A este grupo, según Neubert, pertenecen los textos jurídicos (las leyes, el código penal), la prensa, los textos políticos, etc., que para él son prácticamente intraducibles por falta de referentes comunes entre el ST y el TT.

3) El ST es un texto de ficción literaria. Las obras literarias, aunque, en principio, están escritas para el lector en la cultura de origen, expresan valores universales y corresponden a las necesidades de otros pueblos y culturas. El acto de traducción hace que formen parte del polisistema literario universal, de ámbito internacional. En lo que se refiere a la ficción literaria, el grado de traducibilidad depende del género,⁵⁹ señala Neubert. Por ejemplo, la poesía lírica se muestra como uno de los géneros más resistentes en este aspecto.

4) El ST está escrito en el idioma de origen, pero va destinado exclusivamente al lector meta. Son textos hechos para ser publicados y leídos en el extranjero y expresan el punto de vista del público autóctono, lo cual implica un gran interés para los lectores de la cultura receptora. Lógicamente, este tipo de texto se caracteriza por su alto grado de traducibilidad (KOMISÁROV, 1999: 69-71).

Si comparamos la tipología de A. Neubert con la de K. Reiss, veremos que, aunque son distintas, coinciden en algunos aspectos. En las dos, la ficción literaria figura como un tipo de texto específico; en las dos aparece el concepto de *texto informativo* (aunque Neubert no utiliza este término en concreto) que se dirige a un auditorio muy amplio precisamente por no estar

⁵⁹ Esta observación de Neubert parece sumamente interesante: la distinción entre géneros literarios diferentes debería formar parte de la teoría y la práctica de la traducción, igual que la distinción entre los textos que pertenecen a diferentes áreas de conocimiento (jurídicos, técnicos, científicos, publicitarios, etc.). Más adelante volveremos a este planteamiento para mostrar cómo pueden variar las técnicas del traductor dependiendo del género textual.

poco culturalmente marcado, o estarlo poco, y cuya función principal consiste en comunicar. El concepto de *texto operativo* de Reiss, quizá, abarcaría el segundo y el cuarto tipos de la clasificación propuesta por Neubert, por lo que se refiere a la fuerza de persuasión y al carácter de la influencia que pretenden ejercer sobre el público (autóctono o extranjero), pero es difícil equipararlos, porque la perspectiva que adopta Neubert es distinta. La mayor diferencia entre las dos tipologías consiste, a nuestro juicio, en el hecho de que Neubert presta más atención al problema de la traducibilidad y hace una importante distinción entre el grado de dependencia del texto original respecto del contexto de partida⁶⁰ (o el contexto de llegada), mientras que K. Reiss, utilizando las funciones del lenguaje de K. Bühler (BÜHLER, 1967), se basa, ante todo, en el propósito, en la fuerza ilocutiva que mueve el texto original, es decir, su papel o función en la sociedad humana en general.

En la primera concepción de Reiss, aparte del factor “tipo de texto”, se tomaban en consideración una serie de características particulares del texto original que se dividen en dos grupos: 1) los rasgos propiamente lingüísticos (semánticos, gramaticales, estilísticos), y 2) los datos extralingüísticos (la situación comunicativa y los participantes, el tema y las coordenadas espacio-temporales, entre otros). En virtud de todo esto, se realizaba un análisis comparativo entre el ST y el TT y se evaluaba la calidad de la traducción.

El libro *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción* (*Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*), escrito junto con H. Vermeer en 1984, muestra una notable evolución en las ideas de Reiss acerca de la traducción. Su postura se vuelve más radical. La anteriormente mencionada *Skopos Theory of Translation* (o la teoría funcional de la

⁶⁰ S. Bassnett y A. Lefevere introducen el concepto de “cultural text”, que trasmite los valores fundamentales de la cultura de origen. En este tipo de texto, opinan los autores de *Translation, history and culture*, “chances are the culture will demand the most literal translation possible” (BASSNETT & LEFEVERE, 1990: 7).

traducción) “dethrone the source text itself by emphasizing the role of translator as a creator of the target text and giving priority to purpose (*skopos*) of producing target text” (KAROUBI, 2003-2009). Los autores de *Fundamentos...* celebran a su manera “la muerte del autor” (BARTHES, 1987: 65-71), aplicando el concepto al ámbito de la traducción. Ahora es el traductor quien toma las decisiones siguiendo su propio criterio (y las preferencias del cliente en su caso); es él también quien se hace responsable del efecto que produce su texto (TT) en el destinatario (TR). El texto original sólo sirve de base temática, punto de partida para la construcción de una nueva obra. La equivalencia –no sólo semántica, sino también pragmática- con el ST queda relegada a un segundo plano.

En la *Skopos Theory* se emplean muchos términos técnicos para representar el acto social de la traducción: “deadline” (fecha límite), “fee” (honorario), “client’s specifications” (especificaciones del cliente), etc. Se destaca sobre todo la importancia de los factores sociales, ideológicos y económicos que acompañan al fenómeno de la traducción: ¿quién es el cliente?, ¿cuáles son sus intereses y propósitos?, ¿qué función desempeñará el texto meta en la sociedad de acogida?, ¿cuáles son los plazos y la renumeración por el trabajo hecho? Éstas y otras preguntas se plantean los autores de la teoría funcional de la traducción. Pero la idea central queda resumida en el concepto de *skopos*: el por qué del acto de traducción.

Ya hemos hablado del por qué de la ficción literaria en el capítulo anterior y recordaremos que el acto de escribir ficción se realiza aparentemente de forma desinteresada,⁶¹ es decir, sin un propósito claro e inmediato, como sucede en el caso de los textos de propaganda política o anuncios comerciales, los manuales de instrucción, los textos científicos, etc. El efecto perlocutivo de la ficción es de índole psicológica (aunque pueda tener repercusión en el estado físico de las cosas, según se ha

⁶¹ Marie-Louise Pratt señala: « [...] literary utterances, like all display texts, are never “required” at all. They are always volunteered» (PRATT, 1977: 171).

comentado arriba); y la función que normalmente se le atribuye en la sociedad humana es la estética o recreativa.

De esta manera, el propósito de la traducción literaria también reside en entretener al lector o hacerle reflexionar. En términos generales, un texto de otra cultura se traduce porque así es requerido desde la cultura meta (y con mucha menos frecuencia, por la iniciativa de la parte emisora) y de algún modo puede contribuir al sistema literario de acogida, que ya está preparado para integrar el cambio que el nuevo texto comporta. Pero esta finalidad es más abstracta que el concepto de *skopos*, desarrollado por Reiss y Vermeer, el cual se refiere al “aquí y ahora”. Este y otros aspectos de su aproximación teórica han sido muchas veces cuestionados por la crítica.

Según A. F. Kelletat (1987), los autores de la *Skopos Theory* se han detenido excesivamente en los aspectos técnicos de la traducción, y su concepto de *skopos* se ajusta más a la traducción de la correspondencia comercial, los manuales de instrucciones de uso o los folletos publicitarios, que a la traducción de textos literarios. El principio adoptado –“el fin justifica los medios”-, en la opinión del teórico escandinavo, permite modificar, incluso desfigurar el original, y abre camino al libre albedrío del traductor. A raíz de eso, la frontera entre la traducción y la adaptación o perífrasis cada vez resulta más invisible (en: KOMISÁROV, 1999: 106-108).

Antes de la formulación de la *Skopos Theory* ha existido una actitud, sostenida por algunos teóricos y autores literarios, que se puede considerar totalmente contraria a la de la teoría de Reiss y Vermeer. Dicha posición contempla la traducción en general (intra- o intersemiótica) como una transgresión, un abuso contra el original, un acto en cierta manera ilícito. Los partidarios de este criterio parten de la idea de la intraducibilidad de toda obra original, considerada una creación irrepetible donde han concurrido varias circunstancias a la vez: la personalidad y la intención del autor, el momento de la escritura, el marco espacio-temporal (contextual)

del texto, etc. Entre ellos, puede citarse a Antón Chéjov, que insistía en que sus obras no deberían “ser exportadas” al extranjero, porque los espectadores de otros países no podrían ver los mismos códigos culturales ocultos en el texto que un espectador ruso; es decir, porque el potencial de la obra nunca quedaría realizado por completo en suelo ajeno y en una lengua extraña.

Por su parte, Luigi Pirandello veía cualquier escenificación (a fin de cuentas, una traducción a otro lenguaje semiótico) de sus piezas teatrales como una desviación ineludible de la idea principal de la obra:

Pirandello saw the playtext as belonging principally to the author, so that the performance was seen as an attack upon that author's intentions, because it was no more than a copy (BASSNETT & LEFEVERE, 1998: 91).

Partiendo de la base de que el arte, en general, no es capaz de transmitir toda la gama de sentimientos y sensaciones que podemos experimentar, Pirandello tiene parte de razón. El lenguaje humano dispone de medios limitados y por lo tanto acaba deformando la realidad de modo inevitable, como sucede con la ficción literaria. Como dice un verso del poeta ruso Fiódor Tiútchev, “lo dicho es siempre mentira” (TIÚTCHEV, 1966: 37; la traducción es mía). Y la traducción, como una especie de discurso indirecto (representativo), no se salva de esta definición.

Pero la clave para la comprensión del fenómeno de la traducción y su aceptación como tal se halla precisamente en esta característica: no es ni pretende ser una copia exacta del original, porque es una *tra-ducción*, es decir, “un uso interpretativo del lenguaje”, en términos de la *Relevance Theory*:

A language utterance is said to be *used descriptively* when it is intended to be taken as a true of a state of affairs in some possible world.

An utterance is said to be *used interpretively* when it is intended to represent what someone said or thought. [...] Translation falls naturally under the interpretative use of language: the translation is intended to restate in one language what someone said or wrote in another language (GUTT, en HICKEY, 1998: 44, 46).

De este modo, la distorsión resulta inherente al acto de traducción, y el texto traducido debe concebirse como un tipo de texto particular, y no como una reproducción del texto original en otro idioma. Gutt, incluso, menciona la traducción entre otras categorías textuales autónomas: *novela, poema, ensayo, abstract*, etc., para destacar su carácter individual y asignarle un estatuto propio.

Retomando el tema de la traducibilidad, queremos señalar aquí que la tarea del traductor consiste precisamente en expresar “lo inexpresable” y en traducir “lo intraducible”. ¿Cómo podrá cumplir con esa tarea sin caer en los extremos, es decir, sin adolecer de excesiva literalidad ni negar el original? Hay varias respuestas teóricas al respecto; citaremos aquí algunas de ellas que nos parecen las más convenientes en el marco de la presente tesis doctoral.

La primera es la propuesta de Ernst-August Gutt, citado arriba, que consiste en aplicar a la traducción la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson. Según el autor alemán, la teoría de la relevancia ha elaborado un concepto particular de *fidelidad* –“context-sensitive concept of faithfulness” (GUTT, en HICKEY, 1998: 45)- que responde eficazmente a la pregunta planteada. Se trata, pues, de seguir el principio de relevancia en la traducción. Es decir, el grado de semejanza (“interpretative resemblance”) con el original dependerá plenamente del contexto pragmático del acto traductivo: el tipo y el género del texto, las necesidades del cliente o las expectativas del destinatario de la traducción, entre otros. Por semejanza entre el ST y el TT se entiende el hecho de compartir las mismas

implicaturas y explicaturas (“sharing of explicatures and implicatures”). En la concepción de Gutt, el traductor optará sólo por aquellas implicaturas o explicaturas,⁶² o aquellos aspectos del texto original que sean relevantes en una situación comunicativa dada.

La segunda propuesta a considerar es la de Albrecht Neubert, desarrollada en su libro *Translation as Text* (1992). Para definir la relación que existe entre el ST y el TT, Neubert utiliza los términos *textual equivalence*, *maximal equivalence* y *communicative equivalence*. La idea de la equivalencia textual, a su vez, deriva del concepto de *prototipo*.⁶³

Texts can be said to be equivalent when their textual profiles are derived from situationally and functionally equivalent prototypes. [...] Textual equivalence is not derived from textual identity but from the equivalent social and communicative roles placed by different kinds of texts (NEUBERT, 1992: 1429).

La máxima equivalencia opera a nivel de microproposiciones, es decir, a nivel oracional (“sentence level concepts of equivalence”), pero, afirma Neubert:

[...] there is no doubt that serious consideration of the concept of equivalence can only occur beyond the level of individual utterances and sentences (NEUBERT, 1992: 144).

La equivalencia comunicativa ocupa una posición intermedia entre la segunda y la primera, y opera a nivel de discurso. Para lograr la equivalencia comunicativa, que es lo que constituye el propósito de la traducción, según Neubert, el traductor debe transmitir los valores

⁶² Por “explicatura”, término acuñado por la teoría de la relevancia, se entiende el significado expresado explícitamente en el texto por medio del enunciado.

⁶³ El “prototipo”, para Neubert, representa un concepto análogo al del “tipo textual” en la teoría funcional de la traducción; es un modelo que reúne las características más generales y más representativas de una clase de textos.

comunicativos del texto subordinados, a su vez, al significado global del mismo. Esto significaría que las relaciones de equivalencia sólo se dan entre textos (“text acts”). No obstante, dicha equivalencia comunicativa se logra mediante la selección de micro y macroproposiciones para construir la textualidad. Por lo tanto existe también una equivalencia lingüística entre los distintos elementos del texto. En resumen, la visión que A. Neubert ofrece del proceso de la traducción es a la vez panorámica (a nivel de la equivalencia comunicativa) y pormenorizada (a nivel de la equivalencia lingüística entre diferentes microestructuras en cuanto contribuyen a la equivalencia comunicativa entre dos actos textuales) (KOMISÁROV, 1999: 72-73).

Gerd Jäger⁶⁴ también brinda por la equivalencia comunicativa entre el texto original y el texto meta, es decir, los dos textos en cuestión deben compartir el mismo *valor comunicativo*. El *valor comunicativo*, en la aproximación teórica de Jäger, significa “una imagen mental que evoca el texto en los participantes de la comunicación”⁶⁵ (KOMISÁROV, 1999: 73; la traducción es mía). Pero la imagen mental del texto resulta un concepto un tanto abstracto para un estudio científico. Por lo tanto el autor de *Translation und Translationslinguistik* (1975) propone analizar en la traducción la equivalencia formal, o lingüística, que constituye junto con los datos extralingüísticos (la situación, el contexto) aquella imagen mental o conceptual del texto.

Es similar la aproximación teórica de Jeanne Dancette basada, como señala C. Jiménez Hurtado, en la “*traducción de modelos mentales*, que se pueden interpretar como la configuración de una perspectiva de representación de la realidad, percibida siempre a través del filtro de una

⁶⁴ Gert Jäger, Albrecht Neubert y Otto Kade (de la llamada escuela de Leipzig), fueron las figuras más importantes en el desarrollo de la *Translationslinguistik*, un estudio combinado de la lingüística y la traducción.

⁶⁵ En el caso que nos ocupa, los participantes del acto de traducción: el autor, el traductor y el lector.

cultura y reinterpretada, a su vez, con una intención dada” (JIMÉNEZ HURTADO, 2001: 229). Los modelos mentales están compuestos por una serie de *imágenes cognitivas*⁶⁶ que se hallan expresadas en los medios verbales empleados en el texto. C. Jiménez Hurtado (2001), P. Faber (2004) y S. Maruenda Bataller (2004), entre otros, consideran que el papel determinante en la construcción de una *imagen cognitiva* en la mente del receptor pertenece al léxico.

La idea de la imagen del texto y, a través del texto, de la cultura emisora, la cultura de origen, es una idea clave en los estudios de recepción literaria. Podríamos decir que esta disciplina, en cierta medida, constituye un estudio de la subjetividad: de toda una serie de tópicos y estereotipos que circulan en una sociedad dada respecto de una cultura ajena y poco conocida, de aquel reflejo (o reflejos diversos) que se crean de ella a través de la literatura. En palabras de Edward Said, “lo que comúnmente circula por ella [la cultura] no es ‘la verdad’, sino sus representaciones” (SAID, 1990: 42), percepciones formadas desde la óptica de una mentalidad y una cultura diferentes, y frecuentemente también de una época diferente. La imagen es el conjunto de estas representaciones, o percepciones.

En el próximo capítulo veremos cómo se desarrolla dicha imagen a través de la traducción y cómo se distorsiona en la mirada del *otro*.

⁶⁶ En una etapa posterior del análisis, especificaremos qué son estas *imágenes cognitivas* recurriendo al concepto de *frame-estructura* de la consciencia.

IV. Para una historia de la recepción y la traducción de la literatura rusa en España.

[...] la historia de la cultura no es otra que la historia de préstamos culturales. [...] La cultura no es nunca cuestión de propiedad, de tomar y prestar con garantías y avales, sino más bien de apropiaciones, experiencias comunes, interdependencias de toda clase entre diferentes culturas.

(Edward Said, *Cultura e imperialismo*)

Los estudios de recepción se desarrollan en la segunda mitad del siglo XX ofreciendo una nueva alternativa a la crítica y la teoría literaria. Citando a H. R. Jauss, podemos decir que “en la historia de la ciencia, los nuevos paradigmas no caen del cielo” (JAUSS, 1991: 36). Las aproximaciones teóricas, como es sabido, son productos de la época, de un determinado momento histórico, igual que las obras de arte. Para Víktor Shklovski, el artista se encuentra “en el punto geométrico de intersección de las fuerzas [sociales, políticas, etc.] operadoras fuera de él” (citado en RODRÍGUEZ PEQUEÑO, 1991: 65), su trabajo es determinado por las necesidades y tendencias socio-culturales de su tiempo.

Esta misma idea se desarrolla más tarde en Alemania, en los estudios de la Estética de la recepción (*Rezeptionsästhetik*) de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, dos de las figuras más destacadas de la llamada Escuela de Constanza. El concepto del *horizonte de expectativas* del lector, introducido por Jauss, destaca la importancia del contexto histórico en el acto de la lectura, tanto como en el acto de la escritura, de la producción artística. El lector, o el receptor, de la obra de arte, reducido en las épocas anteriores a un mero observador pasivo que contempla la obra en su grandeza estática, empieza entonces a despertar el vivo interés de los teóricos de la literatura. Como ya hemos comentado con referencia al enfoque pragmático en la ciencia del lenguaje y la traducción, el lector en esta nueva percepción se

convierte en co-creador del texto, en el partícipe activo del significado de una obra. Igual que en el ámbito lingüístico, en el ámbito literario dicho cambio no ha sido ocasional, sino que ha venido como una respuesta a las tendencias anteriores en la teoría del arte, la vida social y política en el mundo occidental.

En el artículo *La teoria de la recepció. Notes a uns antecedents poc estudiats* (JAUSS, 1991), Jauss explica la historia de las teorías literarias en relación con los tres elementos de la cadena comunicativa –el emisor (el autor del texto), el mensaje (el texto) y el receptor (el lector)– como también, en relación con el contexto histórico. No queremos reproducir aquí su discurso, pero sí resumirlo.

Aunque las raíces del interés hacia el efecto estético de una obra sobre el público se hallan ya en la antigüedad greco-romana –la *Poética* de Aristóteles–, los auténticos testimonios de “una teoría de la recepción con una experiencia del sujeto receptor” (1991: 26) pertenecen a épocas mucho más tardías. Ni la Edad Media, con su veneración por el texto sagrado (*logos* divino) que no permite más que una sola lectura, ni la época del Romanticismo con su culto al autor –casi deificado– y al acto de creación, han prestado la merecida atención al lector, el destinatario del mensaje. El pensamiento renacentista del siglo XVI y el idealismo alemán de finales del XVIII – principios del XIX (con su concepto de la historicidad del arte) cuentan con algunos avances en los estudios textuales en cuanto a la recepción.⁶⁷ Pero un paso realmente importante hacia la valoración del acto de la recepción no se da hasta los estudios de la época de la Ilustración: en los tratados psicológicos acerca de la sensibilidad, en los ensayos teóricos de G. E. Lessing, F. von Schlegel y otros autores.

⁶⁷ Aquí Jauss menciona los *Essais* (1595) de Montaigne, por un lado, y *Ästhetik* de Hegel (1835-1838) y *Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* de Fichte (1804-1805), por otro lado.

Sin embargo, la figura del receptor y su experiencia individual todavía interesan sólo a los críticos literarios de forma esporádica. La obsesión por las fuentes en la historia de la literatura persiste en las ideas positivistas del siglo XIX. El formalismo ruso de principios del s. XX abandona por completo el campo de la historia literaria y se centra en el estudio autónomo del texto, en su valor estético, por encima de otros valores – socio-culturales o políticos (MEREGALLI, 1985: 273). La aproximación formalista aboga por un análisis del texto fuera de contexto histórico-cultural y sin tomar en cuenta los factores extralingüísticos.

La Escuela de Constanza que aparece en la segunda mitad del siglo XX pretende superar los errores cometidos por algunos de sus antecesores. La propuesta de Jauss, que reúne al mismo tiempo las ideas del formalismo (GUZMAN, 1995: 29-30) y del estructuralismo de Praga (*Ibidem*: 33), los avances de la hermenéutica (*Ibidem*: 36) y la teoría de la comunicación, a parte de plantear una nueva historia literaria –la historia del lector-, pretende combatir el subjetivismo de la experiencia estética, colocándola entre los límites de una época histórica y de una consciencia nacional, es decir, en los límites del *horizonte de expectativas*. Existe un conjunto de factores extralingüísticos que determinan la recepción de una obra por el destinatario: éste nunca se halla libre de influencias externas. Por otro lado, la *estética de la recepción* se opone al “objetivismo histórico, que reduce la obra a una sola lectura” (GUZMAN, 1995: 43). Igual que el *lector in fabula* de Umberto Eco, el receptor de Jauss participa activamente en la formación del significado, siendo protagonista en la comunicación literaria.

Una renovación de la historia de la literatura requiere la eliminación de los prejuicios del objetivismo histórico y la fundamentación de la estética tradicional de la producción y de la presentación en una estética de la recepción y del efecto. La historicidad de la literatura no se basa en una relación establecida post festum de

“hechos literarios”, sino en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores (JAUSS, 1976: 166).

La crítica marxista a la aproximación teórica de Jauss le achaca la poca atención que presta a los factores socioeconómicos e ideológicos en su estudio, como también la “desconsideración del momento de la producción artística” (CAMPS, 1996: 10). En realidad, al centrar toda su atención en el efecto que produce el texto en los lectores, Jauss muestra poco interés hacia la creación, la génesis de la obra, las circunstancias histórico-sociales, políticas y biográficas de su aparición.

Aquí nos interesaremos precisamente en ambos momentos: en la producción y en la recepción del texto literario como dos componentes imprescindibles del acto comunicativo. La distancia entre el punto de partida en la historia de un texto (su creación) y el punto de destino (su acogida), muchas veces separados en el espacio y el tiempo, constituye la base teórica de nuestro análisis.

La recepción de los relatos satíricos de M. Zóschenko y M. Bulgákov en España se basa en unos antecedentes histórico-culturales, es decir, se debería estudiar en el contexto más amplio de la recepción de la literatura rusa en España. La historia de las relaciones culturales ruso-españolas –o el “diálogo de culturas”, en la expresión de Obolénskaya (2006: 14),- la formación de la imagen de la lejana Rusia a través de las traducciones de obras rusas y testimonios de los viajeros y agentes literarios procedentes de esos dos países, su evolución con el paso del tiempo, constituyen el marco contextual necesario para el estudio de la recepción de la sátira soviética en el ámbito español.

Aunque el objeto del presente análisis son unas obras pertenecientes al período posrevolucionario (la NEP y los años posteriores) en Rusia y su influjo en el sistema literario español, cabe hacer una introducción acerca de la historia de la recepción de la literatura rusa y soviética en España, la

historia de las traducciones, influencias y apropiaciones artísticas. Esto ayudará a revelar de alguna forma el por qué de las traducciones que aquí nos interesan.

“La sangre de mi espíritu es mi lengua”, -dice el conocido soneto de Miguel de Unamuno. Los vínculos entre el idioma y la cultura, la mentalidad de una nación y su modo de pensar no es un tema reciente. El estudio comparativo-histórico de las lenguas indoeuropeas en el siglo XIX se desarrolla paralelamente al estudio de la mitología (TOLSTOY, en TJÓRIK y FANYÁN, 2006: 206). Las ideas de Johann Gottfried Herder y Wilhelm von Humboldt acerca de la correlación entre el pensamiento y el lenguaje, la influencia del lenguaje sobre la evolución intelectual de la humanidad han dado comienzo a una nueva etapa en la historia de las ciencias humanas: la lingüística se enriquece con conocimientos de la antropología, la filosofía, la teología, la mitología y otras disciplinas sobre el hombre, sus hábitos sociales y sus creencias.

Ludwig Wittgenstein, en su *Tractatus logico-philosophicus* (1973, § 5.6), dice con razón que “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”. El lenguaje refleja una cosmovisión⁶⁸ y al mismo tiempo determina los rasgos genéricos, estilísticos y los recursos retóricos de un autor, de una literatura entera, como forma de expresión de esa cosmovisión:

The literature fashioned out of the form and substance of a language
has the colour and the texture of its matrix (SAPIR, 1949: 222).

Igual que el lenguaje interviene como “médium” entre nuestro mundo interior y el medio ambiente o la sociedad, la literatura traducida desempeña

⁶⁸ El lenguaje es interpretado por E. Sapir como “the specific how of our record of experience” (1949: 233)

el papel de intermediario entre naciones, establece un diálogo entre culturas diferentes y muchas veces distantes.

Pero, parafraseando las palabras de Edward Said (véase p. 102), lo que nos llega a través de las traducciones, artículos críticos y todo tipo de prefacios, introducciones, sinopsis, no es propiamente el texto, y, por lo tanto, no es una cultura en sí misma, sino su representación, una imagen creada por el *otro*, utilizando los instrumentos del *otro*, es decir, su lenguaje, su imaginario y su propia escala de valores. La cultura receptora deja su huella, su reflejo en el texto, lo interpreta y lo adapta, igual que interpreta y adapta el universo cultural del otro a su forma de pensar. Edward Said, en *Orientalismo* (SAID, 1990) y otros estudios poscoloniales, llama estos procesos “mecanismos de la fabricación del otro”. Dora Sales Salvador, en su libro *Puentes sobre el mundo*, habla de la “antropofagia cultural”,⁶⁹ como una forma de apropiación de lo creado por el *otro*, una asimilación de modelos ajenos con el fin de “trenzarlos con los modelos propios” (SALES SALVADOR, 2004: 326). Esa especie de simbiosis enriquece la cultura receptora y al mismo tiempo le permite conservar su propia idiosincrasia cultural, su peculiaridad y diferencia en un mundo globalizado y plural.

Si bien, los escritos de E. Said (1990; 1996) y el libro de D. Sales Salvador (2004) abordan un panorama poscolonial y tratan de la comunicación intercultural desde la desigualdad, es decir, desde relaciones asimétricas de poder, los mismos conceptos de la “fabricación del otro” o de la “antropofagia cultural” pueden también ser aplicados a la interacción entre diferentes culturas en general. La existencia de los tópicos y estereotipos, como representaciones deformadas de la cultura ajena, es ineludible por eso: lo desconocido sólo se concibe por medio de lo conocido

⁶⁹ Término empleado en los círculos artísticos de Brasil desde los años veinte del siglo pasado para referirse a los procesos de transculturación, de apropiación de la herencia cultural de los países colonizadores, manipulándola desde su realidad, desde su propia tradición cultural. Véase al respecto Sales Salvador (2004: 54).

o lo habitual, y posteriormente la imagen “fabricada” queda registrada en nuestra memoria, en la memoria de la semiosfera.⁷⁰

La palabra “imagen” hoy en día se utiliza muchas veces con un matiz negativo, y se asocia al prestigio, la apariencia, la falsedad o a un mero “label” (etiqueta). Intentaremos demostrar aquí que en realidad se trata de un concepto muy útil y realmente insoslayable en cuanto a los estudios interculturales, de aplicación en la traducción.

Edward Sapir, en *Culture, genuine and spurious* (1966: 78-101), utiliza la palabra “molde” refiriéndose al conjunto de cualidades características de una nación (sin connotaciones políticas), algo que los miembros de una comunidad cultural, lingüística, étnica tienen en común. Por supuesto, se trata de una percepción subjetiva y es peligroso generalizar en ciertas cosas. El propio Sapir es consciente de ello:

The whole terrain through which we are now struggling is a hotbed of subjectivism, a splendid field for the airing of national conceits (SAPIR, 1966: 86).

Y, sin embargo:

For all that, there are a large number of international agreements in opinion as to the salient cultural characteristics of various peoples (*Ibidem*).

Ya hemos anotado que los estudios de la recepción literaria tienen mucho que ver con la subjetividad, pues su propósito es observar la experiencia estética particular del lector, ver la impronta de la cultura receptora en el texto original. Hablando de la ficción, el campo de lo objetivo se reduce aún más. El carácter de la recepción de una obra en

⁷⁰ V. Krasnij, por ejemplo, ofrece la siguiente definición del estereotipo: “la ‘representación’ de un fragmento de la realidad, una imagen mental fosilizada que resulta del reflejo en la consciencia del individuo de un fragmento representativo del mundo real” (KRASNIJ, 2002: 177-178; la traducción es mía).

diferentes épocas y en diferentes países puede ser una prueba excelente de la teoría de la relatividad, como en el caso de *Pierre Menard, autor del Quijote* de Jorge Luis Borges (en BORGES, 1956).⁷¹ Eso no quiere decir que la recepción esté regida por el azar, sino que tiene sus leyes, dictadas por el “horizonte de expectativas” de Jauss, la distancia entre el momento de la escritura y el momento de la lectura, entre el contexto cultural de origen y el de acogida, la intervención de factores políticos en el acto de recepción, etc. Será interesante ver, en el ejemplo concreto de las traducciones españolas de Zóschenko (2005) y Bulgákov (2007), cómo todas esas fuerzas influyen en la transformación del texto original, en la evolución o la consolidación de la imagen de Rusia, un país todavía un tanto exótico para los lectores españoles.

Siguiendo a Sapir, vamos a ver qué visión *subjetiva* ofrece el autor norteamericano de la cultura rusa:

I shall mention only one, but perhaps the most significant, aspect of Russian culture, as I see it – the tendency of Russians to see and think of human beings not as representative types, not as creatures that appear eternally clothed in the garments of civilization, but as stark human beings existing primarily in and for themselves, only secondarily for the sake of civilization. [...]. The one thing that the Russian can take seriously is elemental humanity, and elemental humanity, in his view of the world, obtrudes itself at every step. [...]. For his environment, including in that term all the machinery of civilization, the Russian has generally not a little contempt. The subordination of the deeps of personality to an institution is not readily swallowed by him as a necessary price for the blessings of civilization. [...]. In personal relations we may note the curious

⁷¹ El protagonista del cuento *Pierre Menard*, un simbolista francés de principios del siglo XX, reescribe, o mejor dicho, reproduce literalmente el *Quijote* de Cervantes. “La paradoxa d’aquesta feina, - dice Jauss, - es l’*experimentum crucis* de la teoria de la recepció: la no identitat d’alló que es repeteix en la distancia temporal de la repetició” (JAUSS, 1990: 37).

readiness of the Russian to ignore all the institutional barriers which separate man from man; on its weaker side, this involves at times a personal irresponsibility that harbors no insincerity. [...]. In a spiritual sense, it is easy for the Russian to overthrow any embodiment of the spirit of institutionalism; his real loyalties are elsewhere. The Russian preoccupation with elemental humanity is naturally most in evidence in the realm of art, where self-expression has freest rein. In the pages of Tolstoy, Dostoyevski, Turgenev, Gorki and Chekhov personality runs riot in its morbid moments of play with crime, in its depressions and apathies, in its generous enthusiasms and idealisms. [...]. It is hard to think of the main current of Russian art as anywhere infected by the dry rot of formalism; we expect some human flash or cry to escape from behind the bars (SAPIR, 1966: 87-89).

Esta imagen romántica que está inspirada, a mi juicio, en las obras clásicas de ficción rusa, aparece en el artículo *Culture, genuine and spurious* de Sapir publicado en “*The American Journal of Sociology*” en 1924.

La misma idea del arte ruso como un grito desgarrado o un relámpago la encontramos en los comentarios de E. Díez-Canedo sobre *El tren blindado número 14-69* (1922) de Vsévolod Ivanov visto en el contexto del vanguardismo europeo:

Sería inútil buscar en esta narración las extremas sutilidades del arte nuevo, de lo que suele llamarse arte nuevo, o de vanguardia, en Europa: sólo por la concentración enérgica de ciertos pasajes y por ese desdén aparente de la composición, toca en él este *tren blindado*, del que brota, en conjunto, un grito de la angustia humana (DÍEZ-CANEDO, 1964: 155).

En 1922, el año de la aparición de *El tren blindado...*, en su viaje a la URSS, el periodista y diplomático español Julio Álvarez del Vayo descubre una “Rusia desgarrada y dolorida, pero siempre grande, de la revolución”,

“como una cantera inagotable de hondas emociones” (ÁLVAREZ DEL VAYO, 1926: 230). La Rusia de la posrevolución cautiva al viajero por su novedad, la fuerza del sentimiento y el fervor humano que caracterizan la literatura rusa de los grandes clásicos: Gógol, Chéjov, Tolstoy, Dostoyevski. Las observaciones de Álvarez del Vayo, como las de Ricardo Baeza, Miguel Hernández, Josep Pla, Cristóbal Castro, Julián Gorkin, Andreu Nin, Rafael Alberti, Dolores Ibarruri y de otros viajeros españoles en la URSS, tuvieron un gran valor para el (re)conocimiento del país soviético en España. Muchos de ellos fueron activistas políticos, exiliados, periodistas, escritores, que relataron sus experiencias en diarios y libros de viaje.

En el siglo XIX, como muestra el libro de P. Sanz Guitián (1995) y otros estudios similares, los contactos directos entre ambos países eran menos frecuentes. El perfil del viajero también era distinto: en su mayoría se trataba de diplomáticos que visitaron (o incluso residieron en) Rusia y cumplieron el papel de agentes culturales en su momento. Entre ellos destacan Juan Valera, Julián Juderías i Loyot, Ángel Ganivet o Rafael Mitjana. Sus cartas y notas acerca de la cultura y la naturaleza rusa, las costumbres y la estructura de la sociedad también influyeron en el posterior desarrollo de las relaciones hispano-rusas. A continuación citaremos algunas de esas fuentes.

1. La primera percepción y las primeras traducciones.

La imagen estereotipada de la “gran Rusia”, “el país lejano cubierto de nieve y azotado por el viento, poblado de feroces guerreros, de míseros campesinos, de rebeldes misteriosos y de mujeres tan apasionadas como abnegadas” (SCHANZER, 1972: XXXI), en la segunda mitad del s. XIX, sirvió de estímulo para la creación de obras pseudo-rusas: ambientadas en la tierra rusa y pobladas por personajes históricos o de letras rusas, fueron

mayormente escritas en francés (o en alemán) y después traducidas al castellano.⁷² Por eso resulta difícil definir cuál es la primera presencia de lo ruso en España.

Pero lo que es cierto, como indican varios estudios sobre el tema, es que el interés hacia los escritores rusos en España es un poco más tardío (mediados-finales del siglo XIX), en comparación con lo que ocurría en otros países europeos, como Francia, Alemania e Inglaterra, que mantuvieron mayor contacto con Rusia. En todo caso,

la literatura rusa llegará a Europa occidental (Mérimée, por ejemplo, traduce la prosa de Pushkin) sólo después de que se haya producido el movimiento inverso, el que introduce la literatura occidental, en primer lugar la francesa, en el horizonte cultural de los intelectuales rusos (IGARTUA, 2001:113).

En cuanto a España en concreto, George Schanzer señala que la primera obra auténticamente rusa que aparece en la lengua castellana es la *Oda al Ser Supremo* de G. R. Derzhavin publicada en la revista “La Religión” de Barcelona en 1838 (SCHANZER, 1970: 819). Tanto la *Oda*, como las posteriores publicaciones de cuentos de Pushkin⁷³ no eran traducciones directas del ruso, sino del francés⁷⁴. La traducción indirecta fue la práctica más común durante muchos años; incluso en el siglo XX y a

⁷² Aquí cabe mencionar *Miguel Strogoff* de Jules Verne, las novelas de Alexandre Dumas, como *El maestro de armas*, *El palacio de hielo*, *La princesa Flora*.

⁷³ *Un tiro*, *El constructor de ataúdes*, *La hija del capitán* y *La nevada* aparecieron en la “Revista Europea” de Madrid en los años sucesivos al 1876 (SCHANZER, 1970: 815-816).

⁷⁴ La calidad de aquellas traducciones indirectas, en la consideración del mismo Schanzer y la de Juan Valera (1986), es dudosa, porque se pierde notablemente el espíritu de las obras, su estructura rítmica (en poesía) y su colorido nacional. Por ejemplo, Alexander Pushkin se convierte en un representante típico del romanticismo universal, de la misma escuela que Byron, Musset y Espronceda, y sus obras se ven carentes de “carácter étnico” y del “genio de su país” (PARDO BAZÁN, [s.f.]: 252) gracias a la imagen errónea que se crea de él en España a través de las traducciones y la “promoción” hecha por A. Dumás, P. Mérimée, Juan Valera, E. Pardo Bazán, Ivan Turguénev, etc. (OBOLÉNSKAYA, 1999)

principios del XXI se encuentran algunas traducciones indirectas, realizadas mayormente del francés.

En resumen, la primera literatura rusa llega a la España del romanticismo (el romanticismo tardío de Adolfo Becquer y Rosalía de Castro), pese a la opinión común de los historiógrafos literarios⁷⁵ que la relacionan con las dos últimas décadas del s. XIX (SCHANZER, 1970: 822). Sin embargo, todavía estamos hablando de un comienzo.

Realmente, los clásicos rusos reciben la mayor difusión en España en los años 80-90 del s. XIX, con las lecciones de la condesa Emilia Pardo Bazán en el Ateneo de Madrid y el desarrollo del realismo literario.⁷⁶ En este período también cabe destacar la importancia de la mediación francesa en la difusión de la literatura rusa en el ámbito intelectual español. Francia, siendo en la época un país generador de modas (incluidas las modas literarias), descubre a los autores rusos antes que otros países, y sus obras a menudo circulan en Europa en versión francesa. En consecuencia, los literatos e intelectuales españoles que no tienen conocimientos de la lengua rusa leen aquellas traducciones y estudios críticos sobre Tolstoy, Dostoyevski, Gógol, Pushkin en francés y desde la óptica francesa. En particular, la aparición en 1887 del libro *La revolución y la novela en Rusia* de Emilia Pardo Bazán, un documento de gran valor histórico y teórico, se debe, en gran medida, a *Le roman russe* de Eugène-Melchior de Vogüé (1886), como destacan los críticos.

El autor francés, presentando la novela rusa al lector europeo, tiene tendencia a adaptarla a sus esquemas teóricos en vez de reflejar la realidad: bajo su visión, los escritores rusos se convierten en portadores de ideas renovadoras para la literatura francesa; Vogüé, busca en ellos sobre todo

⁷⁵ E. Díez-Canedo y G. Portnoff, para citar algunos.

⁷⁶ Es interesante el hecho de que la primera traducción de una obra realista rusa en España se realiza al catalán (aunque es una traducción indirecta del francés). Es la novela *Memòries d'un nihilista* de Isaak Pavlovski. El traductor, Narcís Oller, mantuvo una buena amistad con el autor del libro.

una alternativa al naturalismo francés de finales de siglo (BAGNO, 2006: 381). La condesa Emilia Pardo Bazán sigue, en muchos aspectos, su ejemplo. El entusiasmo de la escritora por el realismo influye enormemente la lectura que ofrece de los clásicos rusos de la segunda mitad del s. XIX. Con todo, su aproximación traspasa las fronteras de lo literario y plantea un estudio contextualizado de la literatura rusa, es decir, en relación con los factores políticos, económicos, sociales, etc.:

He oído decir á Emilio Zola, con su ingenuidad acostumbrada, que entre su espíritu y la novela rusa se interponía algo parecido á una niebla. Si este vapor gris no es la bruma del Norte, asfixiante para los cerebros latinos, puede ser la extrañeza que á veces produce una obra literaria desligada del medio social y de los factores históricos. Para disipar en lo posible esa niebla, será preciso, señores, que me permitáis consagrar buena parte de estos estudios al conocimiento de la raza, de la naturaleza, de la historia, de las instituciones del estado social y político de Rusia [...] (PARDO BAZÁN, [s.f.]: 25-26).

En esto, precisamente, consiste el método de Pardo Bazán: en resaltar el vínculo importante que tiene la literatura rusa con los cambios sociales y las circunstancias históricas y, en particular, con el movimiento revolucionario de finales del s. XIX.

Siguiendo los criterios de la teoría de la recepción, la consideración de la dimensión histórica-cultural en los estudios literarios enriquece mucho la lectura de una obra, según ya hemos visto con Jauss y las últimas propuestas teóricas en este ámbito. Una obra arrancada de su entorno, aparece modificada ante el público extranjero, transformada su identidad local. En el mejor de los casos, aquello conduce a una exotización,⁷⁷ en el peor de los casos, a la desaparición de la idiosincrasia cultural.

⁷⁷ En la observación de Obolénskaya, las primeras traducciones del francés de las novelas rusas abundan en exotismos y *realia*, como ‘izbá’, ‘muzhik’ (o ‘mujik’), ‘mátushka’, ‘knut’

Como señala M. P. Alekséev, hasta bien entrado ya el siglo XX, Rusia, en su proceso literario y en su evolución socio-política, representaba un gran enigma para los extranjeros (ALEKSÉEV, 1944, N° 5-6: 111). El público europeo, intenta catalogar a los nuevos autores rusos a través de parámetros conocidos. De esta manera aparecen curiosos paralelismos: por ejemplo, Dostoyevski se compara a menudo con Edgar Poe y E. T. A. Hoffmann; Pushkin se concibe como heredero de Byron (en poesía) y Walter Scott (en prosa); en España las obras de Gógol se leen en relación a la literatura mística, la novela picaresca (*Almas muertas*), el costumbrismo español (*Las veladas de Dikanka*) o desde la óptica del esperpento (BAGNO, 2006).

2. Gógol y Chéjov en España.

Podríamos decir que las obras satíricas de Gógol son los primeros ejemplos del humor y la comicidad rusos en España. Saltikov-Schedrín, cuya despiadada sátira social ya despertaba vivo interés en Rusia, apenas está presente en el siglo XIX a través de las traducciones francesas.⁷⁸ Lo mismo sucede con Griboyédov que tan sólo se traduce al castellano a finales del siglo XX (1996), mientras que en Francia y Alemania su obra maestra *La desgracia de ser inteligente* cuenta con varias traducciones ya a lo largo del siglo XIX. Nos detendremos, pues, en el caso de Gógol, como el autor

y otros. A menudo los comentarios de traductor lo único que hacen es confundir a los lectores con una definición falsa: así, ‘kvas’ – “bebida rusa fermentada” (TUROVER y NOGUEIRA, 2000) se convierte en una bebida alcohólica que se obtiene utilizando la cebada. La fuente de confusión en muchos casos es la traducción-mediada del francés o el alemán (OBOLÉNSKAYA, 2006: 71).

⁷⁸ Por ejemplo, su cuento satírico *Comment un moujik parvint à nourrir deux généraux*, en la traducción de O’Farell (1869). Saltikov-Schedrín residió durante un tiempo en París en los años 70 del siglo XIX y su atracción por Francia quedó reflejada en la serie de ensayos titulados *En el extranjero (За рубежом)*, 1880).

satírico ruso del s. XIX más publicado en España⁷⁹ y, al mismo tiempo, el gran maestro de Mijaíl Bulgákov y también de Mijaíl Zóschenko.

No obstante, la primera obra de Gógol publicada en español, *Tarás Bulba* (1880), no era de carácter satírico.⁸⁰ Como era habitual en la época, se trata de una traducción indirecta de la versión francesa –en *Nouvelles russes de Gógol*–, realizada por I. S. Turguénev y S. A. Gideónov y corregida por Louis Viardot (1845). Más tarde, basándose en los estudios críticos franceses (P. Mérimée y E. M. de Vogüé), Emilia Pardo Bazán destaca la importancia de Gógol en el desarrollo del realismo ruso y universal. El valor de *Almas muertas* para el proceso literario de Rusia de los finales del s. XIX es equiparado por la condesa al de *Don Quijote* en España de la época del Renacimiento: “de una manera similar que *Don Quijote* puso fin a las novelas de caballería, *Almas muertas* puso fin al romanticismo” (PARDO BAZÁN, en: OBOLÉNSKAYA, 2006: 201; la traducción es mía).⁸¹ Es muy válida también la aportación del periodista, crítico literario y traductor Julián Juderías Loyot en la difusión de las obras de Gógol en España a principios del siglo XX.⁸²

La primera versión española de *Almas muertas* se realiza en 1926 por Rodolfo S. Slaby y Vicente Díez de la Tejada. *Las veladas de Dikanka* aparece en versión española a principios del s. XX. La versión catalana (traducción del alemán) de *Hoc (La nariz) –Lo nas–* se publica en 1894. Y

⁷⁹ No tanto por la cantidad de títulos traducidos, como por la cantidad de reediciones, sobre todo en los últimos treinta años.

⁸⁰ “No es pura casualidad, - escribe G. Karsián, - que el éxito de Gógol en la vida literaria de España llegara precisamente de la mano de *Tarás Bulba*, una novela de carácter histórico. [...] Desde entonces conoció más de 40 reediciones. Su popularidad fue provocada no sólo por el propio exotismo sino, ante todo, por la actualidad del tema heroico y patriótico en el contexto histórico de entonces y el énfasis en la lucha independentista tan familiar y comprensible para los españoles de la época (KARSIÁN, en *Hermeneus*, Nº 4, 2002).

⁸¹ La comparación de *Almas muertas* de Gógol con el *Quijote* no sólo se basa en su función histórica, sino también en la naturaleza del humor gogoliano: tanto la risa de Gógol como la de Cervantes es, como se dice en ruso, una “risa a través de las lágrimas” que muestra el contraste entre la realidad infame y un ideal hermoso e inalcanzable.

⁸² Aparte de Gógol, realizó traducciones de obras de otros autores rusos, como Pushkin, Turguénev, Gorki, L Andréev, etc.

ya en 1900 sale una recopilación de cuentos de Gógol en *Páginas rusas* en Barcelona (BAGNO, 2006: 300). Otros relatos suyos, como las así llamadas *Historias de San Petersburgo*, no aparecen en castellano antes de los años 30 del s. XX, lo que nos da pie a decir que una considerable parte de la creación literaria de Gógol no era conocida por el público español hasta la Segunda República.

Los vivos cuadros satíricos de Gógol ambientados en Ucrania, despiertan el interés del público español, su estilo irónico e imágenes pintorescas recuerdan a menudo la propia tradición folklórica: las escenas de la vida del pueblo representadas en los relatos costumbristas (JUDERÍAS, citado en OBOLÉNSKAYA, 2006: 204-205). Richard Peace en *The Enigma of Gogol...* hace una interesante comparación de las obras de Gógol con la literatura medieval popular⁸³ y *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, que fueron leídas en Europa, y también en España, desde los tiempos más remotos. En resumen, el lector español podía comprender de qué se reía Gógol, basándose en los precedentes literarios y en referentes comunes de carácter social.

Sin embargo, la transmisión del humor gogoliano en otro idioma no es una tarea fácil; Juan Valera, por ejemplo, está convencido de que a Gógol es preferible leerlo en versión original (VALERA, 1947: 123-176). Veamos en qué radica la intraducibilidad de su lenguaje:

[...] el problema no consiste tanto en su especificidad nacional que impide su recepción o reproducción en la traducción, como en la naturaleza específica de la comicidad del autor. [...] En las obras de Gógol, la naturaleza de lo cómico, que siempre esconde la ironía, radica en el lenguaje, o, más exactamente, en el habla; lo cómico se manifiesta cuando se enfrentan significados contradictorios en una enunciación. Además, se trata de una modalidad dual que nace de la

⁸³ “Gógol’s outlook is more ‘medieval’ than modern. [...] Laughter for Gógol was a moral force; it preserved the values of society at the expense of the individual” (PEACE, 1981: 9).

polifonía de la palabra gogoliana, donde se refleja la actitud del autor respecto lo dicho por el personaje o el narrador (OBOLÉNSKAYA, 2006: 214-215; la traducción es mía).

A menudo pasa que los traductores no dan la merecida importancia a un rasgo estilístico, un giro sintáctico o un juego de palabras (que son frecuentes en las obras de Gógol) y otros recursos humorísticos del autor. El lenguaje popular y los vulgarismos en la traducción se reducen a un estilo neutral. El francés desfigurado de los pseudo-aristócratas provincianos de Gógol se convierte en un francés correcto y refinado. En consecuencia, el efecto irónico se neutraliza.

Quizá, en muchas ocasiones la causa de aquel descuido es la no-comprensión del subtexto o de la cosmovisión peculiar de Gógol, distinta a la cosmovisión de otros autores de la literatura rusa y universal, a pesar de ciertas similitudes. La extraña mezcla de lo cómico y lo trágico, de la lírica y la sátira, no queda reflejada en la mayor parte de las primeras traducciones de su obra⁸⁴ orientadas hacia una lectura más plana y menos polifónica.

El siglo XX conoce numerosas traducciones y reediciones de las obras de Gógol, y en especial de su gran poema *Almas muertas*. Consideramos oportuno destacar la versión de J. Laín Entralgo (1964: 1005-1367), traductor consagrado de la literatura rusa,⁸⁵ y la más reciente, de Pedro Piedras (2009), también realizada directamente del ruso y publicada por “Akal” para el bicentenario del nacimiento de Gógol:

⁸⁴ Bagno excluye de esta “lista negra” la traducción de fragmentos de *Tarás Bulba*, realizada por Pardo Bazán. A diferencia de la versión de Turguénev y Viardot, la escritora española no salta los pasajes líricos, las reflexiones filosóficas y las descripciones de naturaleza, no intenta abreviar la narración y dar mayor claridad al discurso a costa del significado de la obra (BAGNO, 2006: 295-298).

⁸⁵ El traductor a quien pertenecen., además de *Almas muertas*, las versiones españolas de las obras de Tolstoy (*Guerra y paz*, 1983), Shólojov (*El don apacible*, 1966), Dostoyevski (*Idiota*, 1972; *El jugador*, 1969) y Saltikov-Schedrín (*Los señores Golovliov*, 1972).

El traductor se ha esmerado en reflejar el estilo original, añade una introducción y unas notas muy cuidadas, y da todos los fragmentos que quedan de la continuación perdida (GARCÍA GUAL, 2010).

El transcurso de los años, lógicamente, aporta nuevas perspectivas a la recepción de un autor; lo mismo sucedió con Gógol, cuyas obras cobran un nuevo sentido en las traducciones españolas del siglo XX. Ya hemos comentado que en la frontera entre los siglos XIX y XX, Gógol fue apreciado en Europa principalmente por ser uno de los fundadores de la tradición realista⁸⁶ en la literatura rusa (como otros tantos: Tolstoy, Dostoyevski, etc.) y por el carácter épico-histórico de su obra; su posterior tendencia al misticismo religioso, la obsesión por lo irracional, fueron juzgadas por la crítica extranjera como un retroceso literario. La atmósfera surrealista, el misterio de lo habitual, cotidiano y las imágenes grotescas de las *Historias de San Petersburgo* (*La nariz*, *El capote*, *La perspectiva Nevski*, etc.) llega a ser comprendida sólo en el contexto del modernismo europeo, las obras de F. Kafka y las piezas de E. Ionesco, como comenta, con razón, G. Karsián en el artículo dedicado a la recepción de Gógol en España (2002). La invectiva satírica contra la corrupción y otros defectos de la sociedad (por ejemplo, en *El inspector*), aunque actual en todas las épocas, quizá cobra aún más relevancia a la luz de la sátira soviética de los principios del régimen.

En el artículo *Soviet Satire*, J. A. Posin investiga los orígenes sociales de la sátira rusa y hace una interesante observación respecto la transposición de fuerzas (generadoras de la sátira) en la sociedad en el transcurso de los siglos XVIII y XIX:

[...] both during the reign of Peter the Great at the beginning of that century [XVIII] and that of Catherine II at its end, satire was

⁸⁶ “La aparición de Gógol representó el triunfo del realismo”, - escribe J. E. Zuñiga en *El anillo de Pushkin. La lectura romántica de autores y pasajes rusos*. (1983: 189).

encouraged from the throne [...]. Progressive ideas in the eighteenth century were to a large extent emanating from the throne, while in the nineteenth century the progressive and radical intelligentsia⁸⁷ was in opposition to the throne. Satire, therefore, while still remaining the weapon of progress, was used under entirely different conditions (POSIN, 1950: 296).

En las páginas posteriores, el autor desarrolla su reflexión sobre la relación entre el autor satírico y el poder en Rusia a través de los siglos. El final del siglo XIX es caracterizado por Posin como un período de estancamiento político que da lugar a una forma de humor más suave: más irónico que satírico. A. P. Chéjov es mencionado como representante clásico de este humor. Sin embargo, consideramos que la ironía de Chéjov no es tanto producto de las circunstancias socio-políticas en Rusia en aquellos tiempos, es más una forma de expresión específica del autor. No es didáctico ni fustigante; su humor es un humor reflexivo, “reflective laughter”, en términos de Lesley Milne:

The word ‘reflective’, as a synonym for ‘meditative’, or ‘thoughtful’, suggests the engagement of the mind in crafting ironies and paradoxes. Indicating the mirror that gives back an image of an object, it encompasses the idea of parody. The concept of throwing back something that strikes or falls on the surface can refer to the way that art, in this case it’s comedic forms, reproduces the aspect of the world it inhabits (MILNE, 2004: 3).

Esta definición que explica el título homónimo del libro de L. Milne dedicado al humor en la cultura rusa, puede ser empleada para interpretar también el estilo de Chéjov y de sus “herederos” de la época soviética,

⁸⁷ (del lat. *Intelligentia*) Clase social formada principalmente por intelectuales, gente dedicada a actividades mentales y creativas. En Rusia el concepto social de ‘*inteligentsia*’ ha adquirido un matiz ético: significa un grupo de personas-portavoces de valores morales y culturales. Posin, sin embargo, utiliza la palabra en su acepción original.

cuando una sátira descubierta era impensable por motivos políticos. Más tarde volveremos al tema del humor chejoviano en el contexto de los planteamientos de Zóschenko acerca de la literatura satírica.

Chéjov llega a ser conocido en España a principios del siglo XX, mientras que en el resto de Europa su fama comienza a finales de los años 80 del siglo pasado: en Francia aparecen las primeras traducciones de sus cuentos realizadas por Jules Legras, es leído en Alemania, Inglaterra, Dinamarca. Las traducciones de sus obras al castellano⁸⁸ son posteriores a la aparición de varios artículos críticos sobre él en las revistas literarias de España; uno de ellos, titulado *Chéjov*, pertenece a Julián Juderías (JUDERÍAS, 1902) y equipara a Chéjov con los grandes clásicos de la literatura rusa y universal.

Pero el verdadero interés hacia este autor ruso en España “se produce en los años 20, una vez se llevan a cabo las primeras representaciones teatrales de sus piezas” (IGARTUA, 2001: 128), que ya triunfan en las principales escenas europeas y especialmente británicas. Al mismo tiempo se publican las primeras traducciones de la narrativa de Chéjov, realizadas directamente del ruso. Por ejemplo, en el intervalo de 1918-1930 Espasa-Calpe publicó varias obras de Chéjov en la traducción de Nicolás Tasin: *La sala número seis: novelas* (1919), *Historia de mi vida* (1920), *Los campesinos: novelas cortas* (1930), etc. La misma editorial dio a conocer una antología de cuentos humorísticos de Chéjov *Historia de una anguila y otras historias* (1922) en la traducción de Saturnino Ximénez⁸⁹ y *La cerilla sueca* (1924), en la traducción de George Portnoff. Al ser traducidas directamente del ruso, estas obras recuperan su auténtica voz y el lector español puede apreciar mejor su valor artístico y el estilo particular del autor.

⁸⁸ Todavía se trata de traducciones indirectas, realizadas desde francés, alemán e inglés y publicadas en las revistas *La lectura* y *España moderna* en la primera década del s. XX.

⁸⁹ El mismo traductor realiza una versión castellana de *El jardín de los cerezos*, también publicada por Espasa-Calpe en 1920.

Aunque en los años 30-50 siguen publicándose algunos de los títulos, el interés por Chéjov renace en 1960, cuando se celebra el centenario de su nacimiento (PÉREZ RASILLA, 2005). La década de los 60 está marcada por una gran cantidad de ediciones y reediciones de su obra. Entre varios libros, se pueden nombrar: *El violín de Rotschild* (1961), en la versión de M. Fernández de Castro, editado por Suaró; *La Rusia olvidada* (1967), en la versión de E. Podgursky y A. Aguilar, que aparece en la editorial *Magisterio Español*; *El reto* (1969), mini-novela traducida por Dolores Serra Bartrina y editada por Plaza & Janés. En la misma década de los 60 en Aguilar salen la segunda edición de *Obras completas de Chéjov*, traducidas por J. L. Abollado, y la tercera edición de *Teatro completo* (1968), en la versión de E. Podgursky. La editorial Planeta realiza en 1963 la segunda edición de *Teatro completo y relatos* de Chéjov, en la traducción de Augusto Vidal.

En las décadas posteriores el interés hacia la obra de Chéjov no mengua y las editoriales españolas ofrecen numerosas reediciones de sus piezas teatrales y especialmente de su narrativa, sus cuentos, considerados como ejemplos clásicos del género.⁹⁰

En 2004, se cumplieron los 100 años de la muerte de Chéjov. “El País” lo celebra con un artículo detallado sobre las últimas ediciones de su obra en España. El autor del artículo destaca que los cuentos de Chéjov gozaron de gran popularidad en los años 90, no obstante, “al ser siempre en forma de antologías, causan no poca perplejidad al lector que pretende reunir la mayor cantidad de obra posible o, simplemente, iniciarse en la lectura del gran autor ruso” (GUEL BENZU, 2004). En enero de 2010, 150 años después de su nacimiento, en el “Diario Sur” aparece un artículo de A. Garrido titulado *El gran Cuentacuentos*, que ensalza precisamente el don de Chéjov como maestro de cuentos y relatos cortos humorísticos, un género que cobra protagonismo en los primeros años soviéticos.

⁹⁰ Para dar un ejemplo, la Biblioteca Básica de Salvat cuenta con aproximadamente cinco reediciones de *Narraciones* de Chéjov en las décadas 70-80.

3. Las imágenes de la Nueva Rusia literaria.

La Nueva Rusia⁹¹ post-revolucionaria, fustigada por la guerra civil, el hambre, la pobreza y sumergida en la incertidumbre comienza a restaurar la vida cultural poco a poco, entre las contradicciones y los conflictos, dividida en diferentes movimientos artísticos y literarios. “Con todo eso, -escribe Díez-Canedo-, una nueva literatura iba formándose y empieza a ser conocida en el resto de Europa” (DÍEZ-CANEDO, 1964: 154).

Occidente necesitaba evaluar la nueva experiencia de Rusia, asimilar el cambio y “re-fabricar al otro” ya desde unos presupuestos distintos. Aunque al principio siguen vigentes los anteriores patrones de referencia: la sombra de los grandes clásicos del siglo pasado se extiende a la nueva literatura que está por nacer. “¿Qué podían significar aquellas obras, puramente circunstanciales, en la gloriosa historia de la literatura rusa?” –se pregunta J. Álvarez del Vayo (1926: 229), hablando de novelas sobre la revolución (*El reino del Anticristo* de D. Merezhkovski, *El diario del Terror* de Z. Gippius, etc.). Su criterio de evaluación, como vemos, sigue siendo la pertenencia de los nuevos autores rusos a la tradición de Gógol, Tolstoy y Dostoyevski.⁹² No obstante, su libro *La Nueva Rusia* es un testimonio muy valioso de la Rusia post-revolucionaria a los ojos de un extranjero. Como bien comenta Díez-Canedo,

Vayo no pretende cantar su himno a la Rusia de la gran revolución;
pero tampoco levantar una cruzada. Lo que se proponía, al ir a Rusia,

⁹¹ Referencia al título del libro de Julio Álvarez del Vayo “La Nueva Rusia”, publicado en 1926 por Espasa-Calpe y dedicado a los diferentes aspectos de la vida en la Rusia post-revolucionaria. Utilizo este término para definir el período histórico de las primeras décadas del Estado Soviético.

⁹² Por ejemplo, del Vayo comenta que “después del 1917 la influencia de Dostoyevski es puramente literaria” y que el nuevo espíritu “de los hombres que han creado la revolución” es mucho más cercano al arte de Tolstoy, que anuncia el triunfo de la vida sobre el sufrimiento (251-253).

era ver, enterarse; al volver de Rusia, contar. Esto y nada más, o, si se prefiere, nada menos, es el libro (DÍEZ-CANEDO, 1964: 151).

El autor conoce la obra de los nuevos autores soviéticos en mayor parte a través de las traducciones alemanas y referencias de conocidos, gente que participa en la vida intelectual y artística de la nueva Rusia, como, por ejemplo, Tatiana Tolstaya, la hija del escritor, los miembros del grupo “Hermanos Serapios”, que vamos a tratar más adelante. Aparte de relatar el contenido de algunas obras, del Vayo ofrece fragmentos de la poesía de Alexandr Blok (*Los doce*), Vladímir Mayakovski, Anna Ajmátova, Serguéy Yesenin (*La canción del perro*), en la traducción de Díez-Canedo.

La nueva literatura rusa⁹³ aparece en los catálogos de las editoriales españolas sólo a partir de la segunda mitad de la década de los 20, con la Nueva Política Económica (NEP) en la URSS, cuando, según G. Schanzer (1972), empieza la segunda etapa de mayor difusión de obras rusas en España. En 1925 sale el libro de León Trotski *Literatura y revolución*, publicado por “M. Aguilar”. En 1926 en la “Revista de Occidente” de Madrid⁹⁴ aparecen las traducciones de *Los tejones* de Leonid Leónov y *Caminantes* de Lidia Seifúlina.

En el mismo año 1926, la “Revista de Occidente” publica el libro de Vsévolod Ivanov *El tren blindado número 14-69*, ya mencionado en las páginas anteriores, con una breve nota introductoria: “Tiene todas las virtudes de la literatura novelesca rusa”. Efectivamente, como comenta

⁹³ El término “nueva”, empleado en este contexto, es discutido por Alejo Capentier en *Crónicas, arte, literatura, política*: “Al mencionar cierta literatura “nueva”, no debe pensarse que aludo a una literatura nueva solamente por su forma y atributos exteriores, es decir, revolucionaria, en cuanto “el arte por el arte”. Los problemas estéticos que tanto inquietan a los artistas del Occidente, [...] no tienen su razón de ser en un país que ha sufrido tan intensa conmoción como Rusia, [...] (CARPENTIER, 1986: 38).

⁹⁴ Fundada por José Ortega y Gasset en 1923.

Díez-Canedo, “la sensación de “lo ruso” se antepone a la novedad” (*Ibidem*).⁹⁵

El trabajo hecho todavía no es proporcional a la cantidad de obras rusas publicadas en otros idiomas. Como comenta C. Arroyo Reyes en el artículo dedicado a la historia de la revista “Amauta” (Lima) y al papel de J. C. Mariátegui en la popularización de la nueva literatura rusa en Perú,

el proceso de traducción al español de la nueva literatura rusa aún es lento, por lo menos en comparación con lo que ocurre en Francia o Italia, donde se pueden encontrar hasta revistas —como “Russia” [fundada en 1922], de Ettore Lo Gatto— que se dedican exclusivamente a traducir y difundir a los escritores rusos de la revolución (ARROYO REYES, 2003).

Poco a poco las editoriales españolas van publicando nuevos títulos. A ello contribuyen el interés de los lectores españoles por la ideología revolucionaria y la popularidad de la técnica realista desarrollada en la novela rusa. En 1927 aparecen *El farol* de Yevgueni Zamiatin en la “Revista de Occidente”, *Caballería roja* de I. Bábel y *Las ciudades y los años* de K. Fedin en “Biblos” de Madrid, *La derrota* de A. Fadéev en ediciones “Europa-América” de Barcelona. La editorial Cenit durante los siete años de su existencia (1929–1936) logra publicar numerosos títulos de literatura rusa soviética, tanto de la ficción (M. Gorki, M. Shólojov, F. Gladkov, A. Tolstoy, Yu. Olesha, L. Leónov, V. Katáev), como en los ámbitos de economía, historiografía, política (tratados y estudios teóricos de V. Lenin, I. Stalin, L. Trotski, K. Marx). Aunque todavía se hallan traducciones del alemán, ya aparecen muchas traducciones directas del ruso, realizadas por Tatiana Enco de Valero, Vicente S. Medina y José Carbó, Piedad de Salas

⁹⁵ Aunque no se debe olvidar que “este libro fue editado por la “Proletkult” de Moscú, y forma parte de las Publicaciones para obreros y campesinos” (CARPENTIER, 1986: 39). Sin duda, representaba ante todo una novedad en el mundo literario ruso.

de Lifchuz, Braulio Reyno y Andreu Nin, cuya aportación al conocimiento de la literatura rusa en España, y en Cataluña, en particular, es importantísima.

Sin embargo, estamos hablando ahora de las obras que en su mayoría, de un modo u otro, retratan la Revolución de 1917, como un acontecimiento grandioso, un hecho histórico o una vivencia individual. Sobre todo en lo que se refiere a las traducciones publicadas en España en los años 20. G. Portnoff comenta al respecto:

Actualmente están apareciendo en España autores rusos, hijos de la Revolución, y sus obras, como es natural, son también fruto de la Revolución (PORTNOFF, 1931: 47).

Y ¿qué sucede con la literatura post-revolucionaria, en especial, la narrativa sobre los primeros años del País de los Soviets, sobre la vida de Rusia en el período de la NEP (Nueva Política Económica)?

Este período es caracterizado por el auge del humor y la sátira en la literatura y el arte en general. El objeto de la sátira son varios aspectos de la vida en la URSS, como el estado lamentable de la economía, el déficit de los productos y la vivienda, las peripecias burocráticas, la ignorancia de los funcionarios administrativos, etc.

La formación de la sátira soviética, según el testimonio de L. F. Yershov (1960), comienza en los primeros meses después de la revolución, aunque la división y la consolidación de los géneros satíricos se relacionan con el final de los años 20. El período de la NEP da lugar a la aparición de las numerosas revistas humorísticas con nombres elocuentes, como “Смехач” (El Burlón), “Ревизор” (El Inspector), “Дрезина” (La Dresina), “Красный ворон” (El ciervo rojo), “Бегемот” (El hipopótamo), “Крокодил” (El cocodrilo). Se organizan tertulias, grupos y círculos literarios, cada uno con su propio concepto de arte y un estilo narrativo peculiar. Así, en Sankt-Petesburgo, en 1921, aparece el grupo “Hermanos

Serapios”⁹⁶, una unión de literatos jóvenes al amparo de M. Gorki, a la cual pertenecían M. Zóschenko, V. Ivanov, V. Kaverin, L. Lunts, entre otros. En el manifiesto del grupo⁹⁷ expusieron su concepto de arte independiente, y según los comentarios de sus contemporáneos, no estaban unidos por ninguna ideología en especial, sino por el ingenio, el espíritu de juego y una actitud apolítica y a menudo desafiante, lo cual les creó ciertos obstáculos para publicar sus obras en la URSS.

En los años 20, sin embargo, todavía hay cierta libertad de expresión, el aparato de la censura no se ha puesto en marcha del todo. Como bien dice J. A. Posin en el artículo citado antes,

occasional works of satire which were directed against the regime, even though in a veiled fashion, did find their way into Soviet print, particularly in the early days of the revolution, before the power of the State was completely centralized and consolidated. Such were some of the early works of one of the most outstanding Soviet artists, Mikhail Zoshchenko, who was finally removed from the literary scene about three years ago (POSIN, 1950: 297-298).

Zóschenko, como otros tantos satíricos de la época (Valentín Katáev, Mijaíl Bulgákov, Iliá Ilf y Yevgueni Petrov) inició su actividad literaria en la prensa escrita. Colaboró con muchas revistas tanto satíricas -“Смехач” (El Burlón), “Дрезина” (La Dresina), “Бегемот” (El hiporótamo), mencionadas antes, – como otras -“Огонек” (La Llamita), “Ленинград” (Leningrado), - utilizando varios seudónimos, por ejemplo, Nazar Sinebriújov, Semión Kúrochkin, Mijaíl Mijáilovich (sus propios nombre y

⁹⁶ Nombre inspirado en *Los hermanos de Serapio* de E. T. A. Hoffman (1819).

⁹⁷ “Nos hemos dado el nombre de Hermanos Serapios porque nos oponemos a la coerción y al aburrimiento, y porque nos oponemos a que todo el mundo escriba de la misma manera. [...] Creemos que la literatura rusa actual es asombrosamente almidonada, fatua y monótona. Se nos permite escribir cuentos, novelas y piezas de teatro... con tal de que tengan un contenido social y temas contemporáneos. Sólo pedimos una cosa: que una obra de arte sea orgánica y auténtica y que viva su vida particular (citado en: SLONIM, 1974: 124).

patronímico). Cualquiera de ellos retrataba a un hombre sencillo, de la calle, igual que el tono de sus narraciones. Aparte de escribir “folletines”⁹⁸ y relatos satíricos, comentarios para caricaturas, su trabajo en la redacción consistía en responder a las cartas de los lectores, normalmente en nombre de un personaje cómico ficticio, y dar consejos a los autores principiantes.

Su carrera profesional como escritor empieza con la publicación en “Erato” de su primer libro de cuentos titulado *Cuentos de Nazar Ilich* (*Рассказы Назара Ильича*, 1922), que le supuso mucho éxito. Los “cuadros de costumbres” de Zóschenko, que retratan en clave irónica la realidad de la época, provocan sanas carcajadas en el nuevo público soviético. Zóschenko se convierte en un escritor popular, muy leído.

La fama de Zóschenko fuera de Rusia se extiende más despacio. Aquí nos ocupará el destino de sus obras sólo en los países de habla hispana, y en España en particular. En 1927, en los números 9 y 10 de la revista “Amauta” (Lima), dirigida por Mariátegui, aparece *Una noche terrible* de Zóschenko, con una introducción titulada *Autorretrato*, donde el autor ruso expresa su postura anti-ideológica y su concepto anti-utilitarista del arte (ya planteado en los artículos de los Hermanos Serapios):

Desde el punto de vista de los hombres de partido, yo soy un hombre sin principios. Pues bien, así sea. Yo mismo lo digo: no soy comunista, no soy socialista revolucionario, no soy monarquista, sino simplemente ruso (ZÓSCHENKO, 1927: 17).

Con ese perfil entra en la historia de la literatura universal: un escritor soviético de origen, pero libre de cualquier ideología en su forma de expresión artística, un retratista fidedigno de la nueva realidad rusa. Esta imagen, sin embargo, se ve politizada, manipulada por las editoriales, la

⁹⁸ Nos referimos al término ruso “фельетон” (del francés, *feuilleton*): género satírico-humorístico menor, propio de ediciones periódicas. Pasaremos a un análisis más detallado del folletín soviético en el siguiente capítulo.

prensa y otras instituciones responsables de la difusión de su obra en el extranjero. Como apunta Lesley Milne,

first emigré, then Western scholarship in general, appreciated and interpreted Russian humour chiefly as a critique of “the absurdities of the Soviet regime” or its antecedents. Satire was regarded as the higher form, and humour that did not aspire to, or could not be pressed into, this purpose was devalued as ‘empty’ (MILNE, 2004: 2-3).

En la España de Franco, la percepción de Zóschenko también aparece vinculada a los patrones políticos e ideológicos, y esta confusión se mantiene a lo largo de muchos años. A menudo es señalado por la crítica española como un escritor anti-soviético, que denuncia el régimen comunista.⁹⁹ O al contrario, su humor es calificado de descolorido, incapaz de expresar una protesta, un desacuerdo. En 1946, el nombre de Zóschenko aparece entre otros (los de V. Katáyev, P. Románov, V. Shíshkov) que conforman el libro *Humor soviético. Antología de autores rusos contemporáneos*, editado por Mauricio Karl, escritor y editor anticomunista y antirepublicano. El principal mensaje transmitido en este volumen, como veremos en el próximo capítulo, es que los escritores de esta pléyade colaboraban con el régimen y su humor sólo apuntaba a unos defectos humanos concretos sin tocar imperfecciones a una escala más grande, a escala política. En resumen, Zóschenko, entre otros, igual que en su país de origen, al principio es visto en Europa a través del prisma político, y no desde la perspectiva literaria, ni siquiera ético-social.¹⁰⁰

En los años 30 las obras de Zóschenko, junto con las obras de otros satíricos soviéticos, empiezan a publicarse en España. En 1932, la “Revista

⁹⁹ Sobre todo a partir de 1946, cuando es expulsado de la Unión de Escritores Soviéticos.

¹⁰⁰ La imagen que de Zóschenko tuvo el traductor catalán Andreu Nin parece más real y más libre de preconcepciones ideológicas: “Zóixenko posa un somriure al marge de la gran epopeia de la revolució o n’estergiex les ganyotes inevitables” (NIN, citado en: KHARITÓNOVA, 2002). Nin aprecia sobre todo la veracidad histórica y las cualidades de la mejor literatura satírica en las obras de Zóschenko.

de Occidente”, pionera en la difusión de los autores de la vanguardia, publica el relato satírico-paródico *La alegre aventura* del libro *Cuentos sentimentales* (1929), que, haciendo un breve resumen del relato, igual que las obras de Chéjov, Gógol y Dostoyevski, plantea el tema de «маленький человек» (málenki chelovek), un hombre insignificante, un pequeñoburgués ruso, prisionero de los bienes materiales o del sistema funcionarial. En 1933, aparece el libro de Zóschenko *Así ríe Rusia*, preparado por la editorial Fénix de Madrid (nº 28 en la colección de nombre elocuente “Vida nueva”). En 1936, sale publicada la versión catalana *Prou compassió*, realizada por Andreu Nin, en “Quaderns literaris” de Barcelona. La última edición se ve condicionada en gran parte por las simpatías individuales del traductor, para quien Zóschenko es uno de los “compañeros de viaje”, “cuya obra escrita no se encuadra en el marco de la literatura oficial” (KHARITÓNOVA, 2002).

El período desde 1930 hasta 1936, el inicio de la Guerra Civil, fueron los años de mayor popularidad de los escritores soviéticos en España. En la división cronológica propuesta por G. Schanzer, este período, el de la Segunda República española, representa la tercera etapa de la “moda rusa” (“soviética”, mejor dicho) en España, acompañada por la popularidad del realismo socialista en España y por la actividad de intermediarios literarios como Rafael Alberti,¹⁰¹ que estuvieron en mayor contacto con los escritores soviéticos.

El interés por los nuevos autores soviéticos se manifiesta, por ejemplo, en la edición de las siguientes antologías, casi repetidas: *Cuentos soviéticos* y *Veinte cuentistas de la nueva Rusia*, lanzadas las dos en 1930 por la editorial Zeus, y *Los grandes cuentistas de la Nueva Rusia*, que aparece en 1932 en otra editorial madrileña “J. M. Yagües”. Los autores elegidos que

¹⁰¹ Véase al respecto sus *Prosas encontradas*, presentadas por Robert Marrast (2000).

coinciden en las tres antologías son Isaak Bábel, Borís Pilniak, Nikolái Ógniev, Ovadi Sávich, Lidia Seifúlina, Serguéy Semiónov.¹⁰²

En la misma década de los 30, el lector español conoce las obras de otros clásicos soviéticos de la época de la NEP, Iliá Ilf y Yevgueni Petrov. Su novela satírica *Двенадцать стульев* (*Doce sillas*), en la traducción de Manuel Pumarega¹⁰³, es publicada en 193[?]¹⁰⁴ por la editorial Zeus de Madrid bajo el título *Doce sillas: novela de la Rusia revolucionaria*. Sin embargo, más bien refleja la imagen de la Rusia post-revolucionaria, una especie de novela picaresca rusa que describe las andanzas del gran timador Ostap Béndér y su “socio” Ippolit Vorobiáninov, procedente de la nobleza, en búsqueda de diamantes escondidos en una silla. En *Soviet Satire*, Posin (1950: 300) hace una interesante comparación entre el personaje de Ilf y Petrov y los estafadores “emprendedores” de Gógol: Jlestakov (*El inspector*) y Chíchikov (*Almas muertas*). En general, *Doce sillas* tiene muchas cosas en común con *Almas muertas* de Gógol: las dos novelas ofrecen un panorama de distintos caracteres de Rusia en una época concreta; en ambas el tema que organiza el argumento es el viaje.

La siguiente parte de la “comedia de costumbres”¹⁰⁵ de Ilf y Petrov, *El becerro de oro*, aparece por primera vez en versión española en 1945, en la editorial “Siglo veinte” de Argentina. En España se publica al cabo de muchos años, en 2002, por “El Acantilado”, la editorial que también lanza en 1999 la nueva versión de *Las doce sillas*, ambas novelas traducidas por Helena-Diana Moradell.

¹⁰² Las antologías publicadas por Zeus, son más completas, e incluyen, aparte de los citados, los autores consagrados como Vladímir Mayakovski, Mijaíl Shólojov, Aleksandra Kolontay, Vsévolod Ivánov y otros.

¹⁰³ El traductor no dominaba el ruso, lo que nos hace suponer que se trata de una traducción indirecta de la versión inglesa *Diamonds to sit on*, por Elizabeth Hill y Doris Mudie (New York: Harper, 1930).

¹⁰⁴ La fecha está por averiguar. Lo que es cierto es que fue publicada en el intervalo de 1930-1936.

¹⁰⁵ En la sinopsis de la contraportada de *Doce sillas* aparece la siguiente definición: “una comedia extraordinaria en el tono de los mejores Lubitsch, Mark Twain o Conan Doyle” (1999; Barcelona: El Acantilado).

Con la Guerra Civil española y la subida al poder del general Franco, el flujo de la literatura soviética en España se reduce considerablemente. Las editoriales españolas de las primeras décadas de la posguerra continúan publicando a los grandes clásicos del siglo pasado –Dostoyevski, Tolstoy, Turguénev, Chéjov, Kuprín-, con alguna excepción de autores nuevos, como, por ejemplo, la antología *Humor soviético* (1946), ya citada más arriba (en la p. 130), la *Antología de autores rusos contemporáneos* (1963),¹⁰⁶ en la traducción de Augusto Vidal, o la *Antología del humor ruso: 1800-1957*, editada por Taurus en 1957.¹⁰⁷ Entre otras razones políticas, esto sucede “perqué [alguns d’aquests escriptors russos] tot just s’estan començant a descobrir al seu propi país”, según comenta Helena Vidal. La situación cambia a partir de los años 60, cuando sus obras llegan a ser leídas en la URSS (VIDAL, 2008).

Por ejemplo, este fue el destino literario de Iván Bunin, autor prácticamente silenciado en la época estalinista.¹⁰⁸ Sólo a finales de los 50 en la URSS aparecen las primeras publicaciones de su obra y es oficialmente rehabilitado. En España en 1957 salen a la luz las *Obras escogidas* de Bunin traducidas por T. Enco de Valero. La segunda edición aparece en 1965 en la misma editorial Aguilar. Otro ejemplo notable, entre otros que se podrían citar, es el de Andréy Platónov, cuya novela *Dzhan* llega al público en la Rusia soviética sólo en 1966, más de 30 años después del momento de su escritura (en 1935); en español es publicada en 1973 en Alianza, en la traducción de Amaya Lacasa.

¹⁰⁶ Se trata de un tomo, editado por Vergara, que incluye cerca de treinta nombres, entre ellos I. A. Bunin, M. Prishvin, A. Grin, A. Tolstoy, I. Ilf y Ye. Petrov, V. P. Kataev, M. E. Koltsov. Por alguna razón el nombre de Zóschenko no figura en esta antología, que sale cinco años después de la muerte del escritor.

¹⁰⁷ Esta edición reúne tanto a los autores clásicos (Gógol, Dostoyevski, Chéjov, etc.) como a los nuevos autores soviéticos (Zóschenko, Kataev, Teffi, etc.). Con respecto a los últimos, aparece una nota de prensa muy significativa en *ABC* de Madrid: “El lector encontrará entre los recientes humoristas rusos una fórmula distinta que le servirá de comparación con el actual humor de los países occidentales” (en *ABC*, 1958: 32).

¹⁰⁸ Bunin emigró a París en 1920 y nunca llegó a reconciliarse con el régimen soviético.

Un destino parecido le espera a la brillante novela de Mijaíl Bulgákov *El maestro y Margarita*, que en 1968 se publica por primera vez en España, también traducida por Amaya Lacasa.¹⁰⁹ Desde 1968 aparecieron cerca de diez reediciones de la obra en la misma traducción. En la Unión Soviética la obra se publica en 1966-1967, durante la época del *deshiello*, en dos números de la revista “Москва” (Moscú) en una versión censurada y notablemente modificada.¹¹⁰ Habían pasado casi treinta años desde el momento de su escritura, treinta años de silencio impuesto y represión. La sonrisa burlona, la ironía afilada y la mirada crítica de Bulgákov no se le escaparon a la censura, y el mismo destino que *El maestro y Margarita* sufrieron otras obras de este autor: sus piezas teatrales fueron retiradas del repertorio, sus novelas prohibidas - como su célebre *Corazón de perro*, publicada en la URSS tan sólo en 1987, ¡transcurridos sesenta y dos años desde el momento de su creación! - y sus archivos confiscados. Bulgákov reflejó este proceso de persecución y censura, las relaciones del “poeta” con el “poder”, en sus obras teatrales *Molière*, también traducida como *El yugo de los beatos* (*Кабала святош*, 1929) y *Los últimos días de Pushkin* (*Александр Пушкин*, 1935).

La primera obra de Bulgákov editada en España fue la *Novela teatral* (*Театральный роман*, 1937), que también trata el tema del artista en un mundo hostil e hipócrita, tema clave en la vida y en la obra del escritor. La novela aparece publicada en 1967, en la traducción de José Laín Entralgo. Después de *Novela teatral* y *El maestro y Margarita*, en los años 70, diferentes editoriales de España publican sus obras *Corazón del perro* (en la traducción de Ricard San Vicente) y *La guardia blanca* (en la traducción de José Laín Entralgo y Pablo Díaz Mora), entre otras.

¹⁰⁹ Otra versión en castellano de la novela fue realizada por Julio Travieso Serrano y publicada por la editorial mexicana “Lectorum” en 2004.

¹¹⁰ Este trabajo se realizó gracias a la práctica del *samizdat*, término de nomenclatura soviética que significa ‘autoedición’, es decir, método mediante el cual se trataba de evitar la censura oficial, favoreciendo la reproducción y difusión clandestina de literatura prohibida.

El entusiasmo por su obra resurge de nuevo en los años 90. El número de *El País* del noviembre de 1991 celebra la publicación en italiano en la editorial Leonardo (Milano) “de la hoy mundialmente famosa obra escrita por el novelista ruso Mijaíl Afanásievich Bulgákov” (en: *El País*, 1991) en su primera y segunda redacción. Estas dos versiones (de la primera sólo se pudieron recuperar unos cuantos capítulos) se llaman *El mago negro* y *El gran canceller*.

En 1991, en la editorial madrileña Grijalbo-Mondadori aparecen *Cartas a Stalin*, el epistolario de Mijaíl Bulgákov y Yevgueni Zamiatin, destinado al Padre de los pueblos.¹¹¹ La traducción de este epistolario se debe a Víctor Gallego. Al año siguiente la “Asociación de directores de escena de España” publica la traducción de la obra teatral *Don Quijote*, realizada por Jorge Saura. Además, en 1992, sale publicada en “Compañía Europea de Comunicación e Información” la novela corta *Maleficios*¹¹² de Bulgákov, en la traducción de Silvia Serra.

El último período de 2000-2010 resultó el más productivo en cuanto a la difusión de las letras rusas en España. En esta primera década del siglo XXI fueron publicadas en castellano obras de cuarenta y seis autores rusos y soviéticos, que no vamos a citar aquí. Los criterios políticos en los últimos años se vieron desplazados por otros, como la popularidad del autor en su propio país (tirajes, premios recibidos, etc.), su significado dentro de la historia de la literatura rusa, las razones del mercado, los gustos estéticos y los intereses del lector español, etc. (VIDAL, 2008)

¹¹¹ Los dos escritores solicitaron el permiso para salir del país, donde no podían realizarse como artistas. A Zamiatin, al final, le fue otorgado este permiso y le dejaron emigrar; Bulgákov se quedó esperando hasta el final de su vida.

¹¹² *Maleficios* muestra el drama de un “málenki chelovek” (hombre insignificante) al estilo de Gógol o Kafka, atrapado por la máquina burocrática, que en su consciencia enferma se convierte en una fuerza diabólica. Lo místico y lo fantasmagórico muy a menudo interviene en la realidad creada por Bulgákov, para extremar las vivencias de sus personajes o a modo de una revelación suprema.

Como viene explicado en la introducción a la tesis, para el presente trabajo vamos a tratar dos publicaciones recientes, ambas recopilaciones de relatos satíricos¹¹³ de dos escritores destacados de las primeras décadas soviéticas. Son *Matrimonio por interés y otros relatos* (2005) de Mijaíl Zóschenko, traducido por Ricard San Vicente, y *Relatos de Moscú* de Mijaíl Bulgákov (2006), traducción del ruso realizada por Jorge Segovia y Violetta Beck y cotejada con la edición francesa *La locomotive ivre* (2005).

Otra edición que tendremos en cuenta para el estudio es la antología *En la oscuridad. Relatos satíricos en la Rusia soviética (1920-1930)*, traducida por Miguel Chao Valls y publicado por “Trotta” de Madrid en 1997. Tiene un prólogo muy amplio escrito por el traductor. Los autores que conforman la antología son Iliá Ilf y Yevgueni Petrov, Alexandr Zórich, Mijaíl Bulgákov, Mijáil Zóschenko, Víktor Árdov,¹¹⁴ Yevgueni Zamiatin. El autor de una nota de prensa, José M^a Garrido, comenta sobre el libro:

A pesar de que esta antología reúne a seis, sólo de M. Bulgákov y M. Zóschenko se publican suficientes relatos como para considerarlos representativos. Bulgákov desarrolla en estos relatos su faceta dramática, por la genial construcción de los diálogos. Zóschenko, más atento a la psicología de los personajes, controla con categoría la sobriedad expresiva (GARRIDO, 1998).

Es una de las antologías más recientes de la narrativa rusa contemporánea, y sobre todo del humor ruso/soviético. Pero, como podemos observar, esta clase de antologías ya habían gozado de cierta popularidad en

¹¹³ El género que nos va a interesar en este trabajo. Más adelante lo comentaremos con más detalle.

¹¹⁴ Víctor Ardov, el escritor soviético de comedias y relatos satíricos, es poco conocido por el lector español. Sin embargo, en 1972 en España sale otro libro de humor, ilustrado, preparado por el dibujante de tebeos ruso Naum Labkovky, donde figura el nombre de Ardov. Se titula *Risa rusa. Antología del humor soviético actual*, en la traducción de Rolando Hanglin y publicada por la editorial “Planeta” de Barcelona.

España a lo largo del siglo XX y a principios del nuevo milenio. Queremos destacar algunas ediciones pertenecientes a décadas distintas:

1). La antología citada *Humor soviético*, editada en 1946 en “Nos”. El libro tiene un prólogo de Mauricio Karl y un epílogo, escrito por Luis Ponce de León. Es presentado como una traducción directa del ruso, aunque algunas tendencias en la transcripción de nombres rusos indica que es una traducción mediada, probablemente del alemán.¹¹⁵ Como ya hemos comentado, en ella aparecen los nombres de Zóschenko, Shíshkov, Románov y Katáyev.

2). El volumen XI de la colección “Maestros rusos” (editorial “Planeta”), titulado *Diez humoristas contemporáneos* y traducido por Victoriano Imbert. El libro, publicado en 1970, reúne, además de Zóschenko y Bulgákov, los nombres de siguientes autores: Arkadi Avérchenko, Yuri Tiniánov, Valentín Katáev, Yuri Olesha, Iliá If, Yevgueni Petrov, Leonid Lench, Iliá Ehrenburg y Mijaíl Koltsov.¹¹⁶ La selección y notas pertenecen a Augusto Vidal y José M^a Valverde.

3). La más reciente publicación, realizada por la editorial “Maldoror” en 2009, el libro *Relatos del alma rusa*, que reúne los nombres no sólo de autores de la era soviética –Isaac Babel, Mijaíl Bulgákov, Maxim Gorki, Mijaíl Zóschenko,- sino también de autores prerrevolucionarios, como Leonid Andréyev, Antón Chéjov, Vsévolod Garshin, Alexandr Kuprín¹¹⁷ e incluso del clásico del siglo XIX, Alexandr Pushkin. La traducción de la

¹¹⁵ En 1940 la editorial alemana “Rowohlt” publica un libro de relatos satíricos soviéticos *Schlaf schneller Genosse! Sowjetische Satieren*, en la traducción de Grete Willinky, el autor de la nota preliminar de *Humor soviético*. Además, el título, traducido al castellano como “Duerme más de prisa, camarada”, también aparece en la portada de la edición española.

¹¹⁶ Los dos últimos fueron corresponsales soviéticos en la Guerra Civil española. Véase al respecto KOLTISOV, M., *Diario de la guerra de España*, París: Ruedo Ibérico, 1963.

¹¹⁷ En realidad, Kuprín muere en 1938. Pero, al no aceptar la revolución bolchevique, deja el país y pasa el período de 1919-1937 en emigración, en Francia. En 1937 vuelve a la URSS gravemente enfermo y sólo consigue publicar el ensayo *Москва родная (Moscu entrañable)* antes de su muerte.

edición rusa existente *Избранные рассказы*¹¹⁸ (Москва: АСТ, 2001) ha sido realizada por Jorge Segovia y Violetta Beck.

Esta última publicación es muy característica en cuanto a la selección de los escritores. El criterio, desde luego, no es cronológico. El título, *Relatos del alma rusa*, aparte del género de las obras, sugiere su pertenencia a una larga tradición cultural que existe independientemente de las épocas, las modas y las ideologías. Los autores presentados son portavoces de esa tradición literaria rusa, cada uno desde su momento histórico y sus circunstancias artísticas, políticas y sociales. Según la expresión de Víctor Andresco, traductor y especialista en culturas eslavas, se trata de la “recuperación de una historia rusa donde posrevolución y prerrevolución adquieran unidad nuevamente” (ANDRESCO, 1969: 13-14). Escritas a finales de los 60, sus palabras aún suenan actuales hoy en día.

¹¹⁸ “Relatos selectos”, en ruso.

V. Relatos satíricos en la Rusia soviética.¹¹⁹ El arte como protesta.

1. Zóschenko y Bulgákov: problemas de género.

*Whenever we try to make an art that conforms
to our inner world, it becomes protest.*

(Howard Jacobson, *Seriously funny*)¹²⁰

Desde los comienzos de la construcción del nuevo Estado soviético la política desempeñó un papel principal en todos los sectores de la sociedad, sin exceptuar el sistema literario del país, que recibía una fuerte influencia ideológica. El arte “nuevo”, el arte del Proletkult,¹²¹ seguía al pie de la letra las recetas dictadas desde arriba; en este sentido, algunas de las directrices marcadas para la literatura satírica eran las siguientes: la flagelación despiadada de los enemigos de la Revolución, un tono general optimista en sintonía con la alabanza de la victoria, y una postura política que se pusiera de manifiesto con claridad.

Pero

frente a la literatura ideológica de los llamados «escritores proletarios», la década de los veinte conoce otra literatura, innovadora y continuadora a su vez de la mejor tradición de los grandes clásicos rusos (en particular, Gógol y Chéjov), entre cuyos nombres destacan, además de Zamiatin, los de Mijaíl Zóschenko, Ilf y Petrov y, con letras de oro, el de Mijaíl Bulgákov (AA.VV, 1997, sinopsis).

¹¹⁹ Referencia al ya citado libro de relatos *En la oscuridad...* (AA.VV, 1997).

¹²⁰ Véase en: JACOBSON, 1997: 32.

¹²¹ Organización de formación cultural y creación artística al servicio del proletariado fundada poco antes de la Revolución de Octubre de 1917.

La filosofía dominante de “el que no está con nosotros, está contra nosotros”¹²² no fue compartida por los escritores conocidos como *popútchiki* (compañeros de viaje), término con el que se designaba con cierto desprecio a los autores no comprometidos ideológicamente con el régimen. Entre ellos estaban Mijaíl Bulgákov, Mijaíl Zóschenko y el grupo de los Hermanos Serapios del que Zóschenko formaba parte y que desde el principio declaró que el arte debía estar libre de toda ideología y referencia política. Lejos de ser indiferencia, su actitud era una forma de protesta contra la intervención violenta de las estructuras de poder en el acto de la creación artística y en la vida interior del artista. Por supuesto, con eso no menguaba su implicación en el futuro de Rusia y en su presente, que expresaban por medio de un excelente humor irónico y el tono tragicómico de su obra.

En uno de sus pocos artículos críticos titulado *De lo cómico en las obras de Chéjov (O komícheskom v proizvedéniyaj Chéjova, 1967)*, Zóschenko se lamentaba de la interpretación errónea que se hizo de la obra del escritor entre sus contemporáneos y las posteriores generaciones. Según él, se le culpó de pesimista e indiferente, se le negó el espíritu luchador. En el artículo, Zóschenko intentó desmentir esta imagen y citó las palabras del propio Chéjov, dirigidas al poeta A. N. Pleschéyev:

¿Acaso no se ve la “tendencia” en mi último cuento? – Usted me dijo alguna vez que en mis cuentos falta un elemento de protesta, que no existe en ellos ni simpatías ni antipatías... Pero ¿acaso en el cuento no protesto contra la mentira del principio al final? (Carta de Chéjov a A. N. Pleschéyev, 1888, citado en ZÓSCHENKO, 1967: 151; la traducción es mía).

Los “detractores” de Chéjov, comenta Zóschenko, malinterpretaron la esencia de su risa, que no fue indiferente ni lánguida en absoluto:

¹²² Lema principal de la dictadura soviética (en ruso: Если ты не с нами, то ты против нас!).

Ante todo, la risa no puede ser neutral. Cualquier risa muestra la actitud hacia lo que la provoca. Este hecho por sí sólo ya excluye la indiferencia. Cualquier sonrisa, hasta la más apática, ya es un juicio, una crítica, una intervención (ZÓSCHENKO, 1967, N° 2: 152; la traducción es mía).

Obviamente esta crítica puede tomar distintas formas de expresión según las circunstancias socio-políticas (el aparato de la censura, entre ellas) del momento y la personalidad del autor. En cuanto al artículo *Lo cómico en las obras de Chéjov* se puede considerar un verdadero manifiesto de Zóschenko respecto al arte de la sátira y los aspectos genéricos de su propia creación literaria. Aquí nos servirá como punto de partida para definir el género y la “tendencia” que guió a Zóschenko y Bulgákov en su actividad literaria.

Considerar los aspectos genéricos en el proceso de traducción ha sido una práctica común desde hace tiempo, aunque no ha recibido una sólida base teórica hasta hace relativamente poco. Como informa Anna Trosberg en la introducción de *Text Typology and Translation*, “apart from literary studies, research on genres has been slow to penetrate the field of translation studies, and only little work has been done in this area” (1997: VII).

Los estudios acerca del tema “género y traducción” responden ante todo a fines prácticos: el problema del género (y de la tipología textual en general) en traducción es de especial interés para la formación de los futuros traductores, el análisis textual y el desarrollo de nuevas estrategias interpretativas.

En la segunda mitad del siglo pasado se dan varios intentos de sistematizar los conocimientos en el ámbito de la traducción y revalorizar los “viejos” conceptos y el estatuto de la actividad traductora. Se produce

una verdadera revolución con los estudios de los polisistemas de Even-Zohar¹²³ y la traducción como parte integral del polisistema literario de un país y como una clase autónoma de texto (HERMANS, 1985, *Introduction*).

Hay otros teóricos, como José Ortega y Gasset, que incluso consideran la traducción un género aparte que tiene sus propias reglas:

Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido; [...] la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra (ORTEGA Y GASSET, 1937: 449).

Si entendemos el género como un código social, “un conjunto de normas [...] que informan al lector sobre la manera cómo debería comprender el texto” (STEMPEL, 1988: 244), entonces con toda seguridad podemos atribuir a la traducción el estatuto de género autónomo, independiente del texto original.

La clasificación de los textos en géneros diferentes (en los estudios textuales), igual que la de los idiomas, dialectos y registros de habla (en los estudios del habla), se realiza con el único fin de facilitar la tarea comunicativa. El texto, para ser producto social, necesita de una “etiqueta” que declare su estatuto, su lugar en el polisistema literario. Citamos aquí las palabras de Wolf-Dieter Stempel, que hace una interesante analogía entre las dicotomías “lengua-habla” y “texto-género”:

[...] si teóricamente es la lengua [como sistema]¹²⁴ la que, en el plano puramente lingüístico, vuelve comprensible el habla, es a partir del género y de sus reglas, como el texto se constituye en unidad convencional de la práctica social (STEMPEL, 1988: 237).

¹²³ Sobre el tema de polisistemas consulten p. 70 de la tesis.

¹²⁴ La nota entre paréntesis es mía.

El género, asimismo, junto con el paratexto (el título, el prefacio/postfacio, la dedicatoria, las notas y los comentarios, etc.), constituye un marco necesario del libro y permite asignar al texto una determinada función pragmática conforme a la tradición establecida.

La tradición de dividir los géneros, o los modos de ficción, tiene sus orígenes en la antigüedad greco-romana, en los escritos teóricos de Platón y Aristóteles. Platón en *La República* hace la clasificación según el criterio de quién “toma la palabra” –el autor o sus personajes- y distingue entre el relato (narrado por el autor), comedia o tragedia (donde hablan los personajes) y epopeya u otros poemas (donde las voces de los personajes y del autor se alternan). Aristóteles utiliza tres criterios para su clasificación: los *medios* de imitación (ritmo, canto y verso), el *objeto* que imitan (si representan a los personajes superiores (epopeya, tragedia, etc.), iguales o inferiores a los hombres (en parodia o comedia) y el *modo de imitación* (narrativo y dramático) (ESTÉBAÑEZ CALDERÓN, 1996: 466).

Los neoclásicos desarrollaron ulteriormente la teoría mimética de los géneros. Una novedad significativa consistió en la adición de nuevos subgéneros, como la *novella* y la *novela pastoril* y el planteamiento sobre los géneros mixtos, como la *tragicomedia* (en *Arte nuevo de narrar comedias* de Lope de Vega). El concepto clásico de la pureza de los géneros literarios fue criticado en la época posterior por los seguidores del romanticismo, así como también el concepto mimético del arte, que contradice completamente la idea romántica de la libertad del artista. Hegel, en sus *Lecciones de Estética*, por ejemplo, concibe el género como una forma concreta de la representación de la belleza de lo Absoluto (ESTÉBAÑEZ CALDERÓN, 1996: 468-469).

El siglo XX ofreció nuevos enfoques a la teoría de los géneros; al mismo tiempo, hubo un intento de rechazar la clasificación de textos según el género literario (por ejemplo, en *Estética* de B. Croce) por su rigidez y carácter prescriptivo, pues, cualquier obra literaria debía concebirse como

irrepetible y única. Los formalistas rusos, como alternativa, ofrecieron un estudio descriptivo de los géneros: desde su perspectiva, el género se entiende como “un conjunto perceptible de procedimientos constructivos, a los que podrían llamarse *rasgos* de género” (TOMACHEVSKI, en ESTÉBAÑEZ CALDERÓN, 1996: 470), y el conjunto de estos *rasgos* puede variar de una obra a otra, conduciendo así a la creación de nuevos géneros y subgéneros. De este modo, el género representa para los formalistas una categoría sujeta a los cambios históricos, bajo constante evolución.

Gerard Genette habla del modo discursivo del texto que, en un estudio comparativo entre diversos textos, ayudaría a reunir sus características genéricas. En los estudios de pragmática los géneros se analizan en relación con los actos de habla, y en los estudios de recepción literaria, como veremos en este capítulo, el concepto de género literario se relaciona con el horizonte de expectativas del lector a quien va destinada la obra (ESTÉBAÑEZ CALDERÓN, 1996: 471). T. Todorov y O. Ducrot (1974), distinguen entre el *género* propiamente dicho, el *género histórico*, como resultado del análisis empírico de los textos literarios de una época determinada, y el *tipo*, el *género teórico*, como resultado del estudio teórico de las modalidades del discurso.

Así, la evolución del concepto y las múltiples revisiones a que se encontró sujeto a lo largo de los siglos, sin embargo, demostraron su viabilidad. Aún sigue siendo necesario, tanto en los estudios teóricos, como en la práctica de la publicación y de la venta de libros:

To those who think that in the twenty-first century genre categories are a thing of the past it might be objected that, on the contrary, the contemporary moment is more ‘genred’ than any other. [...] At the risk of being far-fetched, it is though genre categorization provides an

acceptable framework, a safe structure within which to market books
[...] (BASSNETT, en DOWD, STRONG & STEVENSON, 2006: 94).

Ahora bien, necesitamos formular, en el marco del presente trabajo, la concepción del género que adoptaremos aquí y su rol en el análisis de las traducciones de Zóschenko y Bulgákov al castellano.

Ante todo, recordemos que desde el enfoque pragmático que nos ha guiado hasta aquí, cualquier comunicación humana, como acción voluntaria, se realiza con una intención, un propósito determinado. El acto de escribir también es una actividad intencional y tiene una fuerza ilocutiva. En esto precisamente se basa la tipología textual de *Skopos Theory of Translation*, como hemos visto en las páginas anteriores: el criterio para distinguir entre un informe sociológico, un folleto publicitario y un manual de mecánica radica en gran parte en el propósito comunicativo o la función del texto. La idea de género relacionada con la función comunicativa del texto también está presente en los estudios de Anna Trosborg, que siguiendo el ejemplo de Swales (1990), Bhatia (1993), Martin (1985, 1986), entre otros, lo describe como un sistema convencional de normas o un envase que sirve para transmitir un determinado propósito social (TROSBORG, 1997: 8-9).

Pero, a diferencia del traductor de los tipos textuales mencionados, el trabajo del traductor literario está condicionado no sólo y no tanto por el concepto de *skopos*, como por la forma estética de la expresión artística,¹²⁵ y se encuentra más restringido por “el poder y la autoridad del texto original” (“power and authority of the source text”), en palabras de S. Bassnett (BASSNETT, en TROSBORG, 1997: 87). Esta diferencia deriva de la naturaleza específica de la ficción, que ha sido analizada detenidamente en el segundo capítulo. Ya se ha demostrado que la aproximación a la literatura

¹²⁵ Según comenta la misma Anna Trosberg en la introducción a su libro, “literary texts generally defy genre classification according to communicative purpose. Translations of literary texts must inevitably focus on form” (TROSBORG, 1997: XI).

desde su aplicabilidad práctica en la vida real no es relevante.¹²⁶ Sin embargo, es posible hablar de la fuerza ilocutiva de la ficción en relación con la intención del autor, que selecciona los rasgos estructurales y los recursos retóricos que mejor corresponden a sus metas comunicativas en el diálogo con el lector.

K. Beckson y A. Ganz (1990: 98-99) definen el género como una clase o un tipo de textos literarios unidos por un tema común (“by subject”) o, más a menudo, por las características formales y la elaboración del tema (“by form and treatment”).

Estas características, o rasgos del género, se pueden estudiar, como nos muestran Todorov y Ducrot (1974: 178-180), *a priori*, desde el punto de vista prescriptivo o deductivo, que “*postula* la existencia de los géneros a partir de una teoría del discurso literario”, y *a posteriori*, desde el punto de vista descriptivo o inductivo, que “*comprueba* la existencia de los géneros a partir de la observación de un período determinado”. Se trata del *género teórico* y el *género histórico*, mencionados más arriba.

En nuestro análisis nos interesará el segundo enfoque, visto que el género del *relato satírico* (como derivado, entre otros antecedentes, del *folletín* de los años post-revolucionarios) se estudiará desde los presupuestos de una época y una cultura determinadas. Es decir, el objeto del estudio no es el género del *relato satírico* en general como una modalidad discursiva, sino como un caso particular de la norma, un producto histórico-social, inscrito en su época.

Recordemos al respecto las tres funciones del lector como receptor del mensaje, formuladas en la parte teórica del presente estudio (pp. 59-72): la del destinatario implícito de la obra, la del intérprete y la de un “juez” que

¹²⁶ Aunque existen ejemplos de la concepción puramente utilitarista de la literatura. Citaremos dos de ellos originados en Rusia en distintas épocas: el realismo socialista implantado en los años de la Unión Soviética y el realismo crítico de los finales del s. XIX propagado por Vissarión Belinski que “exigía de la literatura con gran apasionamiento que «sirviese a los intereses de la vida social»” (AA.VV, 1997: 10).

evalúa la obra conforme a unos parámetros personales o sociales. Aplicando el esquema al presente estudio, dedicado a los problemas de la traducción como transferencia intercultural, le adjudicamos la primera función (la función pasiva) al público soviético de los años 20-30, como punto de referencia para el autor en su proceso de escritura; la segunda función es la del traductor como lector activo que descodifica el texto (para volver a codificarlo en otro idioma y en otra cultura); y, finalmente, la tercera función le pertenece al público de la cultura meta.

Naturalmente, este esquema es simplificado y no pretende explicar los procesos de traducción y recepción de los textos literarios, porque cada una de las figuras mencionadas (el público de la cultura de origen, el traductor y el público de la cultura meta) ejercen al mismo tiempo las tres funciones. Pero nos servirá como modelo estructural de trabajo para enfocar la atención hacia los puntos que aquí nos interesan.

En resumen, el concepto de género literario es muy útil en el análisis crítico de las traducciones, sobre todo entendido como un fenómeno histórico, tomando en consideración los factores contextuales. Uno de aquellos factores es el horizonte de expectativas del público de origen, es decir “un conjunto de reglas preexistentes que orienta su comprensión y le permite una recepción apreciativa” (TODOROV, DUCROT, 1974: 179).

¿Qué horizonte de expectativas tenía el lector de Zóschenko y Bulgákov? ¿Cuál es su perfil histórico, social y cultural? Y ¿qué rasgos específicos distinguen el *relato satírico de la* (temprana) *época soviética*? Éstas son las preguntas que nos ocuparán en este capítulo.

La actividad literaria de los dos autores comienza en los primeros años después de la Revolución de Octubre y los dos, como ya hemos comentado, durante el período de la NEP colaboran con distintas revistas satíricas,

donde, a través de las cartas de la gente y su experiencia de trabajo como corresponsal (en el caso de Bulgákov) se va forjando el futuro lector implícito de sus relatos, así como el objeto de su sátira.

La Revolución y la posterior NEP, como la vuelta provisional al sistema capitalista anterior, han dado al mundo muchas mezclas sociales extrañas y grotescas, o, como decía Zóschenko, “un entero y enorme estrato de gente nueva e «indescriptible»” (ZÓSCHENKO, 1929: 30; la traducción es mía).

En este clima de relativa tolerancia, la sátira, y en particular el relato satírico, cobra en los años veinte un espectacular desarrollo. En aquella época surgen numerosas revistas especializadas en las que se publican relatos y folletines cuyo punto de mira es la vida cotidiana, el ciudadano medio, el oportunista de nueva hornada, el burócrata, el secretario y el presidente del comité local de turno, el *nepman* (nombre dado a los ciudadanos que medraban con la NEP) y otros mucho tipos de diversa catadura moral que componían el nuevo tejido social (AA.VV, 1997, Prólogo: 17).

El nuevo concepto de la literatura para las masas implicaba un nuevo tipo de escritura que correspondiera en mayor medida a las exigencias de la época. Aparte del afán bolchevique de acabar definitivamente con el pasado, entre otras cosas, con las formas literarias arcaicas según ellos, había una necesidad de asimilar una enorme cantidad de información, divulgarla entre un público muy diverso y variopinto. La prensa empieza por entonces a desempeñar un papel muy importante en la vida social.

Víctor García del Río, en la tesis dedicada a los conceptos factográficos del arte soviético (2007), describe, basándose, entre otras fuentes, en el libro *Literatura fakta*¹²⁷ (1929) de Nikoláy Chuzhak y la obra de María Zalambani *La morte del romanzo* (2003), este nuevo método

¹²⁷ Literatura de los hechos, es decir, la que describe los hechos reales.

literario en su relación con las artes visuales. La factografía recibe incluso su nombre por analogía con la fotografía y cobra el máximo desarrollo en los años veinte, debido a las nuevas técnicas de montaje en el arte cinematográfico y la creciente demanda de material documental, procedente de la vida real. Se precisa exactitud, concisión y agilidad en la narración: una obra literaria se valora más por su actualidad y por la visualidad de las imágenes que por los artificios estilísticos y la fuerza de las descripciones. Como afirma G. Willinski,

el rasgo dominante de la nueva literatura rusa es registrar la actualidad en sus formas aparentes. Para esto nada más adecuado, como es natural, que la historia corta (WILLINSKI, en KARL, 1946: 17-18).

Así el *folletín* (*фельетон*, en ruso), género satírico (o humorístico) menor, cobra gran popularidad en las primeras décadas de la era soviética. Para que no haya confusión terminológica diferenciamos el *folletín* como subgénero soviético nacido de la literatura publicística, del *folletín* español, que significa “novela por entregas” o “una forma de edición seriada de novelas, artículos, ensayos, etc., en la prensa periódica”¹²⁸ (ESTÉBAÑEZ CALDERÓN, 1996: 423-424). Los dos provienen del mismo término francés *feuilleton* (cuadernillo de hojas), con el que se denominaba a principios del siglo XIX una nueva sección en los periódicos donde se publicaban obras de diversos géneros.

En la Rusia de la primera mitad del siglo XIX el concepto de *folletín* tampoco difiere mucho de esta definición, pues se trata de una sección en la prensa dedicada a los comentarios sobre libros o piezas teatrales, novelas, chistes, cotilleos, etc. (YERSHOV, 1960: 87). El contenido de esta sección va cambiando conforme van cambiando las expectativas del público.

¹²⁸ La única característica común de estos dos géneros homónimos es que van destinados principalmente al lector de masas, que en su mayoría busca una lectura amena y entretenida.

En los años siguientes al 1917 existen muchos periódicos, como «Правда» (“La verdad”), «Известия» (“Noticias”), «Красная газета» (“El diario rojo”), que en esta sección publican notas de prensa satíricas, invectivas contra los enemigos de la Revolución, caricaturas políticas, artículos polémicos que aparentemente prefiguran el folletín del período posterior, pero todavía no lo son. Sin embargo, ya se puede hablar en aquel entonces del “folletín menor”, llamado así por su tamaño y por sus métodos críticos, de marcado carácter maniqueísta, que reducían la realidad a lo blanco/negro, a lo bueno/malo. En el foco de atención a menudo estaban los eventos de la vida política y sus protagonistas representados de forma simbólica como portavoces de una determinada ideología. Los personajes eran retratados como figuras estáticas, petrificadas (YERSHOV, 1960: 98-100).

El folletín propiamente dicho se desarrolla más tarde: evolucionan las técnicas expresivas y el interés se traslada del campo político al campo social:

A partir de 1924 la sátira social reemplazó la política y la vida contemporánea se convirtió en el tema más popular (ZGUSTOVA, 1981: 241).

Los satíricos de la época, que no eran pocos,¹²⁹ tenían suficiente material documental para reflejar en sus folletines: el problema del alojamiento y el déficit de los productos alimenticios, la ignorancia y la barbarie, el desorden general en diferentes ámbitos de la vida, etc.

En el plano de la expresión el folletín se enriquece con nuevas técnicas asociativas, la imagen se vuelve tridimensional, se hace más

¹²⁹ Para citar a algunos de los más destacados, aparte de Zóschenko y Bulgákov: M. Koltsov, V. Katáev, I. Ilf y E. Petrov, autores que aportaron mucho al desarrollo del folletín soviético.

compleja, aunque el método del folletinista no es psicológico, ni pretende serlo.

Yershov, en su monografía (1960) dedicada a la sátira soviética de los años veinte, describe el folletín como un género intermedio entre un artículo periodístico y un relato. Pero a diferencia del artículo en la prensa que trata de una serie de eventos unidos por el criterio espacio-temporal, el folletín se centra en un evento concreto, intenta revelar la esencia de un fenómeno social dado. Habitualmente se escogía un tema de menor importancia, un detalle de la vida cotidiana y se desarrollaba en una narración. El arte del folletinista consistía en descubrir las raíces de las cosas, ir más allá de la rutina diaria, aunque esta le hubiera servido de punto de partida. Precisamente por eso el folletín se caracterizaba por tener un segundo plano, un subtexto irónico, que sugería una lectura más reflexiva, más filosófica del texto. Este punto permitía cierto escape de la censura en los años relativamente democráticos de la NEP y que los autores no conformes con el estado actual de las cosas pudieran expresar de forma implícita su postura.

Con todo eso, en comparación con el relato el folletín parece más esquemático, como una película de dibujos animados junto a una película de cine interpretada por actores. Los personajes no parecen ser autónomos como en el relato, las peripecias de su vida dependen completamente de la voluntad del autor. Más que individuos, son tipos sociales representados por personajes concretos, existentes en la realidad: el presidente de una comunidad de vecinos, el conductor del trolebús, la dependienta de una tienda... Esta forma de narrar correspondía perfectamente con los fines del autor, le permitía manipular la percepción del lector, llevarle hacia donde le interesaba. Es como si al mismo tiempo declarara su ficción verídica y nos avisara de que no está hablando “en serio”. Aquello se refleja muy bien en la descripción del paisaje que observamos en el folletín: el paisaje no viene a revelar el mundo interior de los personajes, tampoco tiene que ver con el

argumento principal. El autor *imita* en cierto modo las técnicas descriptivas tradicionales de un relato o una novela, pero luego nos damos cuenta que lo hace con el único fin de crear una atmósfera irónica en sintonía con el resto de la narración. Como dice Yershov, en el folletín “lo lírico se transforma en ironía, humor o sarcasmo” (YERSHOV, 1960: 145; la traducción es mía).

La historia del folletín es la historia de un género híbrido que resultó muy eficaz sobre todo en los primeros años de la formación del nuevo estado soviético, porque permitió hablar en un tono ligero, o frívolo, como a menudo lo calificaban los críticos soviéticos, de cosas serias. El lector de masas o, en la expresión de Zóschenko, “el lector salvaje”¹³⁰ (en ZÓSCHENKO, 2005a: 221), en su mayoría inculto y de gustos literarios mínimamente desarrollados, a través del folletín desarrollaba la capacidad de descifrar el significado implícito de la obra, entender los “guiños” del autor y reírse de sí mismo.

El folletín en la crítica soviética fue considerado muchas veces un género inferior, no digno de llamarse literatura en el sentido estricto de la palabra.¹³¹ Sin embargo, no es el primer ejemplo de mezcla de géneros, pues los géneros están en un proceso continuo de cambio, transformación y mestizaje. Los géneros puros, como se demostró con el tiempo, son más bien una excepción en la historia literaria. Algunos autores-folletinistas escogen una forma exterior más próxima al relato: se trata entonces del folletín llamado “belletrístico”. Pero aparte de la estructura y algunas técnicas narrativas, el folletín (sea belletrístico o tradicional) no deja de ser

¹³⁰ Para Zóschenko, sin embargo, esta expresión tenía un matiz positivo, anti-elitista. “El lector salvaje” era el destinatario implícito y al mismo tiempo el protagonista de sus relatos humorísticos. A él dedicaba Zóschenko su trabajo, y no a los críticos literarios, al fin y al cabo, incapaces de comprenderle.

¹³¹ Por lo tanto es discutible la afirmación del traductor de *En la oscuridad*, Miguel Chao, que en el prólogo a la edición define el folletín como “género de gran tradición en Rusia (sin la connotación peyorativa que el término tiene en España) [...]” (AA.VV, 1997, Prólogo: 21).

otro género distinto. Y un rasgo distintivo muy importante consiste precisamente en la *omnipresencia* del autor en el folletín.

Como ya hemos comentado en el capítulo sobre la ficción, la presencia del autor siempre es de un modo u otro visible en una obra literaria: se refleja en la manera de narrar la historia, en las estrategias que escoge, en la construcción del texto, etc. Por otro lado, la preocupación de los escritores por parecer invisibles¹³² es una condición indispensable en el arte de la ficción: en una obra de ficción literaria, como la novela, el relato, etc., al menos se intenta crear la apariencia de la no-intervención del autor.

Los lectores del folletín no disponen ni de esa apariencia o ilusión de verosimilitud. El autor se asoma por todas partes, no teme mostrarse subjetivo. Los personajes sólo le sirven como puntos de referencia, ejemplos vivos de uno u otro fenómeno social. Es frecuente también la forma del diálogo “descubierto” con el lector, las preguntas retóricas, el registro coloquial del habla, rasgos que son muy comunes en Zóschenko. Sus relatos satíricos, o como los llamaba el mismo autor, relatos humorísticos, guardan un vínculo importante con el folletín, y es lógico, tomando en consideración su larga experiencia como folletinista. Lo mismo se puede decir de los relatos de Mijaíl Bulgákov, que, siendo muy diferentes, igualmente se han nutrido del folletín. El autor de *El maestro y Margarita*, antes de entrar en la “gran” literatura, trabajó durante seis años para la prensa, en los periódicos «Накануне» (*En víspera*) de Berlín y «Гудок» (*El pito*) de Moscú, entre otros.

[...] los actos literarios-publicísticos del escritor en «Гудок» y «Накануне» han contribuido en gran medida al desarrollo del folletín soviético y han influenciado de forma inmediata las obras literarias de

¹³² Fíjense en la curiosa paradoja que se observa en la historia literaria: mientras que la figura del traductor cada vez más se va poniendo de relieve, el autor de la obra original aplica más esfuerzos para borrar sus huellas del texto y se inventa mil maneras para “hacerse invisible”.

M. Bulgákov (KRIVOSHÉIKINA, 2004: Introducción; la traducción es mía).

El tomo V, y el último, de la reciente edición rusa de las *Obras completas* de Bulgákov (BULGÁKOV, 2005) reúne sus obras del género menor bajo el título “Relatos y folletines”.¹³³ Algunos de estos relatos y folletines fueron seleccionados para la edición francesa *La locomotive ivre* de 2005 y posteriormente traducidos al castellano y publicados por Maldoror bajo el título *Relatos de Moscú* en 2006. Más adelante analizaremos con detalle esta selección.

Resumiendo, consideramos que el relato¹³⁴ satírico de las primeras décadas de la URSS es un fenómeno que es necesario estudiar en relación con la vida social de la época y su representación en la prensa soviética, especialmente los géneros semi-publicísticos (o géneros de semi-ficción) como el folletín. El interés incrementado por los pormenores de la vida cotidiana, por el detalle, el objeto material, no supone una vulgarización de la literatura en este caso, sino que es motivado por el deseo de descubrir qué, o mejor dicho, quién, está detrás de ese objeto. El satírico parte de un detalle o de un acontecimiento real para mostrar toda una compleja red de relaciones humanas en este nuevo mundo caótico que acaba de nacer.

Al mismo tiempo, no debemos olvidar que estamos hablando de un género menor. Como escribe Grete Willinski en la nota preliminar a *Humor soviético* (KARL, 1946: 12), “toda sátira tiende en el fondo a la brevedad, porque la sátira extensa aburre generalmente”. Por lo tanto, el cuento o relato corto es una forma muy propicia para el humor y la sátira. Chéjov aparece señalado por Willinski como el verdadero maestro del género, que

¹³³ «Рассказы и фельетоны».

¹³⁴ Preferimos el término “relato” al de “cuento”: aunque igualmente se utilizan como equivalentes españoles de “рассказ” para denominar el género narrativo menor, el “cuento” a menudo figura como sinónimo de “fábula” (cuento de hadas, cuento de fantasía) en la recepción de las letras rusas en España. Para no crear falsas asociaciones optaremos por “relato”, siguiendo el ejemplo de los editores de *Relatos de Moscú* de Bulgákov y *Matrimonio por interés y otros relatos* de Zóschenko.

favoreció su ascenso en la literatura rusa, y el predecesor de relatos humorísticos de autores soviéticos:

En realidad, fue Chéjov el que llevó el cuento ruso, bajo el signo de su alto prestigio, de las revistas y del folletón¹³⁵ de los periódicos, al libro. Avérchenko, Teffi y otros, se especializaron después de lleno en el género literario menor (*Nota sobre los autores*, en KARL, 1946: 11).

Sin embargo, los dos autores que hemos escogido para el presente estudio a menudo hablaban en tono despectivo de su obra menor, es decir, de los folletines y relatos satíricos. Bulgákov los ve solamente como una etapa pasajera, una base para la creación posterior, para sus novelas y piezas teatrales, o ni siquiera eso. La composición y la redacción de un folletín, según el autor de *El maestro y Margarita*, le ocupaban, “entre el fumar, el silbar y el echar unas risitas con la secretaria” menos de media hora (BULGÁKOV, 2002: 11-12; la traducción es mía). Lo confirman también las palabras de K. Paustovski que habla de la facilidad con la que escribía Bulgákov sus relatos satíricos:

Le mostrábamos la carta firmada por algún responsable del desembarcadero o de un encargado de la calefacción. Mientras la recorría con la mirada, las pupilas de Bulgákov se iluminaban, súbitamente, con un brillo burlón. Entonces se sentaba a horcajadas en una silla cerca de la mecanógrafa para, en diez, quince minutos, dictarle un artículo¹³⁶ tan satírico que el redactor jefe comenzaba a mesarse nerviosamente los cabellos mientras los colaboradores se desplomaban sobre sus escritorios partiéndose de risa (PAUSTOVSKI, en BULGÁKOV, 2006a: 10).

¹³⁵ Aquí empleamos la palabra “folletín”, que parece más frecuente.

¹³⁶ En el original ruso, Paustovski habla del folletín (фельетон). Consideramos apropiada aquella sustitución realizada por los traductores, porque permite evitar la confusión con el término “folletín” en la lengua española.

El trabajo en la prensa fue para Bulgákov “el pan de cada día” o, como lo llamaba él a veces, la “*podiónschina*”¹³⁷ literaria”, es decir, el oficio literario, más que la creación artística. Sin embargo, aquel trabajo le permitió, en primer lugar, conocer mejor a su público y pulir los métodos y las técnicas satíricas que le sirvieron para sus posteriores obras como *Corazón de perro*, *Los huevos fatales* e incluso la novela de su vida *El maestro y Margarita*. Aparte representan, “una incisiva pintura de la sociedad soviética” (BULGÁKOV, 2006a: sinopsis de la contraportada), un auténtico testimonio de la época y de sus contemporáneos, especialmente para los lectores de épocas posteriores y de otras culturas, como la cultura española, en nuestro caso. Bulgákov incluso fue definido a menudo en la crítica y en la prensa españolas como un escritor costumbrista que retrataba, en clave irónica, la sociedad moscovita de aquel tiempo (“calidoscopio moscovita”¹³⁸, en la expresión del propio autor), y sus relatos como *cuadros* o *escenas* satíricas, crónicas periodísticas de la Moscú de los años 20-30 del siglo pasado.

Por su parte, Zóschenko llamaba irónicamente sus folletines y relatos satíricos “una forma literaria inferior, no respetable”, como si se hiciera eco de las palabras de los críticos soviéticos que le achacaban su manera “frívola”, inadecuada para los tiempos que corrían de proezas épicas. Como con razón señala el compilador del tomo 39 de la *Antología del humor y la sátira de Rusia del siglo XX*, dedicado a Zóschenko,

era un alfilerazo dirigido a los defensores del concepto tradicional de la jerarquía de los géneros, según el cual *póvest*¹³⁹ es considerada un género superior al relato corto, mientras que el folletín ya se debería

¹³⁷ “Подёнщина” (*podiónschina*) es un término ruso que significa “trabajo a jornal”.

¹³⁸ En una carta dirigida a su madre, que estaba en Kiev, Bulgákov escribió: “Con la llegada de la NEP Moscú ha entrado en una nueva vida, que no se veía desde hacía tiempo, llena de competitividad, ajeteo, espíritu emprendedor, etc. Imposible vivir al margen de esta vida, si no estás perdido” (BULGÁKOV, 2002: 10; la traducción es mía).

¹³⁹ Término tradicionalmente traducido al castellano como “relato”. Sin embargo, se trata de un género mayor: algo intermedio entre un relato y una novela.

colocar en un peldaño inferior en la escalera jerárquica (ZÓSCHENKO, 2005a: 77; la traducción es mía).

A partir de finales de los años veinte la creación literaria de Zóschenko adquiere un tono más melancólico y más serio, lo cual culmina en su autobiografía-confesión *Перед восходом солнца* (*Antes de que salga el sol*), escrita a lo largo de los treinta y publicada en 1943, incompleta, en la revista “Октябрь” (Octubre). En *Письма к писателю* (*Cartas a un escritor*),¹⁴⁰ redactadas en 1929 como una especie de diálogo con el lector y bastante diferentes a su anterior producción literaria, ya se vislumbra la faceta analítica de Zóschenko que intenta comprender las complejas relaciones humanas en la nueva sociedad soviética. Pero sus obras posteriores, *Возвращенная молодость* (*La juventud recuperada*) del 1933, la recopilación de relatos *Голубая книга* (*El libro azul*) del 1935 y *Перед восходом солнца* (*Antes de que salga el sol*) del 1943, recuerdan más a tratados filosóficos escritos en forma de ensayo que a obras de ficción. En ellas Zóschenko se aproxima al campo de la metafísica y la ciencia y ofrece su visión particular de determinados acontecimientos no sólo del pasado inmediato, sino también de otras épocas históricas. Al final de su investigación sobre la naturaleza humana podría, como Voland (el Satanás bulgakoviano) en la escena en el teatro “Varietes” de *El maestro y Margarita*, decir de sus contemporáneos:

Hombres corrientes, recuerdan a los de antes, solo que a estos les ha estropeado el problema de la vivienda (*El maestro y Margarita*, 1992a: 164).¹⁴¹

¹⁴⁰ Una recopilación de cartas de lectores dirigidas a Zóschenko y acompañadas por los comentarios del autor.

¹⁴¹ Voland habla de la evolución tecnológica como el único progreso del ser humano en el curso de la historia, pues, en su mundo interior no ha cambiado nada. Compárense con el párrafo de *El libro azul* de Zóschenko sobre los hombres modernos: “Quizá lo único es que han aprendido a ir más rápido por las carreteras. Y se afeitan ellos mismos. Y saben

Antes de que salga el sol muestra las raíces de una enfermedad psicológica de Zóschenko que el escritor intentó superar a lo largo de su vida; el autor pretende buscar la causa de aquella enfermedad en sus miedos infantiles y los traumas recibidos en la juventud y guardados en el subconsciente. La obra, considerada hoy un ejemplo de psicoanálisis y una reflexión profunda del satírico sobre la vida y su incapacidad de adaptarse a esta vida, en el momento de su aparición en la prensa provocó un verdadero escándalo en la crítica soviética y se ganó muchos epítetos despectivos, igual que su autor.

Al cabo de tres años, en 1946, después de la publicación (en 1945) del relato infantil *Приключения обезьянки* (*Las aventuras de un mono*),¹⁴² interpretado por la censura como una crítica encubierta al régimen, Zóschenko fue expulsado de la Unión de Escritores Soviéticos, lo cual puso fin a su carrera como escritor.

¿Acaso la misteriosa enfermedad de Zóschenko que tanto recuerda al trastorno mental que sufrió Gógol en los últimos años de su vida, no fue efecto de, entre otras cosas, aquella no-indiferencia y la sensibilidad excesiva del escritor hacia todo lo que le rodeaba? Detrás del tono frívolo y los temas aparentemente superficiales de sus relatos humorísticos se escondía el autor de *El libro azul* y de *Antes de que salga el sol*, un observador innato y un pensador no-conformista que sentía una gran tristeza por la imperfección humana.¹⁴³ Y, como comenta muy acertadamente Miguel Chao en el prólogo a *En la oscuridad...*, “detrás del “humorista” se escondía un satírico” (1997: 23).

entender la radio. Y han llegado a volar en las alturas. En fin, la Técnica!” (ZÓSCHENKO, 2005a: 20; la traducción es mía).

¹⁴² Publicado en el suplemento literario de “El tiempo” de Bogotá en 1948 con la nota “El cuento que censuró Stalin” (SCHANZER, 1972: 199-200).

¹⁴³ Lesley Milne busca el reverse de aquel humor: “Although his stories of the 1920s can be interpreted as satires, the secret of their vitality lies deeper. They are the creations of a profoundly insecure man for whom life, love and the pursuit of happiness were source of fear and pain (MILNE, 2003: 4).

Yershov, en su estudio sobre el folletín soviético, define la sátira como el terreno dónde con mayor intensidad se manifiesta la actitud del autor hacia lo que narra (YERSHOV, 1960: 154). La sátira, por lo tanto, siempre delata al satírico y es un arma peligrosa para el que la utiliza. Recordemos al respecto las palabras de Zóschenko que opinaba que cualquier sonrisa ya era un juicio, una protesta o al menos un desacuerdo con la realidad. Su “humor”, como lo prefería llamar, es un humor inteligente, una acción dirigida e intencional a diferencia del chiste y la comicidad inocente. Lo mismo se puede decir del humor bulgakoviano que está lejos de ser inofensivo: muchas veces oscila entre la ironía melancólica y la sátira cáustica, mordaz. La doble naturaleza de su risa aparece muy bien reflejada en una metáfora que la compara con el cava, ligero y efervescente, que al mismo tiempo lleva veneno dentro (KORMÍLOV, 1998: 148).

En los estudios de psicoanálisis (FREUD, 1979) el humor, en sus varios aspectos, se considera una liberación de los miedos y las convenciones cultivadas por la sociedad. Sigmund Freud ve en él un elemento de desafío y al mismo tiempo “la manifestación más alta de los mecanismos de adaptación del individuo” (FREUD, citado en LUJÁN, 1973: 20).

El filósofo y teólogo ruso Vladímir Soloviov lo describe como un distanciamiento crítico, un rasgo o una propiedad inmanente del ser humano a diferencia de otras especies de la Tierra:

Defino al ser humano como un animal capaz de reír. Cuando el hombre observa un hecho, si éste no se corresponde con sus concepciones ideales, se ríe. Y es en esta particularidad característica donde se encuentra el origen de la poesía y la metafísica. La poesía no es en absoluto una reproducción de la realidad, sino más bien una

burla de la realidad (citado en: MOCHULSKI, 1995; la traducción es mía).¹⁴⁴

Dicha definición podría también ilustrar perfectamente la esencia del arte satírico.

Como ya se ha comentado, aquí hablaremos del relato satírico como un género (o un micro-género, si cabe), es decir, un tipo de texto¹⁴⁵ que cuenta con sus propios recursos retóricos, y de los relatos satíricos de Zóschenko y Bulgákov como un caso particular en la historia de los géneros literarios, tomando en cuenta las tendencias y los conflictos de su época, su experiencia personal y profesional, el perfil socio-cultural de sus lectores, etc.

A su vez, una obra satírica, aparte de la propia sátira, puede incluir varios ingredientes o modalidades cómicas, como lo burlesco, la parodia, lo grotesco, y por supuesto la ironía, tradicionalmente definida en los estudios clásicos de literatura como una figura retórica (o un tropo) que significa el “empleo de una palabra [o de una expresión]¹⁴⁶ con el sentido de su antónimo”¹⁴⁷ (TÓDOROV, DUCROT, 1974: 319). Nos proponemos demostrar que dicha definición no agota en absoluto la esencia de la ironía, así como ofrecer un análisis más global de aquel fenómeno, en interacción con otras modalidades cómicas, desde las premisas de la pragmática,

¹⁴⁴ Sin embargo, Solovióv no fue el primero en destacar aquel rasgo distintivo del ser humano. Ya a principios del siglo XVI, el humanista italiano conde Badassarre Catiglione escribió: “la risa es tan natural en nosotros que, para describir a un hombre, se suele decir que es un animal dispuesto a reírse; porque el reír solamente se ve en los hombres” (en LUJÁN, 1973: 21-22).

¹⁴⁵ En términos de L. Hickey (1998), se trata de un tipo general de “textos humorísticos” (véase p. 92 de la presente tesis doctoral). En estos textos la distancia entre lo dicho y lo implicado aumenta incluso más que en otros textos de ficción. Esto es lo que separa la sátira de una crítica manifiesta.

¹⁴⁶ La nota entre paréntesis es mía.

¹⁴⁷ Todorov y Ducrot especifican que dan la “definición clásica” de las figuras citadas en el artículo, la ironía entre ellas (*Ibidem*: 318).

Véase también la definición tradicional que ofrecen Beckson y Ganz: “a device by which a writer expresses a meaning contradictory to the stated or the ostensible one” (1990: 132).

expuestas en el primer capítulo, desde el campo de la ficción literaria y, en concreto, desde los relatos satíricos de Mijaíl Zóschenko y Mijaíl Bulgákov.

El propósito de este análisis es abordar la ironía como un significado polifónico no-explicito y por lo tanto inferido del contexto (y el co-texto), y observar las dificultades que implica el tratamiento de la ironía y el subtexto irónico en la traducción literaria, como tipo de comunicación intercultural.

2. Ironía: una perspectiva y un método.

La ironía que ya no teme sorpresas juega con el peligro. En este caso el peligro está enjaulado, la ironía va a verlo, lo imita, lo provoca, lo ridiculiza, lo mantiene vivo para divertirse.

(Jankélévitch, *La ironía*)

Ironía es ausentarse.

(Alexandr Blok)

Antes de ofrecer una definición de la *ironía*, es necesario recalcar lo siguiente: 1) lo irónico en una obra de ficción puede hallarse entremezclado con otras modalidades cómicas y se ha confundido a menudo con otros tipos de conducta que no son precisamente irónicos; 2) dentro de lo que se llama *ironía* se pueden distinguir varios tipos y clases cuya línea divisoria a veces es muy sutil. Sin embargo, en un análisis de la ironía en una obra satírica estos matices son importantes.

La ironía no ha tenido la misma suerte que otros procedimientos cómicos que gozaron del estatuto de género autónomo, como la sátira,¹⁴⁸ la parodia y el burlesco. Según muestra G. N. Pospélov, la ironía nunca ha tenido tampoco su propio *pathos* retórico, su propia tendencia “ideológica”,

¹⁴⁸ Es cierto que con el tiempo la sátira se convierte más bien en un modo literario, como apunta James Parr (PARR, 2006), aunque nace precisamente como un género literario, inventado por Lucilio (en sus *Saturae*) en el siglo II a. C. y desarrollado posteriormente en las obras de Horacio, Juvenal y Persio.

más bien ha servido siempre de recurso para otros tipos de *pathos*, como la sátira, porque

[...] lo que hace la ironía no es reforzar una sola línea emotiva-valorativa, sino formar una doble perspectiva sobre el objeto representado (en: TRETIAKOVA, 2001, la traducción es mía).

Podríamos decir que la ironía intenta ofrecer una visión equilibrada de las cosas, y en una obra literaria le permite al autor abstenerse de ser dogmático y caer en los extremos.

La definición clásica de ironía como tropo o figura retórica se basa en un tipo de relación que existe entre su significado figurativo y su significado literal: se concibe como una relación de opuestos o contrarios. Es decir, el locutor dice adrede lo contrario de lo que intenta comunicar.

Pero si fuera tan sencillo el mecanismo irónico no costaría tanto esfuerzo el reconocimiento y la interpretación de la ironía en un discurso (oral o escrito) y, por otro lado, ésta dejaría de ser un arma (o un escudo) eficiente contra el poder y la censura: desaparecería la ambigüedad que es uno de los elementos básicos de la ironía. Siguiendo la reflexión de Gonzalo Díaz-Minoyo (DÍAZ-MINOYO, 1980), es mucho más inquietante suponer que la ironía en vez de comunicar lo contrario de lo que dice, simplemente no comunica lo que dice. Va siempre acompañada por la duda: el ironista no afirma sino cuestiona, y con eso hace estallar las verdades pasajeras, las convenciones sociales y la falsa estabilidad de las cosas. Nos recuerda que “se puede ver el mundo de dos o más maneras diferentes” (REYES: 1984: 177).

Sin embargo, esta interpretación de la ironía como una estrategia de conducta o incluso una cosmovisión ha sido formulada hace relativamente poco. Como muestra D. C. Muecke en su monografía *Irony and the ironic* (1970), el concepto de la *ironía socrática* –una forma de desviar al adversario en una disputa simulando la ineptitud o la ignorancia con el fin

de socavar las verdades convencionales—, presente en los planteamientos filosóficos de Aristóteles y Cicerón, tardó en ser considerada por los autores europeos. Durante mucho tiempo la ironía se definía como figura verbal que quiere decir lo contrario.

En la Alemania de principios del siglo XIX, en los estudios de F. Schlegel, K. Solger y A. Wilhelm aparece el concepto de la *ironía del destino* o la *ironía trágica*, primero como una forma de representar los sucesos en las obras dramáticas de Shakespeare (*Hamlet* o *El rey Lear*): el personaje “ingenuo” ignora el estado real de las cosas y permanece en el equívoco hasta el desenlace final (MUECKE, 1970: 18). Un ejemplo clásico de esta *ironía del destino* (o como también la llaman *ironía situacional*) es la historia de los dos espías jóvenes encomendados a llevar al rey de Inglaterra la carta en donde Claudio (el rey de Dinamarca) le ofrece la paz entre los dos países si ejecuta a Hamlet. Éste se entera del complot y cambia el contenido de la carta: ahora Rosencrantz y Guildenstern llevan al rey de Inglaterra la sentencia de su propia muerte sin saberlo.

Karl Solger desarrolla el concepto de la *ironía situacional*, frecuente en las obras literarias, especialmente en la dramaturgia, en la *ironía filosófica* o *cósmica*, que presenta la vida misma. Se trata de situaciones de cierta incongruencia, paradojas de la vida que sólo un observador irónico es capaz de discernir en la cotidianidad. En este caso, el ironista, escribe Muecke, sería el mismo Dios, y el ser humano la víctima inconsciente de la ironía.

Ahora bien, Muecke y Booth, entre otros teóricos que han escrito sobre el tema, hacen una importante distinción entre la *ironía situacional* (de acontecimiento) no intencionada y la *ironía verbal* intencionada, es decir, “creada deliberadamente por los seres humanos para ser oída o leída y entendida con cierta precisión por otros seres humanos” (BOOTH: 1986: 30):

We look at Verbal Irony from the ironist point of view but at Situational Irony from the ironic observer's point of view. Verbal Irony tends to be satiric; Situational Irony tends to be more purely comic, tragic, or 'philosophic' (MUECKE, 1970: 51).

En nuestro análisis obviamente nos interesará la *ironía verbal* intencionada, que tiene además otras características inmanentes destacadas por Booth, como son: 1) que es encubierta, es decir, codificada en cierto modo, accesible sólo para un interlocutor irónico; 2) que es estable, es decir no invita a buscar más significados de los que están “programados” y 3) que es finita en su aplicación en el sentido de que “el campo del discurso se halla estrechamente circunscrito” (BOOTH, 1986: 31). Se dirige a un tema más o menos particular, un fragmento dado de la realidad, como las costumbres y prejuicios de una sociedad, la falsedad de una doctrina religiosa o una ideología política aunque puede tocar al mismo tiempo temas más universales.

Sin embargo, como advierte Muecke, los dos tipos –la *ironía situacional* (de los sucesos) y la *ironía verbal*– a veces se hallan entremezcladas en una obra satírica: el autor puede crear un argumento en el cual el desarrollo de la historia puede tomar una forma irónica, es decir, la misma situación representada puede resultar absurda, incongruente, incompatible con el sentido común (como sucede a menudo en la vida real); y al mismo tiempo el narrador o los personajes pueden ser irónicos mediante la expresión verbal (MUECKE, 1970: 50). Lo podremos observar en los relatos satíricos de Zóschenko y Bulgákov escogidos para el análisis.

Como vemos, el término “ironía” no es unívoco. Entre las infinitas interpretaciones que ha adquirido a lo largo de los siglos, nos llama la atención la tendencia, arraigada desde antiguo, de llamar “ironía” a cualquier tipo de fingimiento y simulación,¹⁴⁹ sin tomar en cuenta la

¹⁴⁹ Asimismo se confundía con la parodia y la lítote (MUECKE, 1970: 16)

intención del que finge. Esta tendencia tiene una explicación en la etimología de la palabra “ironía” (*eironeia*), derivada de *ieron*, el actor que hacía el papel de simulador o embaucador en el teatro griego antiguo.

Sin embargo, es importante separar la ironía de la mentira, pues su propósito es diferente: en vez de engañar, la ironía busca ser transparente, porque si no es reconocida deja de ser ironía. En palabras de V. Jankélévitch, la ironía “no quiere ser creída, sino comprendida”, es decir, interpretada. La mentira, en cambio, “quiere impedir que el engañado vuelva a examinar los signos” (JANKÉLÉVITCH, 1982: 55-56).

En los enunciados irónicos y todo tipo de actos de habla indirectos la participación del receptor (o el interlocutor) cobra incluso más relevancia que en un discurso llano, que no tiene doble sentido. Más adelante volveremos a hablar sobre el tema de la interpretación de la ironía, que es el tema central de esta tesis. Ahora veamos qué aproximaciones teóricas se han propuesto últimamente (en el ámbito de la pragmática) para tratar el complejo mecanismo de la ironía.

La teoría de las máximas conversacionales de Grice, según hemos visto antes, establece la distinción entre el uso figurativo del lenguaje (que da lugar a implicaturas) y otros tipos de no-cumplimiento del principio cooperativo: el ironista, igual que el autor de una obra de ficción, no inflige las máximas por querer engañar, ni por ser inepto. Su actitud es interpretada por Grice como una burla de alguna de las máximas, aunque es fiel al principio cooperativo en general.

Pero, en primer lugar, Grice no distingue entre los tropos y otras implicaturas conversacionales, y como muestran con razón D. Sperber y D. Wilson, esta diferencia tiene que tomarse en cuenta, pues “las implicaturas de los tropos no siguen los mismos criterios que las demás implicaturas y no deben ser tratados del mismo modo” (SPERBER, WILSON, citado en: CAMPOS PLAZA, 2005: 126). Una implicatura corriente es un significado extra que **se añade** a la proposición, **completando** de algún modo lo dicho,

mientras que una implicatura que se desprende de los tropos es un significado que **sustituye** el de la proposición. Por ejemplo, si decimos de una persona que es un cerdo/una cerda, evidentemente con eso queremos expresar otra cosa diferente: que él/ella es sucio/a. Del mismo modo, si alguien dice “¡Qué sol tan espléndido!” en un día nublado, entendemos que no es eso lo que pretende comunicar, sino otro significado distinto.

En segundo lugar, la ironía, según la propuesta de Grice, es la violación ostensible de la máxima de calidad. Pero existen ejemplos cuando el efecto irónico se produce a base de la disminución o la atenuación del significado, como en el caso de la lítote (no cumplimiento de la máxima de cantidad), o cuando el mensaje no tiene ninguna relación aparente con el resto del discurso (no cumplimiento de la máxima de relación). Imaginemos una situación en la que alguien se pone realmente furioso al equivocarse el camarero y traerle otro plato que no ha pedido. La réplica de su compañero dirigida al camarero “Está un poco susceptible” puede pasar por irónica, aunque la máxima de calidad no aparece infringida.

Además, no basta con violar la máxima de calidad (o cualquier otra) para ser irónico, como demuestra en su estudio Deirdre Wilson (WILSON, 2006) y como reconoce el mismo Grice en su trabajo posterior (1989). La ironía, aparte de aquel contraste entre el contexto y la proposición que hace sospechar la presencia de una implicatura, normalmente comprende una actitud crítica o un cierto distanciamiento crítico (“element of detachment”, en términos de Muecke) con respecto al objeto ironizado:

[...] irony is intimately connected with the expression of a feeling, attitude, or evaluation. I cannot say something ironically unless what I say is intended to reflect a hostile or derogatory judgment or a feeling such as indignation or contempt (GRICE, citado en: WILSON, 2006: 1726).

En otras palabras, se trata del *modus* y el *dictum*, o de la correlación *tema-remata*, propuesta por la escuela de Praga (F. Danes, V. Mathesius, J. Firbas, etc.), donde el *tema* es la proposición expresada y el *rema* es lo que se dice sobre el *tema*, la actitud hacia lo expresado en la proposición. En el ejemplo citado arriba, el hablante en realidad quiere decir: “‘Está un poco susceptible’ me parece una forma demasiado suave de calificar la conducta de mi compañero”. Pero en el caso de la ironía esta actitud, es decir el juicio crítico (el *rema*), nunca aparece manifestada explícitamente, es decir, con signos verbales, sino que se deriva del contexto, o de otros indicios, como los gestos, la entonación de voz y la mímica (en la comunicación oral).

De este modo, hay dos voces que se encuentran en la misma enunciación, “voice clashes”, en la expresión de J. Mey. En el segundo capítulo ya hemos anunciado en parte la perspectiva adoptada para nuestro estudio con respecto a la ironía, la ficción y otros “enunciados simulados/fingidos”. Consideramos, junto con G. Reyes y D. Sperber & D. Wilson, que representan una especie de citación, una yuxtaposición de voces. Michael Riffaterre en su trabajo dedicado al análisis intertextual de la obra de Flaubert, afirma que la ironía “es sólo un caso particular de la intertextualidad” (RIFFATERRE, citado en: REYES, 1984: 154). El choque de voces –la del autor, la del narrador, las voces de los personajes, la voz del locutor citado y la del locutor citador, etc.- genera la polifonía textual, hace la obra más compleja y muestra la relación que tiene con otros discursos anteriores, sean literarios o no.

La teoría de la mención irónica (“mention theory of irony” o “echoic theory of irony”) desarrollada por Sperber y Wilson (1981), partiendo de los planteamientos de Grice, enfoca el mecanismo irónico como un caso particular de citación, es decir, el ironista menciona un enunciado, un juicio de valor, una creencia o una convicción “precedente” en otro contexto para cuestionarla o incluso refutarla. Aquel “falso” juicio o aquella convicción “errónea”, según el locutor irónico, puede pertenecer tanto a una persona

concreta, como a un grupo de personas, una sociedad, o incluso la humanidad entera; puede también pertenecer al mismo hablante, en un momento anterior de su vida:¹⁵⁰

On this account, the interpretation of irony does not depend on the ability to recognise that the speaker means the opposite of what she has said; it depends on the ability to recognise that she is mentioning or *echoing* a thought she attributes to someone else (or to herself in the past) in order to express a certain type of dissociative attitude to it (WILSON, 2006: 1727).

La posterior teoría de la ironía como pretensión o fingimiento (“pretence theory of irony”) de H. Clark y R. Gerrig (en: GIBBS & COLSTON, 2007: 25-35) viene como respuesta a la “Mention Theory” y se remonta al antiguo uso de la palabra en el teatro griego, que ya hemos mencionado antes. Sus argumentos son los siguientes:

Ironists pretend to be ignorant and slip into a new role – the role of the pretender. In this new role they leave behind their own voice in exchange for a new ironic voice. [...] Playing a role, ironists fool their victims (BARBE, 1995: 48).

Aunque esta aproximación active el significado etimológico de la *eironeia*, nos parece menos explicativa que la propuesta de Sperber y Wilson, sobre todo para la ironía en obras satíricas que aquí nos interesa.

En primer lugar, hacerse el tonto o el ignorante ya implica cierto acto de imitación.¹⁵¹ Imitar el discurso verbal significa intentar reproducir el estilo, la entonación o las palabras del otro (del “ignorante”) con un propósito dado. De este modo, “simular” o “fingir” un acto de habla es

¹⁵⁰ En todo caso, el locutor ironizado tan sólo es sugerido, y si los dos comunicantes comparten la información contextual, su perfil se muestra con más claridad.

¹⁵¹ Una de las acepciones que DRAE ofrece de “simular” es: “representar algo, fingiendo o imitando lo que no es” (DRAE, 2001).

también reproducirlo, citarlo. El hablante no puede fingir un acto de habla no-existente; si entendemos el comportamiento irónico como un comportamiento crítico, necesariamente tiene que haber un referente.¹⁵²

[...] irony is easier to understand when there is an explicit prior utterance that the speaker can be taken to echo and reject (WILSON, 2006: 1727).

El reconocimiento del referente (del eco) en las palabras del locutor irónico es una parte esencial del juego de la interpretación de la ironía, porque a menudo esconde detrás todo un sistema conceptual o una forma de pensar. Por eso es tan importante estudiar el contexto –todos los datos de carácter extralingüístico- en los enunciados irónicos. El contexto, como ya sabemos, es una de las piedras angulares de la pragmática.

Otra piedra angular de la pragmática es la intención del que habla. En el marco de la presente tesis doctoral, se trata de la intención irónica del autor en una obra satírica, que a menudo se desarrolla en un subtexto, un modo particular de narrar la historia.

Muecke, entre otras definiciones de la “ironía”, menciona la de Henry Fielding:

[...] Fielding used the Word irony with reference to the satiric strategy he practised of inventing a foolish character who would ineptly support and so unconsciously condemn views Fielding wished to condemn (MUECKE, 1970: 17).

Este papel también puede ser atribuido al narrador ficticio, quien interviene como un “testaferro” del autor. En este caso, en vez de un locutor ironizado (como en los enunciados orales), aparece un narrador ironizado. Muecke lo llama “ingenu irony” (la ironía del inocentón), un tipo que linda con la

¹⁵² En la parodia normalmente aquel referente es una obra literaria anterior; en los actos de habla irónicos, es un enunciado (o un discurso cualquiera) precedente.

“self-disparaging irony” (la ironía autodespectiva), la famosa técnica de Sócrates que fingía ser una persona ignorante y demasiado crédula para desorientar al interlocutor. En la “ingénu irony”, el autor, otorga ese papel de “simplón” a un tercero, que puede ser un personaje o el narrador, como sucede en los relatos de Zóschenko. Ese personaje/narrador es totalmente inconsciente de su función en la obra, lo que le permite al autor burlarse de las cosas que encuentra risibles sin implicarse.

El distanciamiento (“detachment”) es, según Muecke, uno de los ingredientes básicos de la ironía, y precisamente por eso la postura irónica atenúa la crítica mordaz de la sátira y le comunica una mirada más “objetiva” a la obra, dentro de lo que cabe. Veamos, pues, como se manifiesta este distanciamiento en los relatos satíricos de Zóschenko y Bulgákov.

Lesley Milne, en su brillante libro *Reflective laughter* (2004) dedicado a los motivos de la risa y la comicidad en la cultura rusa, destaca tres tipos o tres conceptos diferentes de héroe cómico vistos desde la sátira soviética, que son el *inocente*, el *pícaro* y el *bufón*:

The concepts of the **innocent**, the **rogue** and the **joker** are offered as categorising three different types of comic hero and three correspondingly different authorial standpoints, as writers position themselves in relation to the ideals and the reality of the society in which they live. They also represent three different types of authorial fate. The three models in the first decades of the Soviet power are Zoshchenko, the writing partnership of Ilf and Petrov, and Bulgakov. [...]These three categories of innocent, rogue and joker are seen as reflecting three different modes of response to given historical situations that are characterized by social, economical and political upheaval (2004: 8).

Son tres tipos de conducta diferentes y por lo tanto también tres diferentes clases de humor, si es que el humor puede ser clasificado. El *inocente*, obviamente, no tiene ninguna intención irónica, sino aparece como una víctima inconsciente de la ironía; su retrato, creado por el autor expresamente mediante el vocabulario usado, el registro de habla, su sistema de valores, etc., evoca en la mente una imagen prototípica más o menos concreta y la caricaturiza de este modo. El *pícaro*, o el *tramposo*, tampoco tiene el propósito claro de burlarse o ironizar, aunque su comportamiento no carece de aspectos lúdicos; en la persecución de sus metas lucrativas, al mismo tiempo va dejando en ridículo los defectos y prejuicios de la sociedad, como lo hace Ostap Bénder en *Las doce sillas* y *El becerro de oro*. La ironía del *bufón*, evidentemente, es intencionada, calculada. Aquí es donde la personalidad del autor y el perfil del narrador ficticio se acercan, aunque al mismo tiempo el autor puede emplear otros recursos para evitar implicarse demasiado y mantenerse a distancia, como veremos en los relatos de Bulgákov.

Parece, sin embargo, que para un determinado tipo de críticos literarios, la no-implicación significa falta de responsabilidad, indiferencia. La relación de Zóschenko con la crítica siempre fue compleja. En la URSS, en el principio de su carrera literaria, le achacaban la poca consciencia política y la escasa fuerza satírica en sus relatos humorísticos. Los veían como un mero artificio recreativo sin ningún fin didáctico o educativo: faltaba el héroe positivo de la nueva era (un obrero de vanguardia o un trabajador de *koljoz*).¹⁵³ El autor se saltaba de forma ostentosa la doctrina del realismo socialista, los “diez mandamientos” de la literatura soviética, y su auténtica voz no se escuchaba con claridad detrás del léxico vulgar y el estilo grotesco. Así fue hasta que la crítica aprendió a leer entre líneas, y el triste desenlace no tardó en producirse.

¹⁵³ Para dar un ejemplo, esta tendencia se encuentra reflejada en el artículo de I. Sats, titulado *Герой Михаила Зощенко* (El héroe de Mijail Zóschenko) (1938, N°3).

En la crítica española de posguerra, como ya se ha comentado arriba (p. 130), había otra tendencia opuesta, la de considerar a los escritores como Zóschenko secuaces del régimen comunista que con su humor colaboraban con el Estado Soviético. Citaremos unos fragmentos del epílogo de *Humor soviético*, escrito por Ponce de León y titulado *Seis carcajadas por barba*, excelente por su fuerza metafórica y su valor testimonial:

Los escritores¹⁵⁴ cuyos cuentos acabáis de leer sirven al Estado Soviético. Merced a ellos, los epigramas que pudieron andar por ahí sueltos, como avispas, se engordan como tinta de imprenta, y se uncen el arado de la Revolución, igual que los bueyes sufridos y eficaces. Merced a ellos, el ciudadano de Leningrado o de Novorosisk se acostumbra a ver en el Estado a un amigo, puesto que sólo al amigo se le afean y se le perdonan risueñamente sus defectos.

[...] Los cuentos de los humoristas rusos tienen gracia, intención, pimienta –si no, no serían humoristas-. Pero no tienen acritud ni peligrosidad –si no, sus autores no estarían en el mundo de los vivos (en: KARL, 1946: 165-267).

Es interesante el hecho de que el libro de Mauricio Karl salió en imprenta en 1946, y el mismo año, en agosto, Zhdánov¹⁵⁵ aprobó la resolución sobre las revistas “La estrella” («Звезда») y “Leningrado” («Ленинград»), según la cual se les prohibía publicar en adelante las obras de Mijaíl Zóschenko y Anna Ajmátova. A la resolución le siguió el acoso feroz de Zóschenko y su posterior expulsión de la Unión de los Escritores Soviéticos. No fue una muerte física, pero sí una muerte literaria. Una obra satírica sin “acritud ni peligrosidad” es dudoso que pueda causar semejante impacto.

¹⁵⁴ Los autores que conforman la antología de relatos *Humor soviético* son varios (véase p. 130), aunque los relatos de Zóschenko ocupan la mayor parte del libro.

¹⁵⁵ El secretario del Comité Central del partido comunista desde 1934.

Antonio Marichalar, otro crítico español contemporáneo a Zóschenko, escribe en su ensayo *Malhumorismo* (1931):

No es Zóschenko un rebelde. Sirve al Gobierno ruso, y, entre burlas y veras, propaga su política y su credo forzando los opacos destellos de su humorismo.

[...] se le escapan a veces mordaces sátiras amordazadas contra el régimen comunista. Tan reprimida es la ironía que no parece consciente (MARICHALAR, 2002: 168).

Es normal que no parezca consciente si ignoramos la doble estructura de su obra y omitimos el subtexto que es crucial para entender los relatos de Zóschenko. El narrador cómico se encuentra en la superficie textual, mientras que la ironía del autor constituye la capa más profunda de la obra. Según M.-L. Pratt, como ya sabemos, es erróneo identificar al autor empírico con el narrador, otro ente ficticio creado por su imaginación. En el caso de Zóschenko, sería un fallo grave. Los que le conocían personalmente destacan aquella discordancia entre el lenguaje mutilado de sus escritos humorísticos y su perfil de hombre culto y leído. En sus propias palabras, él sustituía temporalmente al *escritor proletario* y tenía que aprender a ver el mundo desde su perspectiva. Como comenta Galina Bélaya,¹⁵⁶ en un estudio dedicado a los aspectos comunes en la obra de Zóschenko y Gógol, “la palabra del autor se reduce al mínimo. El foco de la mirada artística se traslada a la consciencia del narrador”¹⁵⁷ (BÉLAYA, 2001; la traducción es mía).

Veamos, pues, cómo es aquel narrador de Zóschenko y su manera de narrar. Para empezar, es un narrador oral, lo cual se pone de manifiesto en su vocabulario, la estructura sintáctica de la frase, la cantidad de

¹⁵⁶ Doctora en filología, especialista en la historia y la teoría de la literatura rusa y la prosa periodística del período soviético.

¹⁵⁷ A diferencia del género del folletín donde, como recordamos, la visibilidad del autor es una característica inmanente.

interjecciones, exclamaciones y apelativos que condimentan su discurso. La entonación general es la de un hombre contando una anécdota divertida a sus compañeros. Es como si Zóschenko explicitara la esencia comunicativa del proceso literario: estoy aquí para contaros una historia, es un asunto vuestro me creáis o no. Así, por ejemplo, empieza el relato *Los baños*:

Queridos ciudadanos, dicen que en América los baños son magníficos. Allí, por ejemplo, llega un individuo, tira la ropa en un cajón especial y se va a bañar. Y no se preocupa de nada más, en el sentido de que lo puedan robar o se le vaya a perder algo, ni siquiera coge un numerito. [...] Nuestros baños tampoco están mal. Pero son peores. Aunque también en ellos uno se puede lavar. En nuestros baños lo malo son los numeritos. El sábado pasado fui al baño (no me iré a América a bañarme, me dije) y me dieron dos números. Uno para la ropa blanca y el otro para el abrigo y el sombrero (ZÓSCHENKO, 2005b: 31).

Esta forma de narración en la literatura rusa recibió el nombre de “*skaz* cómico”. El género de *skaz*, nacido de la tradición folclórica, fue muy común en la prosa de Gógol y Leskov, que reproducían la atmósfera de la provincia de Rusia de aquel entonces, su habla y sus costumbres. Borís Eichenbaum define el *skaz* en relación con la prosa de Gógol, quien precisamente lo introdujo en la literatura:

[...] el relato directo¹⁵⁸ se encuentra en la base del texto de Gógol, que se organiza a partir de las imágenes vivas de la lengua hablada y de las emociones inherentes al discurso. Más aún: esta narración no tiende a un simple relato, a un simple discurso, sino que reproduce las palabras por medio de la mímica y de la articulación (EICHENBAUM, 1970: 161-162).

¹⁵⁸ En la versión española del artículo de Eichenbaum se utiliza el término “relato directo” como equivalente de *skaz* ruso.

El tema y el argumento del relato ceden la importancia a la manera narrativa; igual que en *El capote*, el efecto cómico en los relatos de Zóschenko se logra a través de las características inmanentes del *skaz*.¹⁵⁹ Sus obras reproducen el habla de la calle, una jerga peculiar de la clase media inferior, donde aparece mezclado todo a la vez: clichés soviéticos y expresiones oficinescas, vulgarismos, léxico arcaico, palabras cultas mal empleadas, proverbios populares, consignas políticas, etc. Pero este lenguaje no es inventado por el propio Zóschenko, como un artificio, sino prestado de la vida real, como confiesa el autor en *Cartas a un escritor*:

Se suele sostener que estoy mutilando el hermoso idioma ruso, que no empleo las palabras en su significado... con la intención de provocar las groseras carcajadas, pero todo eso es erróneo. Rara vez distorsiono algo; escribo la misma lengua en que piensa y habla el hombre de la calle (citado en SLONIM, 1974: 114-115).

El Zóschenko-ironista no cita unos enunciados o frases concretas, sino todo un discurso, y con eso reproduce una forma de pensar y ver el mundo de un determinado tipo social. A su vez, este discurso incoherente también evoca a otros discursos: el héroe de Zóschenko apenas tiene desarrollado el don del habla y lo que hace es repetir las palabras ajenas, a menudo manipulando su significado, ajustándolo a su pobre ideario. Aún no ha olvidado los tópicos del “viejo régimen”, pero todavía no ha asimilado la nueva moral soviética; sus lecturas se limitan a la prensa barata y a los letreros en establecimientos públicos, pero pretende parecer un hombre progresista usando términos y expresiones que ni siquiera comprende. De este modo, su “citación” aparece totalmente fuera de contexto: las palabras están, pero su significado queda desplazado. He aquí dos fragmentos de otro relato, *Aristócrata*:

¹⁵⁹ Más sobre el género de *skaz* en la narrativa de Zóshcenko se puede leer en el trabajo de J. Hicks (2000).

[...] en tiempos me sentí atraído por una **aristócrata**. Salí con ella y la llevé al teatro. Y fue justamente en el teatro donde pasó la cosa. En el teatro la mujer desplegó su **ideología** en toda su amplitud.

Me encontré con ella en el patio de la casa. En una reunión. Miro y veo a la tipa. Las medias bien puestas y el diente dorado.

-¿De dónde eres, **ciudadana**? – le pregunto-. ¿En qué número vives?

-En el número siete – me contesta.

-Pues que sigas bien en él (2005: 11).

[...]Y al llegar a casa, va con su **tono burgués** y me dice:

-Valiente indecencia por su parte. Quien no tiene dinero que deje en paz a las damas.

Y yo que le digo:

-La felicidad, **querida ciudadana**, no está en el dinero. **Perdone la expresión** (Ibídem: 15).

Una aristócrata, en su concepción, es una mujer que tiene un “diente dorado” y lleva las “medias bien puestas”; la palabra formal “ciudadana” es empleada en una situación inapropiada; lo mismo sucede con “ideología” que aparece fuera de contexto en un episodio totalmente cotidiano e intencionadamente rebajado. El adjetivo “burgués” también es un préstamo de otro discurso que refleja una consciencia clasista. En resumen, el narrador de Zóschenko mezcla distintos registros de habla, su propio lenguaje abunda en términos del vocabulario soviético cuyo significado en realidad desconoce; su auténtica voz se asoma de vez en cuando, pero él mismo se avergüenza de ella y se corrige: “Perdone la expresión”.

La ironía de lenguaje, reflejada en aquella “manera premeditadamente desmadejada, indecisa, algo caótica, en definitiva, burlesca, del narrador y de los personajes” (SAN VICENTE, en ZÓSCHENKO, 2005b: 9), se ve acompañada por la ironía situacional: la realidad también aparece desproporcionada; se produce un desajuste entre lo que son los acontecimientos y como los ve el narrador cómico. Los hechos realmente

significativos se hallan aminorados, y, en cambio, le da a veces demasiado valor a los pormenores de la vida cotidiana que no lo tienen.

Lo absurdo de las situaciones es exagerado, llevado al grotesco, aunque detrás de aquel mundo grotesco, lleno de malentendidos, “errores y frustraciones” (SLONIM, 1974: 117) los lectores mínimamente perspicaces podían discernir la realidad contemporánea: era un efecto buscado. Volviendo al ensayo *Lo cómico en las obras de Chéjov*, citado al principio de este capítulo, creemos que allí Zóschenko ofrece una clave importante para la interpretación de sus propios relatos humorísticos. Escribe:

Los críticos lo han hecho absolutamente todo para que Chéjov no sea considerado como satírico. Pues, al reconocer a Chéjov como satírico, uno podría horrorizarse (así pensaban ellos) con los cuadros sombríos retratados por el escritor. Pero este miedo no es real, surge de una percepción errónea de lo que es la sátira, cuáles son sus objetivos y la envergadura de sus, llamémoslas así, operaciones.

[...] La representación satírica de un mundo negativo tan sólo es la capacidad de retratar este mundo negativo. Esta capacidad no quiere decir, sin embargo, que no exista otro mundo positivo y que el artista no lo perciba y no lo reconozca (ZÓSCHENKO, 1967, N° 2: 152-153; la traducción es mía).¹⁶⁰

Zóschenko intenta separar el objeto de la sátira del resto de la realidad circundante: su ironía no es una negación absoluta, como sostiene el autor de *El libro azul*, sino que es “finita”, en términos de Booth, es decir, se refiere a un fragmento concreto de la realidad. Aunque no es casualidad tampoco que sus relatos humorísticos de la década de los 20, igual que los relatos de Bulgákov, prácticamente no muestran ningún héroe positivo que sea portavoz del autor, que restablezca aquella fe en un mundo mejor. Su

¹⁶⁰ Para dar un ejemplo, Zóschenko menciona la obra satírica de Saltikov-Schedrín y advierte que el mundo monstruoso creado por el escritor no es un reflejo absoluto del mundo real.

ironía (como la ironía de Chéjov) en realidad tiene un campo de aplicación más amplio de lo que pretende demostrar en su polémica con la crítica. ¿Acaso fue aquél un juego al escondite con la censura, un querer ser subversivo, peligroso y al mismo tiempo pasar desapercibido? D. C. Muecke lo llama “protective colouring”:

In order to survive in an environment of predatory critics, literature has to disguise itself either as criticism or as something even the most rapacious critics would do well to be extremely wary of (MUECKE, 1970: 24).

Esto lo permite la ironía, que es al mismo tiempo un arma y un escudo. Aunque tampoco es un arma destructiva como la sátira; le comunica a la crítica un matiz más humano, una mirada comprensiva.

Es sabido que la ironía a menudo esconde una tristeza, “una alianza, un sentimiento de piedad” (BALLART, 1994: 416); según la famosa fórmula de Chéjov, no se puede hablar de lo triste con tristeza, lo triste sólo se percibe como tal cuando está detrás de la máscara de la risa. En los relatos de Zóschenko esta tristeza está detrás de la comicidad absurda de situaciones y de caracteres; el autor plasma en ellos una mezcla de burla y compasión, aunque el segundo ingrediente lírico muchas veces pasa inadvertido, desplazado por el efecto satírico.¹⁶¹ Pere Ballart utiliza respecto a la ironía literaria la expresión “pasión distanciada” y habla sobre la dinámica compleja entre la distancia y la comprensión en un discurso irónico (*Ibidem*). El autor en este caso parece no tomar ningún partido determinado, balancea, juega, evita pronunciar las cosas de forma directa. La protesta del ironista (que reivindicaba Zóschenko en las obras de Chéjov)

¹⁶¹ A Maxim Gorki, sin embargo, no se le escapó esa faceta de Zóschenko. En una carta fechada el 16 de septiembre de 1930 le escribe: “Las dotes de satírico que usted posee son evidentes, su sentido de la ironía es muy agudo y va acompañado de una sensibilidad lírica muy original. No conozco a ningún otro escritor en que se dé una correlación semejante entre ironía y lirismo” (GORKI, citado en: VIDAL, VALVERDE, 1970: 639)

está implícita en su escritura, y es el lector quien, al descifrar los códigos secretos, deberá hacer su dictamen, su juicio de valor.

Volviendo a las técnicas del distanciamiento, es decir, de la no-implicación en la ficción, queremos recordar que la narrativa satírica de las primeras décadas de la URSS guarda una gran influencia del género periodístico y finge un efecto “documental”, “factográfico”, aunque sólo se refleja en la estructura exterior del relato. Así el narrador de Bulgákov a menudo adopta la postura de un observador, un comentarista que relata los sucesos tal como son, sin añadir nada propio. Eso le permite mantenerse al margen de la historia y colocarse en una posición superior, lo cual “impide al lector cualquier tipo de apego al personaje mientras refuerza su complicidad con la voz autoral” (COTONER CERDÓ, 2010: 118). Mientras que en los relatos de Zóschenko este distanciamiento se logra a través del perfil del narrador ficticio (aparentemente divergente con el del autor empírico), Bulgákov lo hace de una forma más explícita y bastante común en la ficción: citando una fuente imaginaria de la información. Puede ser el “diario íntimo del genial ciudadano Polosuhin”, como en el relato *Casa sobre ruedas*, o una “carta de un *rabkor*”,¹⁶² como aparece anotado en *Una broma de la naturaleza*, o el “relato de un sindicalista”, en *La momia egipcia*.

Cotidiano de excepción, como confiesa el autor, es una colección de anécdotas que reunió trabajando en la prensa soviética.¹⁶³ Los transcribe bajo un título y pone una advertencia al principio: “aparte de *Apetito progresivo* todo es verdad” (BULGÁKOV, 2006a: 46). Con eso parece que está diciendo: los hechos ya hablan por sí mismos. En otros relatos

¹⁶² «Sigla compuesta de las primeras sílabas de las palabras *rabotchij korrespondent* significando “obrero-periodista”. Tomado, aparte, el término *rab* quiere decir “esclavo”» (BULGÁKOV, 2006a, Notas: 123).

¹⁶³ Casi todos representan chistes populares que circulaban en la sociedad rusa en los años veinte (en: VISHNÉVSKAYA, 2004).

reproduce un fragmento de una noticia de prensa y desarrolla la narración sobre aquel argumento. Así comienza *Mam'zelle Jeanne*:

Extraído del boletín de la clase obrera: *Jeanne, la vidente-hipnotizadora, actuó en nuestro club de la estación de Z. Adivinaba los pensamientos ajenos y ganó cincuenta rublos en una noche.*

Un *rabkor* (BULGÁKOV, 2006a: 43).

Este marco “paratextual” da pautas al lector sobre cómo debe interpretar el texto y le sitúa en un contexto determinado.

Bulgákov, médico de profesión, cuando se inicia en la literatura se da cuenta de que “antes de aprender a inventar es necesario pintar del natural” (LAKSHÍN, en: BULGÁKOV, 2002: 16; la traducción es mía). La época en que vivía era una fuente inagotable de situaciones grotescas, contrastes y sucesos extraordinarios. Un observador irónico podía sacar buen provecho de ello, y es lo que hizo Bulgákov. No se debe olvidar tampoco su faceta como dramaturgo; en sus relatos a menudo desarrolla también la ironía situacional, que tiene la misma función que en el escenario: mostrar el lado absurdo de la vida, el juego del azar que comporta situaciones extrañas e inverosímiles.

Así, por ejemplo, en el relato *Una broma de la naturaleza* el protagonista resulta ser una especie de doble del célebre general del ejército blanco Piotr Nikoláyevich Wrangel; para mayor efecto, tiene los mismos nombre y apellido. Esta similitud fatídica le hace la vida imposible en la URSS:

La puerta se abrió; la gente se agolpaba, y, aupándose unos sobre otros, pudieron ver furtivamente al visitante a través de un intersticio...

Al ver a los que llegaban, este último lanzó un suspiro amargo, esbozó una sonrisa irónica y dejó caer su chascás.

[...] – Bueno, es Tu voluntad... Yo no puedo más. En Herson, me zarandearon. En Kiev, me zarandearon... Qué desgracia. Me voy a dirigir a *Sovnarkom*¹⁶⁴ para que me atribuyan otro nombre, ¡no importa cual! (BULGÁKOV, 2006a: 18).

En otro relato, titulado *Casa sobre ruedas*, el déficit de la vivienda en la capital rusa alcanza su extremo y los recién llegados se montan unos “apartamentos” provisionales en los tranvías moscovitas en pleno funcionamiento. De entrada ya la situación parece inverosímil. Con fecha de 21 de noviembre, en el diario de Polosuhin aparece anotado:

Ah, os lo juro, qué ciudad de Moscú. Apartamentos no hay. Pero en absoluto, ¡qué desgracia! He expedido un telegrama a mí esposa, a fin de que tenga paciencia por el momento, y que no se ponga en el camino. He pasado tres noches en casa de Karaboiev, en su bañera. Es cómoda, salvo que gotea. Y otras dos noches en casa de Shchuevski, sobre la cocina de hierro fundido (BULGÁKOV, 2006a: 12-13).

Pero a medida de que la narración va avanzando la sensación de absurdo va aumentando, y la nota final ya es absolutamente grotesca:

21 de diciembre

[...] Nos obligan a evacuar los lugares. Los alquilan a las administraciones.

Nos han dado tres días de plazo. En mi vagón se va a instalar una comisaría de policía. En el de Purtsman, será la escuela de primer grado Lunacharski¹⁶⁵ (BULGÁKOV, 2006a: 14-15).

¹⁶⁴ “El consejo de los comisarios del Pueblo” (*Ibidem*).

¹⁶⁵ “Se trata de una escuela de teatro en honor del revolucionario y hombre de Estado Anatoli Lunacharski (1875-1933) que fue comisario del pueblo para la Enseñanza” (BULGÁKOV, 2006a: Notas).

El efecto grotesco se logra precisamente a través del contraste entre la manera coherente y realista del narrador y lo chocante de la situación retratada:

[...] the grotesque derives at least some of its effect from being presented within a realistic framework, in a realistic way (THOMSON, 1972: 8).

Zóschenko utiliza el grotesco del mismo modo: para contrastar el sentido común y el mundo caótico en el que le tocó vivir. La historia de *El Chancho*¹⁶⁶ o *Historia de una enfermedad*¹⁶⁷ sumergen al lector en una atmósfera muy similar a las obras de Franz Kafka, aunque en los relatos de Zóschenko rara vez aparece el matiz siniestro y tenebroso que encontramos, por ejemplo, en *El proceso* o *La metamorfosis* donde éste colinda con lo fantástico, lo sobrenatural. Los detalles escabrosos y la atmósfera general de absurdo en ningún caso diluyen el efecto cómico, sino que lo facilitan. Como apunta Ph. Thomson, “el satírico que utiliza el grotesco como una herramienta, un arma de choque, ha de tener cuidado” (THOMSON, 1972: 42; la traducción es mía) para no desviar la recepción del lector. Zóschenko maneja esta arma con arte; su propósito al fin y al cabo no es horrorizar, pasmar, provocar abominación, sino hacer reír y motivar la reflexión.

En cambio, el grotesco en las obras de Bulgákov a menudo alcanza el máximo apogeo y se relaciona con el mundo imaginario, irreal. El Moscú de los años treinta se presenta como un escenario idóneo para los sucesos fantásticos, para la lucha entre las fuerzas del mal y del bien; lo cotidiano adquiere una tonalidad mística.¹⁶⁸ Pero,

¹⁶⁶ Narra una anécdota divertida sobre la búsqueda de un chancho perdido en un tranvía. Después de recorrer varias instituciones públicas, tramitar un certificado sobre la pérdida y recibir el objeto deseado, el desdichado propietario del chancho pierde el otro.

¹⁶⁷ Una historia que cuenta las desventuras de un enfermo en un hospital soviético. Al final consigue sobrevivir a pesar del empeño de los médicos.

¹⁶⁸ Aquí empleamos esta palabra en la acepción de “misterioso, enigmático, sobrenatural” que tiene en la lengua rusa y que carece en la lengua española (donde se emplea en el

su misticismo no estaba relacionado tanto con el interés hacia los espíritus del mal *per se* (aunque el ámbito de lo misterioso, mágico, extraño resultó muy atrayente para la imaginación), como con la mística de la vida diaria y, aún más, - con la mística de la existencia social. Precisamente en esta encrucijada es donde el misticismo de Bulgákov, en parte heredado de Gógol, se encuentra con la sátira (LAKSHÍN, 2002: 17; la traducción es mía).

Bulgákov, por supuesto, era consciente de la influencia gogoliana en su obra, incluso en algunos de sus artículos y cartas habla de él como de su maestro. En una carta dirigida al historiador literario P. S. Popov y dedicada a la puesta en escena de su pieza teatral *Los días de los Turbín*, esboza un retrato de Gógol como “una persona bien conocida, con la nariz aguda y los ojos enfermos, exaltados”, un “gran maestro” (BULGÁKOV, citado en CHUDAKOVA, 1976: 26; la traducción es mía), que se presenta ante Bulgákov y rompe con su aparición el silencio de la noche.

Los fantasmagóricos *Relatos de San Petersburgo*,¹⁶⁹ con su atmósfera asfixiante de pesadilla nocturna le inspiraron a Bulgákov en gran medida la creación de sus relatos de Moscú, unas escenas satíricas de la vida moscovita de los años veinte-treinta (CHEBOTARIÓVA, 1984: 168-169). Posteriormente estas escenas reaparecen en la novela *El maestro y Margarita*, donde los límites entre lo real y lo fantástico ya son del todo inciertos. Se podría citar varios ejemplos de este “misticismo cotidiano” de Bulgákov, pero lo que aquí nos interesa es la unión fabulosa de la ironía y lo grotesco, la así llamada “grotesque irony” (THOMSON, 1972), utilizada a veces por el autor como modo de provocación. Igual que en el mundo absurdo, trastornado de Gógol y Saltikov-Schedrín, en la narrativa de Bulgákov el grotesco y la presencia de lo sobrenatural sirven para destacar

sentido religioso y espiritual). Asimismo, el “misticismo” se entiende en ruso como la tendencia a buscar un sentido oculto, arcano en los sucesos de la vida real. Véase al respecto el diccionario de Dal (2007).

¹⁶⁹ Especialmente *La nariz* y *El capote*.

la sordidez de la realidad circundante. El misterio al final queda desmitificado, vulgarizado. De hecho la desmitificación del misterio se convierte en el motivo principal de algunos de sus relatos, como *La momia egipcia*, *Mam'zelle Jeanne*, y se repite en la escena de la sesión de la magia negra en *El maestro y Margarita*. Incluso podemos hablar aquí de la parodia: el autor pone en ridículo el motivo del misterio como tal de la tradición literaria romántica y, por otro lado, se burla de la gris sociedad soviética y de su incredulidad oficial, cuya deliberada negación de lo sobrenatural adquiriría proporciones propias de una caricatura banal:

Pero no crean que se trata de brujería o milagro. No tiene nada que ver con eso, pues sabemos que los milagros no existen.

[...] – Todo esto se basa exclusivamente en las fuerzas de la naturaleza con la autorización de la sección sindical local y de la comisión de acción cultural y educativa de masas (en BULGÁKOV, 2006a: 44).

En las obras de Bulgákov la ironía igualmente se entremezcla a menudo con una profunda tristeza, un sentimiento nostálgico por los tiempos irrecuperables. Con mayor intensidad esta nota de tristeza suena en *La Guardia blanca* y *Los días de los Turbín*, pero también queda reflejada en su obra menor. En el relato *La Comuna obrera Elpite n°13*, redactado a principios de los años veinte, que narra el fin de la celebre casa Elpite de la Bolshaya-Sadóvaya,¹⁷⁰ el narrador exclama con una sonrisa de amargura:

Era una gran época... Pero de eso ya no queda nada. *Sic transit gloria mundi!*

Es terrible vivir cuando caen los imperios. Incluso la memoria comienza a apagarse. Señor, ¿es posible que todo eso haya existido? (BULGÁKOV, 2006a: 94).

¹⁷⁰ Una calle en el centro de Moscú, “que era una parte del cinturón interior” (BULGÁKOV, 2006a, Notas: 125) de la capital.

Es casi una ironía filosófica, cósmica, que intenta mostrar el factor humano en las peripecias históricas, la relatividad y la perennidad de las cosas mundanas.

La ironía en los relatos satíricos de Zóschenko y Bulgákov muchas veces suena como una música de fondo, expresa el juicio del autor acerca lo narrado y por lo tanto se convierte en una perspectiva, un guión de lectura. Para entrar en sintonía con aquella conciencia irónica, el lector debe seguir atentamente las marcas textuales, las implicaturas que conforman el subtexto de la obra. De este modo, estamos hablando sobre un macro-acto irónico, donde confluyen varios micro-actos de habla, es decir, casos independientes de ironía verbal se reúnen en la obra para lograr un efecto final.

A menudo la entonación irónica aparece desde el principio de la narración, y si el destinatario percibe la ambigüedad, la posterior lectura será condicionada por aquella percepción. El relato *Recuerdo* de Bulgákov, bastante polémico para los lectores contemporáneos, en el tiempo de su aparición pasó desapercibido para la censura y se publicó en los números 1 y 2 de «Железнодорожник» (“El ferroviario”) en 1924. El primer párrafo ya hace sospechar de la sinceridad del autor, aunque el texto entero nos deja con la duda:

Muchos, son muchos los que conservan recuerdos ligados a Vladímir Ilich;¹⁷¹ yo también tengo uno. Es inmisericorde y recurrente y no consigo desembarazarme del mismo (BULGÁKOV, 2006a: 50).

A continuación viene la historia mitad real, mitad ficticia, sobre el empadronamiento de Bulgákov y su mujer en el famoso piso N° 50 de la calle Bolshaya-Sadóvaya. Después de su llegada de Kíev, el escritor pasó mucho tiempo buscando vivienda en Moscú, de manera que es un tema

¹⁷¹ Nombre y patronímico de Lenin.

autobiográfico que aparece en algunos de sus relatos humorísticos.¹⁷² Finalmente un amigo le propone compartir con él su habitación, pero en la administración de la casa le deniegan el permiso de cohabitación. Entonces Bulgákov escribe una carta a nombre del presidente de los comisarios del Pueblo, Vladímir Ilich Lenin, y la entrega a su esposa, Nadezhda Konstantínovna Krúpskaya.¹⁷³ Su petición queda satisfecha y con la ayuda de Krúpskaya logra registrarse en el piso.

Vemos, pues, que la frase inicial diverge del resto de la narración: Bulgákov en realidad nunca llegó a conocer a Lenin en persona; su recuerdo se refiere a un encuentro fugaz con su mujer, a su “chaqueta desgastada de piel de borrego” y “la hoja amarilla de la declaración” con las palabras “Ruego extiendan una ordenanza de cohabitación” al margen y firmada: “Uliánova” (BULGÁKOV, 2006a: 50-55). Las expectativas del lector quedan frustradas: el recuerdo del “líder de los pueblos” se reduce a un episodio cotidiano y las palabras de agradecimiento al final son dirigidas a Nadezhda Konstantínovna, no a Lenin. Bulgákov desmonta el propio significado de la palabra “recuerdo”, ironiza con respecto a las numerosas memorias sobre Vladímir Ilich, escritas después de su muerte por personas que ni siquiera lo conocieron.

Sin embargo, como ya hemos comentado, el relato vio la luz en plena dictadura soviética, los redactores no se habían dado cuenta de la “jugada”. Ya sabemos que la ironía no queda especialmente marcada, señalada en una obra de ficción porque no hay un tipo de léxico determinado, ni una estructura sintáctica de la frase que anuncie la presencia del subtexto irónico. Pero las irregularidades en el uso de los medios lingüísticos junto con el contexto pueden informar sobre la intención implícita del autor:

¹⁷² Bastará con nombrar dos de ellos: *Casa sobre ruedas* y *El Moscú de los años veinte*.

¹⁷³ En el relato nunca aparece su verdadero apellido Krupskaya, sino el de su marido: Uliánova

The satirist's intention is hardly even shown in an open way, on the contrary, it is disguised behind ironic devices and set in a given context (AURÍA LABAYEN, 2007: 23).

Bulgákov consideraba que una obra literaria necesariamente debe esconder algún misterio, algún secreto (en BELZA, 1981: 231) y sus relatos muchas veces tienen un aire de conspiración; el autor intenta establecer un alto grado de complicidad con el lector. La obra está destinada a un lector implícito “que sabe”, no a uno cualquiera, y eso debe determinar en gran medida el proceso de traducción.

El subtexto en la pragmática muchas veces se define como un mecanismo de “camuflaje de la referencia” (ARUTYÚNOVA, 1982: 15) que se convierte en un método literario, sobre todo si se trata de la ironía, aunque también es frecuente en los discursos acerca de toda una serie de temas tabú.¹⁷⁴

En el tercer capítulo hemos mencionado que uno de los recursos más recurrentes en la creación del subtexto es la repetición o leitmotiv. Pero por repetición no se debe entender sólo el uso reiterativo de una frase, una palabra o una escena determinadas. La tendencia narrativa es la suma de varios componentes: puede ser el uso constante de un tipo de léxico, de epítetos característicos, de un registro de habla que choca con el contexto, de neologismos o tropos específicos, de intertextos que se refieren a otros discursos parodiados, etc. Cada autor tiene sus medios para dar a entender que en el texto se hallan otros significados anexos, no expresados explícitamente. Pero la función de aquellos medios siempre es la misma: evocar unas determinadas asociaciones, connotaciones en el lector que facilitarán su predisposición para entender el subtexto.

¹⁷⁴ L. Cotoner Cerdó, en el artículo dedicado a la narrativa erótica de Carme Riera, muestra la ironía como su forma de expresión preferida, una manera indirecta de abordar el tema (COTONER CERDÓ, 2010: 115-129).

En los estudios dedicados al subtexto en la obra de Bulgákov se ha destacado el papel dominante de los “significados clave”¹⁷⁵ que conforman la estructura subyacente del texto. Se manifiestan a través de diferentes medios expresivos que analizaremos a continuación. Entre otros métodos de análisis utilizaremos la teoría de los *frames*, muy útil, a nuestro parecer, en la interpretación de los significados implícitos, sobre todo si están culturalmente connotados. El concepto de *frame* en los estudios de recepción está muy relacionado con el de *horizonte de expectativas* del destinatario. La *frame*-estructura de la consciencia puede sugerir un guión de lectura, programar un tipo de asociaciones (u otro) en el receptor, dependiendo de su propio contexto cultural-histórico, su conjunto de presuposiciones, etc. Eso explica en gran parte las diferentes formas que el humor adquiere en culturas diferentes y la dificultad de traducción de textos de esta índole de un idioma a otro.

Para concluir, la intención irónica en los relatos satíricos de Mijaíl Zóschenko y Mijaíl Bulgákov es una forma de protesta encubierta, disimulada, que se hace visible sólo si confluyen varios factores a la vez: el conocimiento del momento histórico, los rasgos específicos del género y los datos de carácter biográfico, la participación activa del lector y su capacidad para colaborar con el autor en la construcción del subtexto, el conocimiento de referentes que se encuentran parodiados, ironizados, etc. Como paso siguiente en el presente trabajo, nos ocuparemos de la compleja tarea de interpretación del subtexto irónico en las obras de los autores en cuestión. Si es cierto que el humor “tiene nacionalidad”, ¿en qué consiste dicha idiosincrasia? Y, ¿cómo el traductor puede trasmitirla si se trata no solamente de una cultura distinta, sino también de otra época histórica? Nos ayudará a responder esas preguntas, entre otras fuentes, el estudio de Lesley Milne sobre el humor ruso *Reflective laughter* (2004) y, obviamente, el

¹⁷⁵ En ruso, «ключевые смыслы».

análisis comparativo original-traducción de los textos satíricos de Zóschenko y Bulgákov.

VI. La percepción y la interpretación del significado irónico desde otra "realidad".

*Es sabido que el humor viaja mal, que suele
marchitarse en el trayecto más corto, llegando
deshecho, si no muerto a su destino,
al trasladarse de un idioma a otro.*

(Leo Hickey)¹⁷⁶

1. "Framing" humour.

Los textos humorísticos siempre han constituido un verdadero reto para el traductor, sobre todo cuando hablamos de grandes distancias culturales y temporales. Lo mismo sucede en cualquier tipo de comunicación intercultural: más de uno se habrá sentido frustrado al intentar explicar un chiste procedente de su cultura a un interlocutor extranjero. Los conocimientos lingüísticos resultan insuficientes por muy amplios que sean;¹⁷⁷ el oyente, desconcertado, se encoge de hombros, como diciendo: ¿dónde está la gracia exactamente?

La tarea del traductor es explicar "dónde está la gracia", ponerla de manifiesto, sin dejar explícita su intervención en el texto, procurando ser "invisible", si adoptamos el concepto de Venuti (1995). Lo requiere el propio tipo textual (y el género literario) por los motivos que especificaremos a continuación.

Ahora analizaremos en qué consiste la complejidad de la tarea traductiva con respecto al humor y la ironía y qué factores impiden, o mejor dicho, se resisten a la superación de la distancia intercultural, del así llamado "knowledge gap" (NEUBERT, SHREVE, 1992: 54), en términos de la aproximación pragmática-cognitiva a la traducción.

¹⁷⁶ Véase en HICKEY, 1999.

¹⁷⁷ La comprensión y la capacidad de generar el humor son propias del nivel más alto dentro del aprendizaje de un idioma extranjero (BARBE, 1995: 4)

Aparte de las *universalia* semánticas, es decir, conceptos básicos inalterables que subyacen cualquier interacción humana, analizadas por A. Wierzbicka en *Cross-cultural pragmatics: the semantics of human interaction* (1991), podemos hablar también sobre las, llamémoslas así, “*universalia* discursivas”, es decir, las concepciones comunes sobre la manera de construir un discurso, la tradición de dividir textos en tipos y géneros, el conjunto de temas y argumentos que circulan en la literatura universal, etc. La clasificación de las funciones en los cuentos populares europeos de V. Propp (PROPP, 1971) viene a demostrar la existencia de aquellas “*universalia* discursivas”. Como escribe Borges en *La esfera de Pascal*, la historia universal no es nada más que la repetición de unos cuantos temas, de “unas cuantas metáforas” (BORGES, 1990: 14). A lo mejor, lo podríamos aplicar también a la literatura.

Por lo tanto, la innovación y la diferencia no radican tanto en la historia misma, como en la forma en que es narrada.

V. Gak (2006: 237-243) hace un interesante estudio comparativo de dos versiones distintas de la fábula esopiana *La cigarra y la hormiga* – la versión francesa de La Fontaine (1668) y la versión rusa de I. A. Krilov (1808). El papel del trabajador previsor en las dos versiones pertenece a la hormiga (*la fourmi*, en francés, y *муравей*, en ruso), conocida en todo el mundo por su laboriosidad. Sin embargo, la palabra rusa *муравей* es de género masculino, lo que cambia por completo la lectura de la fábula: resulta que un hombre poco gentil y tacaño le niega la ayuda a una mujer pobre e indefensa (GAK, 2006: 241). La cigarra (*la cigale*, en francés) en ruso es sustituida por la libélula (*стрекоза*), por la simple razón de que la cigarra no es un animal que se encuentre habitualmente en Rusia, salvo en la región del Mar Negro, y por lo tanto la imagen no es lo suficientemente familiar para los lectores rusos. También varía el lenguaje (y el registro de habla) que utilizan los personajes en las dos versiones: en la fábula de Krilov es más coloquial, popular, mientras que en la versión francesa *la*

cigale y *la fourmi* mantienen más distancia, se hablan de usted y sus relaciones parecen más formales. En Francia el lenguaje literario se consolidó casi dos siglos antes que en Rusia, y los autores franceses de la época de La Fontaine evitaban el uso del lenguaje popular.

Como resume Gak, "la cultura de cada pueblo existe y se desarrolla en un determinado marco exterior"¹⁷⁸ (GAK, 2006: 139; la traducción es mía), y es lo que explica la diferencia entre las dos versiones de la misma historia. Pero por el "marco exterior" aquí entendemos no sólo el mundo material (la naturaleza, la apariencia de las personas, los objetos físicos creados por la inteligencia humana), sino también los datos de carácter socio-psicológico, como la estructura de la sociedad, las formas de interacción humana, el sistema de valores y creencias compartido por los miembros de una comunidad lingüística, etc. Es decir, se trata del "contexto", en la acepción más amplia del término.

Sin embargo, para abordar el tema de la interpretación de enunciados irónicos, es necesario hacer una distinción entre lo que es la realidad objetiva circundante y una imagen convencional de la realidad, filtrada a través de nuestra experiencia, nuestra percepción subjetiva de aquella realidad.

David Katan utiliza a este respecto una metáfora muy ilustrativa, a nuestro parecer: la del mapa geográfico, un metamodelo que permite concebir la idea del territorio (KATAN, 1999: 87).¹⁷⁹ Del mismo modo, "adaptamos", "ajustamos" la realidad a nuestras experiencias y conocimientos previos, a nuestros cinco sentidos, a nuestra visión particular y, naturalmente, a los esquemas que nos impone la lengua que hablamos.

¹⁷⁸ "Framework of culture", en términos de D. Katan (1999: 126) y S. Bassnett (1991:13).

¹⁷⁹ V. Krasnij, para poner otro ejemplo, desarrolla la imagen de la "red" o el "sistema de coordenadas que una cultura proyecta sobre el mundo circundante", que recibe el nombre de "códigos de cultura" (KRASNIJ, 2002: 232).

Todo ello constituye filtros¹⁸⁰ que nos ayudan a tomar conciencia de la realidad objetiva, y uno de los filtros más importantes es la cultura:

A basic presupposition is that the organization of experience is not "reality", but is a simplification and distortion which changes from culture to culture. Each culture acts as a frame within which external signs, or "reality", are interpreted (KATAN, 1999: 1).

De esa manera, Katan distingue entre el "frame" (marco), como una unidad cognitiva (o psicológica), una forma de archivar y procesar la información, y el "contexto"¹⁸¹ como la representación externa de la realidad (1999: 34-35).

El término *frame* fue por primera vez empleado por Marvin Minsky en los años 70 del siglo pasado en el ámbito de la Inteligencia Artificial para describir la organización de nuestro "mapa mental" y aplicar este modelo en la tecnología computacional. *Frame* significa "una estructura de datos que representa una situación estereotipada" ("data-structure for representing a stereotyped situation", en: MINSKY, 1975). Pero a la vez que es un depósito pasivo del conocimiento, también representa un instrumento de la psique con el que exploramos el mundo, destacando algunos aspectos de la realidad y dejando a un lado otros. Se basa en la idea de que nuestra mente es selectiva y tiende a organizar la experiencia en unos bloques epistémicos/cognitivos que encuentran su reflejo en el lenguaje en forma de campos léxico-semánticos¹⁸² (NEUBERT, SHREVE, 1992: 60). No obstante, no se puede poner un signo de igualdad entre ellos. Los *frames* pertenecen al

¹⁸⁰ Vease al respecto la clasificación de los filtros que ofrece D. Katan en su libro *Translating cultures: an introduction for translators* (1999: 88).

¹⁸¹ Para A. M^a Rojo López, al contrario, el "contexto" forma parte del mundo mental del interlocutor: "[...] context is a psychological construct that exists in the speakers' mind" (ROJO LOPEZ, 2002: 314).

¹⁸² Cada palabra del paradigma semántico muestra sólo una faceta del frame y con eso actualiza otro frame dentro del mismo (NEUBERT, SHREVE, 1992: 61).

ámbito de la cognición y representan un concepto teórico mucho más amplio y complejo que los campos léxico-semánticos.

A “frame” is not real in the same way as our map of the world is not the actual territory it represents. It is more an indication of the sort of thinking and interpreting (BATESON, en: KATAN, 1999: 35).

El *frame*, de este modo, tiene una función interpretativa y se aplica con frecuencia para la comprensión y la traducción de textos. Desde la teoría de los *frames*, la traducción se describe como un “proceso de ajuste” entre los *frames*¹⁸³ de la cultura de origen y los de la cultura meta. Pues, el mismo *frame* en diferentes culturas puede tener diferentes componentes:

These socio-cultural differences are relevant for translation, since they can block the comprehension process of TT¹⁸⁴ readers (ROJO LOPEZ, 2002: 320).

Por ejemplo, el *frame* situacional de la “compra” en la percepción de una persona rusa contemporánea de la época soviética implica la imagen de la cola, mientras que en la cultura occidental (europea) del mismo período aquel componente no necesariamente forma parte del dicho *frame*. Asimismo, la imagen mental evocada por la palabra “pueblo” (en la acepción de “población, como el contrario de la “ciudad”) no será idéntica a la imagen actualizada por su equivalente lingüístico “деревня” (o “посёлок”/ “село”) en la lengua rusa. Sin especificar la diferencia en el nivel de infraestructura (que es notable), la “деревня” rusa, en oposición a la “ciudad” (“город”), posee unas características estereotipadas que no tiene el “pueblo” en la lengua española. “Деревня” se asocia más con el campo, la vegetación abundante, la agricultura, las costumbres autóctonas de cada

¹⁸³ Neubert y Shreve lo llaman “matching frames” (1992: 61).

¹⁸⁴ Target text.

región, oficios artesanos, etc.¹⁸⁵ El contraste entre el centro y la periferia en Rusia es más visible que en España.

Estos matices, o componentes del *frame*, no siempre (o casi nunca) quedan registrados en los diccionarios bilingües. Sin embargo, el listado de sinónimos que normalmente se ofrecen como equivalentes extranjeros de una palabra puede proporcionar una noción más amplia y más completa. En el caso citado, encontramos, aparte de "pueblo", los siguientes equivalentes lingüísticos de "деревня": aldea, campo (TUROVER, NOGUEIRA, 2001). Quizá estas dos palabras sean una traducción más apropiada que "pueblo" en según que contexto.

Antes de aplicar la teoría de los *frames* a nuestro análisis, cabe anotar que: 1) el *frame* no es una unidad bien delimitada y objetiva, sino al contrario, definida intuitivamente y sujeta a cambios en el curso del tiempo; 2) los *frames* interactúan ente sí, formando redes o cadenas cognitivas, y a menudo es difícil trazar una línea divisoria entre un *frame* y otro. Suelen distinguirse entre *frames* estáticos y *frames* dinámicos o entre *frames* propiamente dichos y *scenarios*, *schemas*, *scripts*, *plans* (NEUBERT, SHREVE, 1992). Los *frames* estáticos son las presuposiciones pragmáticas, ya mencionadas al principio del presente estudio, es decir, todos aquellos conocimientos previos al acto comunicativo y necesarios para la interpretación de enunciados.¹⁸⁶ Por *frames* dinámicos (frames en acción) o *scenarios* se entienden estructuras organizacionales, conectores que establecen vínculos entre los diferentes frames en el momento de su actualización en el texto (NEUBERT, SHREVE, 1992: 66). De este modo, el texto aparece como un todo coherente y lógicamente estructurado.

¹⁸⁵ Hoy en día esta imagen estereotipada se ha modificado bastante con respecto a lo que era años atrás. Con eso queremos decir que el factor tiempo afecta en gran medida el contenido y la estructura del frame.

¹⁸⁶ Aquí nos centraremos sobre todo en los *frames* estáticos, o el conjunto de presuposiciones que tiene el lector a su disposición a la hora de interpretar el texto.

Frames are the fabric from which texts are woven. They are not prefabricated potential texts; they are building blocks from which texts are assembled (NEUBERT, SHREVE, 1992: 60).

Resulta que los portadores del significado no son las palabras mismas, sino los bloques cognitivos que subyacen bajo estas palabras, lo que le permite a A. M^a Rojo López, en su artículo sobre la traducción de elementos culturales, a considerar el frame como la unidad mínima de traducción ("translation unit", en ROJO LÓPEZ, 2002: 312) o *translema*.¹⁸⁷

En un trabajo dedicado a la traducción del subtexto irónico en un texto perteneciente a otra cultura y otra época anterior, el concepto de frame también será de gran utilidad. En primer lugar, los frames, como esquemas hechos (estereotipados) del pensamiento, son muy importantes para la construcción del subtexto: el autor muestra sólo una cima del "iceberg" llamado frame, dejando a sus lectores reconstruir el resto. El grado de complicidad con el autor dependerá del grado de conocimientos compartidos, o experiencia compartida por todos los participantes del acto comunicativo (el acto literario). Por eso el uso de clichés, frases hechas, paremias e intertextos es un método eficiente para la creación de otro argumento latente.

En segundo lugar, como muestra con razón Rojo López, los frames ayudan a establecer un vínculo entre los medios lingüísticos (léxico-semánticos) y los procesos cognitivos, como también permiten averiguar el carácter del elemento cultural y su función en el texto. Por los elementos culturales se entiende "all those linguistic categories that need to be interpreted in the cultural environment of the ST",¹⁸⁸ "contextualized stylistic resources whose interpretation depends on reader's ability to

¹⁸⁷ "Santoyo (1986) and Rabadán (1991) call these units '*translemas*' and define them as units of a relational nature that do not exist *a priori*, since they are only valid for the compared texts" (ROJO LÓPEZ, 2002: 312).

¹⁸⁸ Source text.

activate certain cultural frames” (ROJO LÓPEZ, 2002: 312). Es decir, aquellos elementos textuales que sólo cobran sentido en el contexto cultural de origen: los fraseologismos, las citas (enunciados precedentes, en términos de V. Krasnij), los *realia*, los clichés, los así llamados “conceptos culturales” (“key words”),¹⁸⁹ etc.

Desde el punto de vista de la recepción de la literatura traducida, el concepto de frame permite entrever las posibles lecturas del texto. Unos determinados frames generan unas determinadas expectativas en el receptor, y estas expectativas serán, por lo tanto, diferentes en los receptores pertenecientes a distintos ámbitos socio-culturales. La recepción del texto de otra cultura (y otra lengua) estará totalmente condicionada por la manera de estructurar el saber en la sociedad receptora, empezando por el género literario y el tipo textual.

No debemos olvidar que entendemos el género como un constructo socio-cultural e histórico que implica un cierto guión programado de recepción. Eso no significa que la recepción no varía de un individuo a otro, pero existen unas determinadas preconcepciones del lector a la hora de abordar el texto que normalmente son dictadas por la sociedad a la que pertenece.¹⁹⁰ En otras palabras, el mismo frame de “novela realista”, de “poema épica” o de “historia policíaca” tendrá sus variantes en diferentes culturas y épocas históricas y, por consiguiente, las características preconcebidas del género (como la estructura del texto, el lenguaje empleado, el listado de temas y motivos, etc.) variarán en grado elevado.

¹⁸⁹ Vease al respecto el libro de A. Wierzbicka (1992).

¹⁹⁰ Según la tipología de *frames* de Manuel de Vega (1984), estamos hablando de “esquemás de dominio” (o “domain frames”): “domain frames are structures that guide discourse comprehension and production” (ROJO LOPEZ, 2002: 316).

Lesley Milne empieza la introducción al libro *Reflective laughter* con la reflexión sobre el carácter exclusivo del humor¹⁹¹ nacional y cita las observaciones de Salva Polunin, payaso y actor de pantomima ruso, acerca las "expectativas nacionales de la comedia",¹⁹² que hace unas interesantes generalizaciones, basándose en su experiencia como clown en diferentes países: destaca, por ejemplo, que en Inglaterra el humor tiene que ser "intelectual", "mental" para alcanzar su propósito; el público estadounidense busca distracción, el efecto catártico de la risa y su modelo es un humor basado en las incongruencias cómicas; mientras que para los espectadores rusos el humor ante todo debe despertar la compasión¹⁹³ ("compassion is all that matters", en MILNE, 2004: 1).

Naturalmente, son consideraciones subjetivas y esquemáticas que necesitan argumentación y, sobre todo, ampliación. Pero en ellas nos interesa sobre todo la idea central de que "el humor tiene nacionalidad", que su "aspecto" o, hablando en términos pragmáticos, sus estrategias de producción, cambian de una cultura a otra.

Como bien señala G. Carleton,

our laughter is merely a reflection of our own times and our own prejudices, unless we can imaginatively enter into the competing, complex and confusing literary world in which the works themselves were produced (en MILNE, 2004: 9).

¹⁹¹ Aquí entenderemos el "humor" como una dimensión general que incluye lo cómico, lo satírico y lo irónico. Pere Ballart, por ejemplo, lo considera "efecto perlocutivo de la ironía" (BALLART, 1994: 438).

¹⁹² "National expectations of comedy" (en: MILNE, 2004: 1).

¹⁹³ Recordemos aquí la nota de tristeza en los relatos satíricos de Zóschenko y Bulgákov. La ironía y la compasión o el sentimiento de la piedad quedan entremezclados también en las obras de Gógol, Chéjov y otros maestros del género. Por otro lado, la compasión es un concepto central en la cultura ortodoxa rusa.

Por lo tanto el humor necesariamente se debe estudiar en el contexto, especialmente si se basa en unas determinadas presuposiciones locales, unos determinados *frames*. La ironía en las obras satíricas precisamente apunta hacia objetivos temporalmente y geográficamente delimitados, aunque luego puede actuar a nivel más universal, como hemos comentado en el capítulo anterior. Entonces se entremezclan a menudo las preferencias ideológicas, los prejuicios sociales, las doctrinas religiosas y diferentes gustos estéticos, entre otras cosas. Cualquiera de estas convenciones puede servir de blanco al autor satírico.

La exclusividad del humor nacional no sólo deriva de las peculiaridades del entorno (del mundo material), sino también, y sobre todo, del modo particular de enfocar la realidad, de poner los acentos en sus diferentes aspectos, igual que es exclusiva la poesía nacional, otra manifestación de lo subjetivo. Resumiendo, los temas y argumentos pueden repetirse, lo que cambia es la manera de representarlos:

Any theme is inevitably interpreted in the light of the distinctive set of values maintained by each culture, society (NIDA, 1969: 98).

En un artículo dedicado a la traducción de los aspectos lúdicos en *Alice in Wonderland*, M. González Davies también reflexiona sobre la esencia del humor que “com els miralls, distorsiona la realitat” (en: MESEGUER, VILLANUEVA, 1998: 260). Su propuesta para la traducción del humor consiste en buscar los referentes comunes, los puntos de intersección entre diferentes culturas, o modos de “distorsionar” la realidad.

Dicha autora ofrece una clasificación auxiliar de los temas tradicionales en el humor de todos los países que son: la “alteritat o rivalitat” (entre personas, razas, naciones, etc.), el “trencament de normes” (a nivel del idioma, a nivel moral, social o natural) y la “escatología” (de carácter sexual o fisiológico). El segundo tema, en nuestra opinión, es un tema clave que muestra el punto de arranque de cualquier tipo de humor e

ironía. Los otros dos parecen ser sus derivados: el humor escatológico, arraigado en la tradición carnavalesca, también puede considerarse una ruptura de las normas y los tabúes sociales, una subversión; los chistes de carácter étnico-regional o machista/ feminista, que revelan los conflictos y rivalidades entre los seres humanos, se basan en una incongruencia entre la norma (cómo debería ser) y la realidad (cómo es en la práctica), entre la apariencia y la verdad.¹⁹⁴ Podemos observarlo en el ejemplo del clásico chiste donde tres personajes, pertenecientes a diferentes nacionalidades, representan tres tipos distintos de conducta. El tercer tipo, el que provoca la risa, normalmente se caracteriza por alguna irregularidad, alguna excentricidad.

La idea de "ruptura" es además muy afín a nuestro concepto de "arte como protesta" en los relatos satíricos de Zóschenko y Bulgákov. El arte irónico es un arte de protesta y de transgresión, una vía para poner de relieve (y de este modo, condenar) las discordancias y las falsas apariencias de nuestra sociedad:

El ironista resuelve las contradicciones de la realidad en una hilarante subversión (BALLART, 1994: 416).

A nivel teórico, la ironía, como una implicatura o un acto de habla indirecto, también representa una subversión, una alteración de las reglas pragmáticas, del principio de relevancia, en términos de Sperber y Wilson (1994). En otras palabras, el locutor de repente deja de actuar conforme a las reglas preestablecidas en la comunicación lingüística (que son las máximas de Grice) y su discurso se vuelve aparentemente incoherente y oblicuo, lo que hace sospechar al oyente sobre la presencia de otros significados implícitos aparte del directo. Y aunque el mecanismo irónico, como ya se ha demostrado, es mucho más sutil y complejo que esto, puede resultar útil

¹⁹⁴ "Contrast of reality and appearance", mostrado por Muecke como uno de los cinco elementos básicos de la ironía (MUECKE, 1970: 30).

para la percepción de la ironía en un discurso, sobre todo si se trata de un discurso extranjero.

Junto con L. Hickey (1999), consideramos que normalmente "el humor se deriva de la incongruencia", de la inadecuación:

[...] a menos que haya motivo en contra, los seres humanos se comportan de una manera adecuada o apropiada a circunstancias en las que se encuentran.

[...] los actos que van en contra del principio de la adecuación pueden o bien contravenirlo abierta y flagrantemente, o bien resultar inadecuados como por accidente y sin querer.

[...] Para los profesionales del humor no es urgente dividir o clasificar lo adecuado y lo inadecuado pero, para el traductor, esta división sería útil [...] (HICKEY, 1999).

Más que dividir o clasificar lo adecuado y lo inadecuado, que es un concepto muy relativo, el traductor, como lector en primera instancia, debe captar la incongruencia, que puede reflejarse tanto en el lenguaje, es decir, en el co-texto inmediato (cuando el narrador o los personajes se contradicen), como en la situación comunicativa literaria¹⁹⁵ o en el contexto histórico-cultural.¹⁹⁶ En este último caso es mucho más difícil identificarla, porque no se hallan (o son insuficientes) las pruebas objetivas, o dicho de otro modo, aquella "inadecuación" no se pone de manifiesto verbalmente. Aquí entran en vigor todos aquellos factores que ya hemos citado antes: los conocimientos culturales, los conocimientos de la época, de otras obras del autor en cuestión y otros textos a los que hace referencia. Para resumirlo, el traductor de cualquier texto de ficción, y del discurso irónico en particular, debe tener una amplia competencia literaria y una sólida cultura general.

¹⁹⁵ Por ejemplo, la divergencia entre las expectativas de género o tipo textual y las respuestas del texto, como a menudo sucede en la parodia.

¹⁹⁶ Como apunta L. Hutcheon, a menudo aparecen al mismo tiempo los señales contextuales y las marcas textuales que ayudan al lector a reconocer la intención irónica (HUTCHEON, 1994: 142)

Además, el autor irónico necesita de un interlocutor irónico, un lector implicado, porque "la ironía presupone una fuerte implicación personal" (BALLART, 1994: 411). Entramos en un campo bastante subjetivo, porque ya se sabe que ser irónico presupone una determinada perspectiva hacia la realidad, una particular actitud frente al mundo,¹⁹⁷ y no todas las personas la tienen.

Pero lo que es cierto es que si la ironía no es reconocida, pierde su valor, por lo que la responsabilidad importante en el juego irónico recae sobre el receptor. Como escribe Vladímir Jankélévitch, "al juego ágil, oído fino" (JANKÉLÉVITCH, 1982: 59).

Según la opinión de Linda Hutcheon (1994: 116-140), el acto de la interpretación de la ironía tradicionalmente se dejaba de lado en los estudios sobre el tema. La intención irónica se consideraba como algo propio del hablante/ autor, mientras que al receptor se le adjudicaba el papel pasivo del destinatario, y poca cosa más.

Si entendemos el discurso irónico como un acto comunicativo, necesariamente tendremos que atender a todos los componentes que garantizan su "felicidad", en términos pragmáticos, es decir, el emisor, el mensaje y el receptor:

[...] I think the complexity of the potential interaction of interpreter, ironist and text in making irony happen *has* to be part of any consideration of irony as the "performative" happening it is (HUTCHEON, 1994: 123).

La traducción pone aún más de relieve la función interpretativa del receptor, ilumina los efectos perlocutivos que tiene (o no tiene) sobre él un acto de habla irónico.

¹⁹⁷ O, según una opinión bastante común, la ironía caracteriza una mente propensa a dudar ("doubting mind", en HUTCHEON, 1994: 123).

Una vez percibida esa "incongruencia", una cierta ambigüedad que advierte sobre la presencia de la ironía, el interlocutor ha de buscar en qué consiste la incongruencia o, en otras palabras, averiguar a qué se refiere la actitud crítica-evaluativa del hablante y qué motivos la originan. Ya hemos hablado en el capítulo anterior que el reconocimiento del referente, mencionado implícitamente, o "camuflado" en las palabras del ironista, es la condición principal para la interpretación del significado irónico. Es precisamente esta cuestión lo que sitúa la ironía en la dimensión intertextual.

Ahora tenemos dos momentos en el proceso de interpretación de la ironía: 1) la percepción de la "incongruencia" y 2) la búsqueda del referente "camuflado". Nos falta el tercer y el definitivo paso: el análisis de aquellos aspectos, rasgos o propiedades del referente que lo convierten en el objeto de la ironía. Aquí se hace imprescindible la noción de *frame*, ya tratada en las páginas anteriores.

V. Krasnij define *frame-estructura* como una unidad cognitiva, formada por los clichés y los patrones de la mente humana, que representa un ramo de asociaciones previsibles o *slots* (KRASNIJ, 2002: 167). Cuando se actualiza un componente o un *slot* del *frame*, se ponen en juego automáticamente otros componentes, recuperando de este modo una imagen o una situación estereotipada.

Es importante entender que en el foco de la atención de la ironía se encuentran precisamente esquemas prefijados, estereotipos del pensamiento humano, verdades convencionales, distintas formas de representación de la realidad. Y el problema de la interpretación de la ironía radica en que estos son unos datos variables que dependen del factor espacio-temporal. Por lo tanto,

la ironía es un recurso lingüístico muy volátil y está siempre expuesto a que el paso del tiempo haga que se diluya o desaparezca (COTONER CERDÓ, 2010: 117).

La traducción, como interpretación cognitiva, puede neutralizar su efecto o bien potenciarlo, actualizarlo, transformarlo a través del tiempo y el espacio. Es lo que vamos a ver más adelante en el análisis comparativo entre los relatos originales de Zóschenko y Bulgákov y sus respectivas traducciones al castellano.

Prestaremos una atención especial a las soluciones traductivas referentes a los elementos culturalmente connotados en el texto y los *frames* que subyacen a ellos. Pero también tomaremos en consideración otros casos de ironía que se basan en conocimientos más universales y menos específicos, siempre y cuando contribuyan a la construcción del subtexto irónico, al efecto perlocutivo del texto como macro-acto de habla. A este respecto, nos parece muy ilustrativa la aproximación de A. Neubert, expuesta en el tercer capítulo, que contempla al mismo tiempo tres niveles en la traducción: el nivel textual (texto como prototipo, es decir, el tipo textual), el nivel discursivo (el valor comunicativo del texto) y el nivel microproposicional.¹⁹⁸

En el análisis comparativo nos guiaremos asimismo por el modelo descriptivo propuesto por José Lambert y Hendrick van Gorp en *On describing translations*, que comprende no sólo las relaciones entre el texto, el autor y el lector, sino también las relaciones entre el sistema literario meta y el de origen:

[...] the different translational strategies evident in the text itself provide the most explicit information about the relations between the source and target systems, and about the translator's position in and between them (LAMBERT, VAN GORP, en HERMANS, 1985: 47).

¹⁹⁸ Véase pp. 100-101 de esta tesis.

Y al revés:

[...] the relationships between S1 y S2¹⁹⁹ can be used as a general background for the text comparison (*Ibidem*: 48).

Por lo tanto, antes de empezar con ejemplos concretos, queremos proporcionar al lector unos datos imprescindibles acerca de las ediciones españolas que vamos a incluir en el análisis, como también formular los requisitos principales en la traducción del género del relato satírico soviético, y de las obras de Zóschenko y Bulgákov en particular. Vamos a prestar atención a los criterios de edición -en qué se ha basado la selección de los relatos, el título, la presencia de prefacios, postfacios, notas preliminares, el papel del traductor en la preparación del libro, etc.- y las estrategias de traducción. Creemos que esta información puede echar luz sobre las vicisitudes de la recepción de estos textos en España. Con "vicisitudes" nos referimos al hecho de que, citando las palabras de R. San Vicente,²⁰⁰ el efecto que puede tener el humor nacional en otro ámbito cultural-lingüístico es muy difícil de prever, pronosticar y muchas veces depende del azar.

¹⁹⁹ Los sistemas literarios de la cultura de origen y la cultura receptora.

²⁰⁰ Aquí, y en adelante, citaremos los fragmentos de la entrevista realizada el 22 de junio de 2010 con el traductor de *Matrimonio por interés y otros relatos* de Mijaíl Zóschenko, Ricardo San Vicente. La entrevista con los traductores del otro libro, *Relatos de Moscú*, de Mijaíl Bulgákov, no tuvo lugar por motivos que no dependen de la autora de la presente tesis doctoral.

2. Algunas consideraciones sobre los textos analizados.

Es cierta la consideración de que la traducción muchas veces da una nueva vida al texto literario o incluso lo saca del olvido, y que el texto sobrevive en sus traducciones, como afirmaba W. Benjamin. Al menos es muy cierto en lo que respecta el destino de los dos autores satíricos que aquí nos interesan. La "mala" fama de Zóschenko (a partir de los años 40) y Bulgákov en la URSS oficial suscitó un interés especial por su obra en el espacio no-soviético. Ya se ha comentado antes que la recepción de los dos autores en Occidente tuvo unas fuertes connotaciones políticas, y, por tanto, eso motivó en gran parte la difusión de su obra.

Bulgákov también era consciente del papel importante que la traducción tendría para el destino de su herencia literaria. Su breve *Autobiografía* de 1924 termina con las siguientes palabras:

Mis obras se han traducido al alemán, inglés, francés, italiano, sueco y checo (BULGÁKOV, en 2007: 9).

El hecho de mencionarlo revela la preocupación del autor por trascender con su obra las fronteras de su país, lo que no pudo hacer en la vida real.²⁰¹ Según muestran las cartas del escritor dirigidas al hermano Nikoláy²⁰² que residía en París (BULGÁKOV, 1989), Bulgákov se preocupaba por la calidad de las traducciones y temía que pudieran malinterpretar o manipular su obra,. Durante la vida de Bulgákov fueron publicados en el extranjero algunos de sus relatos, y puestas en escena algunas de sus piezas teatrales (*Ibidem*).

²⁰¹ Nos referimos a que le fue denegado el permiso para salir al extranjero a pesar de varios intentos por su parte. Consulten para más detalle *Cartas a Stalin* (BULGÁKOV, ZAMIÁTIN, 1999)

²⁰² Nikoláy Bulgákov, soldado del Ejército de Voluntarios (Movimiento Blanco) durante la Guerra Civil; emigró a Croacia en 1920. Después de finalizar la carrera de medicina en Zagreb, se trasladó a París (en 1929) donde vivió hasta el final de su vida.

En cuanto a Zóschenko, ya sabemos que su fama trascendió las fronteras de la URSS bastante rápido. Las revistas británicas "The New Statesman and the Nation", "The Spectator" y "News Chronicle" publicaron sus folletines y relatos satíricos a la vez que empezaron a tener éxito en el país de origen. En el capítulo IV de esta tesis ya hemos citado las primeras publicaciones de Zóschenko en España y América Latina.

En el presente trabajo comentaremos las siguientes ediciones españolas recientes de Zóschenko y Bulgákov: *Matrimonio por interés* (2005), en la traducción de Ricard San Vicente, *Relatos de Moscú* (2006) en la traducción de Jorge Segovia y Violetta Beck, y, para complementar el análisis, la antología *En la oscuridad: relatos satíricos en la Rusia soviética (1920-1930)* (1997), traducida por Miguel Chao Valls, que recoge también obras de otros satíricos de la época (véase p. 136). Obviamente, nos van a interesar sólo las traducciones de aquellos relatos de Zóschenko y Bulgákov que se repiten en las otras dos ediciones citadas. El propósito es comparar cómo solucionan diferentes traductores los mismos problemas que les plantea el texto.

¿Por qué Zóschenko y Bulgákov? En primer lugar, como ya hemos explicado en la introducción, el motivo principal para reunir en el presente trabajo a estos dos autores soviéticos es el género literario que practicaron: el del relato corto satírico/ humorístico y el folletín, muy arraigado en la literatura publicística. Aunque tanto Zóschenko como Bulgákov escribieron obras mayores, sus primeras narraciones cortas representan el principio de su carrera literaria y son muestras excelentes de la sátira soviética de las primeras décadas de la URSS.

En España, como ya sabemos, los nombres de Zóschenko y Bulgákov aparecieron en varias antologías de la sátira soviética a lo largo del siglo

XX,²⁰³ junto con otros humoristas rusos de la época. No obstante, en tanto que desde 1933, cuando salió la ya citada colección de relatos de Zóschenko *Así ríe Rusia* (en la traducción de Álvarez Portal), los relatos del autor nunca volvieron a publicarse independientemente a lo largo del siglo XX y en tanto que de la producción literaria de Bulgákov en España se conocían solo las obras mayores, mientras que sus relatos cortos no verían la luz en una edición independiente antes de los principios de este siglo, nos parece interesante la iniciativa editorial de rescatar del olvido estas narraciones pertenecientes a otra época y otra realidad muy distinta a la española, es decir, las ediciones respectivas de “Acantilado” y “Maldoror”.

La antología *En la oscuridad...*, publicada por “Trotta” en 1997, es la más reciente de las diversas antologías españolas del humor ruso/soviético publicadas en España, y reúne a la vez a los dos autores que nos interesan. La idea de la selección hecha por Miguel Chao consiste en presentar a “los nuevos escritores cuya actividad literaria se gestó bajo el régimen soviético –y cuya obra no encaja, sin embargo, en los moldes de lo que conceptualmente se conoce como «literatura soviética»” (AA.VV, 1997: 15). En el prólogo, el traductor traza una breve historia de la sátira rusa, desde la obra de Saltikov-Schedrín, Gógol y Chéjov hasta los autores soviéticos y muestra su importancia social a través de los tiempos. Pese a tantos “valores, [...] que se pierden por los pasillos intergalácticos – entre agujeros negros y blancos – que conducen de un idioma a otro idioma” (AA.VV, 1997: 11), este volumen es muy demostrativo en cuanto al interés que todavía suscitan estas obras rusas y el esfuerzo de transmitir el humor soviético muy específico a los lectores españoles.

Ya sabemos que el género del relato satírico resiste mucho la traslación de un idioma a otro, y los editores son conscientes de ello a la

²⁰³ Zóschenko empezó a publicarse antes, con la moda soviética en la Segunda República Española. Bulgákov, como ya se ha comentado, fue conocido más tarde, a finales de los años 60 del siglo XX, cuando salió a la luz su novela *El maestro y Margarita*, que causó mucho impacto en Europa.

hora de publicar obras de humor extranjeras. Como apunta Marta Mateo en *The translation of irony*,

It is no wonder then that publishers generally be wary of translations of satire on the grounds that it is "too local" and that it would need recreation, a technique that some translators absolutely refuse to adopt and that translation critics often condemn (MATEO, en 1995: 174).

Nunca podremos saber las razones exactas por las que el editor se siente motivado a publicar un autor extranjero, muchas veces intervienen los gustos del traductor, del mismo editor, las tendencias literarias del momento o las cuestiones del mercado. En el caso de "Maldoror" se puede hablar de ciertas preferencias:

Maldoror Ediciones se presenta como un sello editorial independiente, con un proyecto de publicaciones -obras y autores- inéditas en España y que no pueden faltar en la librería de los que disfrutamos con la literatura rusa. Su catálogo está orientado principalmente a las literaturas eslavas y en su filosofía está dar preferencia en su fondo a la obra de los escritores malditos, outsiders y las vanguardias, la difusión de autores y literatura con la que se siente comprometida (*Autores rusos en "Maldoror Ediciones"*, en: *Casa Rusia*, 2008).

Relatos de Moscú no es la única edición de Bulgákov en "Maldoror". Encontramos asimismo su *Correspondencia* del período 1926-1940, que salió publicada en 2006, y dos novelas -*Las aventuras de Chichikov* y *Los huevos fatídicos*- reunidas en un libro, publicado en 2007.²⁰⁴ El perfil de "escritor maldito" y "outsider" le podría corresponder en parte a Bulgákov, silenciado en su país durante muchos años.

²⁰⁴ *Las aventuras de Chichikov* antes inédito en España. De la correspondencia de Bulgákov el lector español sólo conoce sus cartas dirigidas al "Padre de los Pueblos", que vieron la luz en 1991, publicadas por "Grijalbo-Mondadori" en el mismo tomo con el epistolario de Yevgueni Zamiátin (BULGÁKOV, ZAMIÁTIN, 1991).

La presente colección de relatos de Bulgákov está basada en el libro francés *La Locomotive ivre* traducido del ruso por Renata Lesnik y publicado por la editorial de Boulougne "Ginkgo Ediciones" en 2006. En la edición española se reprodujo la selección de relatos (con pequeños cambios en el orden), así como también el texto de la contraportada, traducido al castellano y transformado lo mínimo posible.²⁰⁵ Esto, junto con algunas "extrañezas" del texto, nos "lleva a pensar que no se ha traducido del ruso sino del francés, lo cual significa un paso por tres idiomas" (GUEL BENZU, 2006), práctica común en España desde la primera etapa de la difusión de las letras rusas, en el siglo XIX. Cosa que en este caso parecería sorprendente, dado que Jorge Segovia y Violetta Beck han traducido obras directamente del ruso.

Sin embargo, el breve análisis comparativo de las dos versiones ha mostrado que en muchos casos los traductores de *Relatos de Moscú* tampoco siguen al pie de la letra el texto francés, sino que encuentran sus soluciones traductivas para transmitir la ironía bulgakoviana y adaptarla al sistema de presuposiciones del lector español. Más abajo citaremos ejemplos que lo demuestran y por los cuales nos pareció interesante también incluir esa edición de relatos en el análisis. Sólo podemos aventurar hipótesis, aunque parece cierto que los traductores de la versión castellana poseen conocimientos del ruso y tuvieron el original presente en su trabajo, junto con la traducción francesa. Por lo tanto podemos hablar de una "traducción cotejada", en la expresión de los mismos Jorge Segovia y Violetta Beck,²⁰⁶ es decir, una traducción apoyada en cierta medida en el texto francés, pero realizada del original ruso. Ya veremos adelante qué es lo que esto comporta. No es nuestro propósito averiguar aquí hasta qué

²⁰⁵ El texto de la contraportada de *Relatos de Moscú*, a diferencia de *La locomotive ivre*, tiene el título, "Los manuscritos no arden", y termina con la referencia a la "prodigiosa y incandescente fábula" de Bulgákov *El maestro y Margarita* (BULGÁKOV, 2006a: sinopsis de la contraportada).

²⁰⁶ En la respuesta que hemos recibido de "Maldoror Ediciones".

punto dicha traducción es cotejada y hasta qué punto es directa. Nos interesarán ante todo las estrategias de adaptación del humor bulgakoviano al idioma (castellano) y la cultura (española) meta.

En este sentido, el cambio en el título del libro, *Relatos de Moscú*, tampoco parece casual. La edición francesa se titula *La locomotive ivre* (La locomotora ebria), igual que uno de los relatos de Bulgákov que aparece en la selección (*Пьяный паровоз*). Es un procedimiento habitual en la edición de colecciones de relatos, poemas o artículos: se adopta el título de un relato (poema/artículo) determinado que, según el equipo editorial, mejor expresa la idea de la colección.

El concepto que transmite el título español es el de la miscelánea: unas escenas, unos "cuadros satíricos", o incluso, "unas crónicas periodísticas" de la sociedad moscovita de los tiempos de Bulgákov (GUEL BENZU, 2006). El título, junto con el nombre del autor, la imagen de la portada (una caricatura soviética que representa a Lenin barriendo de la tierra a toda la escoria: monarcas, popes, explotadores del proletariado)²⁰⁷ y la sinopsis de la contraportada crean unas determinadas expectativas en el lector. Así lo comenta J. M^a Guelbenzu en una reseña publicada en *El País*:

Estos *Relatos de Moscú*, que hoy comentamos, no es una obra mayor, pero es Bulgákov en estado puro. Los lectores que recuerden aquel capítulo de *El maestro y Margarita* en que nos adentramos en la sede de la Asociación de Artistas Soviéticos en el edificio Griboyédov para vivir una de las escenas más hilarantes de la novela ya pueden empezar a refocilarse porque es esa clase de sátira la que contiene estos textos (GUEL BENZU, 2006).

²⁰⁷ A este respecto, sería interesante un estudio de las portadas de libros de humor soviético en España: algunos editores juegan con el simbolismo soviético, como en *Humor soviético*, editado en 1946 por Mauricio Karl (una ilustración alegórica de J. Sanz del Poyo Ténue que representa una calavera con un pañuelo rojo en la cabeza y un clavel rojo entre los dientes), otros reproducen una caricatura popular de la época, como en *Relatos de Moscú*. En todo caso, dejaremos esta tarea para futuros proyectos.

El autor de otra reseña presenta el libro *Relatos de Moscú* como un "fresco moscovita":

El pulso del Moscú de los años veinte, un fresco de la capital elaborado por uno de los grandes escritores rusos del siglo XX: Mijaíl Bulgákov (1891-1940). El autor de obras como *El maestro y Margarita* ofrece en estas piezas una visión real y fantástica de Moscú, pero llena de ironía y mordacidad. Son relatos a través de los cuales Bulgákov socializa con el poder y la burguesía de una manera satírica que deja al descubierto las costuras de un mundo, el del comunismo de guerra (R. B., en *El País*, 2006).

Vemos, pues, que los relatos satíricos de Bulgákov en España se valoran a la luz de otras obras mundialmente famosas del autor y de las preconcepciones del lector español acerca la época soviética. Otra tendencia que merece ser mencionada es la de colocar el nombre de Bulgákov al lado del nombre de otro satírico ruso del siglo XIX, conocido y valorado en España –el de Nikoláy Gógol:²⁰⁸

Bulgákov es un formidable escritor satírico, en la mejor tradición rusa que proviene de Gógol, lo que en los tiempos que le tocó vivir no era precisamente el mejor crédito (GUELBENZU, en *El País*, 6/05/2006).

Una nota sobre *El maestro y Margarita*, publicada en *La letra sin sangre entra* convierte este vínculo en algo aún más explícito:

²⁰⁸ En Rusia esa tendencia está bastante arraigada: existen varios estudios comparativos entre el mundo literario de Bulgákov y el de Gógol, como, por ejemplo, el artículo de V. A. Chebotareva *O gogolevskij traditsiyaj v proze Bulgákova (Sobre las tradiciones Gógolianas en la prosa de M. Bulgákov)*, 1984). La influencia de Gógol se muestra sobre todo en *Las aventuras de Chichikov*, la escenificación en el Teatro de Arte de Moscú de *Almás muertas* que Bulgákov preparó en 1930 y su guión cinematográfico basado en la *El inspector* de Gógol (en: VIDAL, VALVERDE, 1970: 439).

Qué gran heredero tuvo Gógol en Bulgákov. Imaginemos una mente calenturienta que estirara las apariciones de la *Avenida Nevski*, que llenara de huecos lisérgicos el famoso capote, que persiguiera entre pesadillas a una nariz ya no zarista sino soviética y muy estalinista y tendríamos algo parecido a *El maestro y Margarita*, la mayor sátira anticomunista que se podía escribir (HERRERA, 2005).

Es interesante ver como a través de estas comparaciones y referencias intertextuales, las notas de prensa y los elementos del paratexto del libro se crea una imagen del autor y su obra, un horizonte de expectativas determinado. Todo ello constituye un marco necesario para la recepción de la narrativa de Bulgákov fuera de su contexto cultural.

Mijaíl Zóschenko también es mencionado a menudo como heredero de los clásicos rusos del humor y la sátira, y sus relatos como “escritos en la estela de Chéjov y Gógol” (ZÓSCHENKO, 2005b: sinopsis de la contraportada). Una nota de prensa en *ABC* dice lo siguiente:

El humor de los relatos de Zóschenko en *Matrimonio por interés* es un humor descarnado, grotesco, a la manera de más sombrío y prekafkiano Gógol (MONMANY, en: *ABC*, 2005).

Sin embargo, ya hemos comentado que no se trata de un grotesco repugnante y macabro, ni tampoco dramático. Zóschenko intentó adoptar la perspectiva del otro, del nuevo héroe soviético, con su lenguaje y su sistema de valores, “se metió en la piel del otro”, y al mismo tiempo procuró distanciarse de él por medio de la risa. Como acertadamente dice el traductor de *Matrimonio por interés*, la atmósfera surrealista de la NEP y la sensación general de absurdo no contrarrestan la percepción lúcida y alegre de sus relatos, que forman parte de una “literatura radiante”, igual que las obras de Ilf y Petrov y las de Bulgákov, que, en la expresión del crítico mexicano Christopher Domínguez Michael, “combate el terror con el circo” (DOMÍNGUEZ MICHAEL, 2000: 87-88).

La idea para publicar la colección de relatos *Matrimonio por interés* pertenece a Agata Orzeszek Sujak, profesora del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona y traductora de literatura rusa y polaca al castellano, que la trasmite al editor y fundador de "Acantilado", Jaume Vallcorba. La selección de textos se ha realizado por el propio traductor, Ricard San Vicente, que además ofrece una "Nota del traductor" como un breve preámbulo. Desde el principio, se plantea el problema de la pérdida de significado en la traducción:

Para esta versión española, al traductor se le ocurren diversas excusas y lamentos por lo mucho que se queda en el camino al pasar los textos de una lengua a otra (SAN VICENTE, en: ZÓSCHENKO, 2005b: 9).

A continuación, se especifican las dificultades que implica la traducción del humor de Zóschenko, las cuales radican en su uso peculiar del lenguaje y en el empleo del registro oral de habla, como en el género de *skaz*, mencionado antes:

[...] podríamos decir que Zóschenko crea sus relatos para ser leídos en voz alta. Es decir para ser oídos.

[...] Ésta es también la razón de la aparente falta de coherencia en el uso de las convenciones del "usted" y el "tú", de las maneras de llamarse y tratarse los personajes, etc (*Ibidem*).

El *skaz* es justamente una de las fuentes de problemas traductológicos principales en este caso. Ya que se trata no sólo de traducir de un idioma al otro, sino de un registro de habla al otro (SAN VICENTE, de la entrevista). La situación se complica al no haber antecedentes en la tradición literaria española, donde el dominio del discurso oral en una obra se limita a los diálogos. El género de *skaz*, como modo narrativo, en España no tiene una tradición equivalente.

Otro aspecto importante es el lenguaje de Zóschenko que refleja la situación lingüística del país en su momento de "rehabilitación" después de los sucesos de Octubre:

La gran innovación de Zóschenko, sin embargo, radicó en su estilo. La revolución y los cambios a que dio lugar en toda la vida del país provocaron sensibles modificaciones en el vocabulario y en la fraseología corrientes. Se generalizó el uso de nuevas palabras y de extranjerismos, a menudo mal empleados. Zóschenko introdujo con gran arte en la literatura esas irregularidades del hablar, a la vez que usaba frases de corrección impecable que revelaban un dominio poco común del idioma. [...] sabía dosificar esos dispares elementos con tal acierto que con frecuencia una palabra, una expresión ponía de manifiesto la mentalidad toda de quien la pronunciaba (VIDAL, VALVERDE, 1970: 641).

Comparemos esta observación con lo que comenta Lakshín sobre Mijaíl Bulgákov:

La fluidez periodística de su habla, depurada de clichés y trivialidades, rebajaba el tono sublime de la alta literatura y, de este modo, se convirtió en un componente importante del encanto del lenguaje bulgakoviano. Las exclamaciones expresivas, las palabrejas procedentes de la calle y del piso comunal²⁰⁹ de ningún modo le restaban dignidad a su estilo. Al inyectar el fermento de la vida en su lenguaje, Bulgákov introdujo el habla coloquial en el discurso literario, procurando mantener cierta distancia como autor. Las expresiones habituales y las palabras cotidianas, que cobraban visibilidad por su novedad y extrañeza en aquel contexto, se volvían objeto de la mirada irónica y, al mismo tiempo, le aportaban un tono

²⁰⁹ Pisos otorgados por el Estado Soviético y pensados para ser compartidos por varias familias. De este modo se intentaba solucionar el problema del déficit de la vivienda en las grandes ciudades rusas.

antiliterario al estilo del autor (LAKSHÍN, 2002: 16; la traducción es mía).

Parece que allí es dónde hay que buscar las raíces de la "intraducibilidad" de estos dos autores satíricos rusos, aparte de que la traducción del humor siempre es un reto, como venimos comentando en este capítulo.

Recordamos que contemplamos aquí el humor irónico como una forma de citación, un mecanismo intertextual: el locutor irónico cita al "otro" con el fin de expresar una crítica sobre lo citado. Si la ironía se convierte en una tendencia narrativa,²¹⁰ podemos hablar del subtexto, a nivel de significado, y de una especie de imitación, a nivel de expresión lingüística. Ahora bien, se puede imitar el registro de habla, el vocabulario (arcaísmos, extranjerismos, vulgarismos) la sintaxis, los dialectos, los neologismos y el lenguaje mutilado, el uso de la fraseología, etc... Los recursos del autor irónico son múltiples y cada palabra puede resultar importante para la construcción del subtexto de la obra.

En la traducción, sería útil hacer un análisis de estos recursos para intentar reproducir, si no los mismos recursos, su función en el texto literario. Desde la aproximación cognitiva-pragmática a la traducción, cada *frame* es valorado por su función en el discurso (oral o escrito), y es lo que determina las soluciones traductivas.

La importancia del detalle en la prosa de Bulgákov es un rasgo específico de su estilo, y el estilo, a su vez, refleja la intención del autor, como afirma Boase-Beier:

²¹⁰ En el trabajo ya citado de G. Bélaya, la autora ofrece una característica muy concisa de la estructura artística de la obra de Zóschenko: "El dominio principal en la narración pertenece a la risa, la forma de expresar el juicio del autor es la ironía, y el género es el *skaz* cómico. Esta estructura artística se hizo canónica para Zóschenko" (BÉLAYA, 2001; la traducción es mía).

[...] the style, as the direct reflection of the author's choices, carries the speaker's meaning, both conscious and unconscious, and so the translation of a literary text is the translation of a particular cognitive state as it has become embodied in the text (BOASE-BEIER, 2006: 114).

Por lo tanto, será interesante ver cómo se trasmite en la traducción el estilo bulgakoviano, aquella mezcla de lenguaje culto y lenguaje coloquial, de lo literario y lo periodístico, de lo real y lo fantástico.

En el caso de Zóschenko, la tarea tampoco es fácil, como hemos visto arriba. Aparte del uso de intertextos procedentes de la cultura soviética y su lenguaje aparentemente incoherente, no debemos olvidar tampoco que nos hallamos ante un narrador oral que cuenta una anécdota divertida "en voz alta".

Y, para concluir, en ambos casos, cabe señalar que estamos tratando el género de relato corto satírico de las primeras décadas de la URSS, un género semi-periodístico, orientado hacia el público de masas, y por lo tanto "fácil" de leer. Consideramos que las características del género deben determinar las estrategias del traductor que ha decidido trasladar estos textos a su idioma. Desde la perspectiva del presente estudio, queremos destacar al menos tres requisitos o pautas para seguir en la traducción de este tipo textual:

1) El traductor debe conservar el ritmo de la narración y evitar todos aquellos elementos que puedan enturbiar el significado del texto e impedir una lectura fluida. Es decir, se valora el efecto cómico/ irónico por encima del aspecto informativo del texto. Por ese motivo, las notas del traductor son un procedimiento que se debe emplear en su justa medida, para proporcionar sólo aquella información que puede ser relevante para el efecto perlocutivo del fragmento textual o del texto entero. Más adelante

volveremos sobre el tema de las notas a pie de página, que en un texto satírico tienen otra repercusión.

2) El texto meta debe leerse como texto extranjero y como producto de una época determinada. Con eso queremos decir que una "domesticación" o una "modernización" excesiva resultan incongruentes: la obra aparece privada de su contexto original y el humor se pierde. El traductor puede dejar marcas culturales ("marking", en términos de L. Hickey), es decir, *realia*, nombres propios, toponímicos, nombres de instituciones soviéticas, algunos intertextos, etc., donde sea posible, sin caer en otro extremo, que es una traducción "exotizante". En este sentido, abogamos por el concepto de "lo exótico" en la traducción propuesto por R. Álvarez y M^a Carmen África Vidal: "no en términos de falsas construcciones imaginarias, sino como una realidad histórica en sí misma que debe ser respetada por encima de las fronteras jerárquicas entre culturas" (ÁLVAREZ, VIDAL, 1996: 3; la traducción es mía).

3). En la traducción de textos de este tipo, se trata más de una adaptación que de una interpretación explicativa, por que el humor no surte efecto cuando se explica, y la ironía desaparece si se ve privada del elemento de ambigüedad. Para adaptar el humor al sistema cognitivo del lector meta, los *frames* de la cultura de origen deben substituirse por los de la cultura meta ahí donde haga falta.

Como ya se ha comentado, la ironía es un "recurso lingüístico muy volátil", y por eso necesita "actualización" en el nuevo texto:

[...] la traducción de la ironía requiere no sólo volver sobre las "tortuosas vías por las que el lector debe acceder al sentido de la obra" (Ballart, 1994: 451), sino que el/la ironista debe replantearse nuevamente las ideas o cuestiones sobre las que el nuevo texto quiere ponerse a jugar (COTONER CERDÓ, 2010: 128).

Este hecho requiere mucho talento por parte del traductor, que se convierte asimismo en un co-creador del texto, en un "traductor irónico", capaz no sólo de captar la intención implícita del autor sino también de recrear el efecto irónico de la obra en un contexto diferente.

Los últimos dos requisitos parecen contradecirse uno al otro, si los reducimos a las estrategias de "foreignization" y "domestication" (VENUTI, 1995, véase pp. 84-85 de la tesis) en la traducción. Pero por "dejar las marcas culturales" entendemos dejar cierta idiosincrasia cultural del texto original, allí donde no afecta a la percepción de lo irónico por el lector meta. Y por "adaptación", una labor recreativa del traductor, que procura "aproximar" el texto al destinatario, sin que ello suponga una distorsión de la intención del autor.

Por supuesto, son unos razonamientos teóricos, que pueden ser confirmados o bien refutados en la práctica traductiva, como veremos en el análisis. Sin embargo, nos parecen unas pautas importantes para el traductor de estos textos, porque el género literario condiciona en gran medida las estrategias traductivas. Por tal motivo, hemos intentado formular aquí unas preconcepciones acerca de la traducción del género del relato satírico soviético (o folletín) de los años 20-30, conforme a sus rasgos específicos. Ahora pasaremos al análisis comparativo propiamente dicho.

3. Bulgákov y Zóschenko a la luz del proceso traductivo.

¡Qué divinamente trabaja la administración!

(Mijaíl Zóschenko, *El chancho*)

“Si todo el mundo se pone a viajar, ¿a dónde llegaremos?”

(Mijaíl Bulgákov, *La bohemia*)

Ante todo, reconocemos que la propia tarea de explicar la elaboración del significado irónico, de hacerla patente, contradice la esencia misma de la ironía, el carácter ambiguo y alusivo que ésta posee. Y, por otra parte, semejante análisis puede resultar un tanto subjetivo, porque la ironía siempre está relacionada con la incertidumbre: podemos buscar ironía donde no la hay, y, en cambio, no percibir la verdadera intención irónica del autor, sobre todo en una obra escrita en otro contexto histórico-cultural. En este sentido, estamos de acuerdo con Victoria Alsina, que considera que

Aquesta incertesa es deu al fet que sempre és producte d'una negociació entre emissor i receptor... (ALSINA, 2008: 267).

Es decir, cada nuevo lector puede encontrar nuevos matices irónicos en el texto, dependiendo de su sistema de presuposiciones y del horizonte de expectativas que tiene.

Sin embargo, siguiendo los planteamientos teóricos de Booth sobre la “ironía estable e intencionada”, y basándonos en los conocimientos acerca otras obras de estos autores, los datos de carácter histórico-biográfico y la propia intuición lingüística, nos proponemos aquí llevar a cabo el análisis de los casos de ironía verbal existentes en los relatos de Zóschenko y Bulgákov, y de las soluciones traductológicas que se han empleado para plasmar dicha ironía en las respectivas versiones españolas.

Otro factor a tener en cuenta es la naturaleza de la ironía en estas obras, es decir: la ironía satírica, que a menudo se hace visible mediante el uso del grotesco, la hipérbole y la lítote, entre otros recursos retóricos. La contradicción, o la incongruencia irónica, suele ser bastante obvia, lo que facilita la primera fase del reconocimiento del significado irónico. Salvo pocos casos, la ironía en los relatos satíricos de Zóschenko y Bulgákov no es tan sutil y rebuscada como para no darse cuenta de que el autor "no está hablando en serio".

V. Alsina, en su estudio de las traducciones catalanas de las obras de Jane Austin (2008), relaciona el grado de traducibilidad de la ironía con el grado de sutileza que ésta muestra. En nuestro caso, el grado de traducibilidad de la ironía, como veremos en el análisis, depende más de otro criterio: el vínculo que guarda con la cultura de origen. La dificultad proviene del hecho que ambos autores (Bulgákov en especial) juegan con fenómenos muy locales; su humor está bastante arraigado en la realidad histórico-cultural en la que surgió, y pierde su intensidad, o desaparece del todo, una vez desvinculado del sistema de *frames* de la cultura soviética de aquel entonces. Nos referimos particularmente a toda una serie de clichés del lenguaje oficinesco soviético, que se hallan parodiados en sus relatos, pero también al lenguaje coloquial de la calle en los años 20-30, que refleja un modo de pensar y un determinado sistema de valores.

Los ejemplos donde la ironía no es tan aparentemente "culture-dependent", pero está relacionada con el idioma de origen -aquí incluimos el juego de palabras, el uso de formas gramaticales incorrectas, neologismos, palabras mal pronunciadas o mal empleadas, etc.-, procedimientos más cómicos que irónicos, también representan a veces un problema para el traductor que necesita buscar un recurso en el idioma meta que tenga el mismo efecto. Este tipo de humor es muy frecuente en Zóschenko: su narrador, como ya hemos comentado, emplea un lenguaje muy peculiar, confunde conceptos, tergiversa palabras, se contradice. Su estilo es casi

burlesco, como escribe con razón R. San Vicente en la “Nota del traductor” (ZÓSCHENKO, 2005b: 9).

Mientras que los personajes de Bulgákov a veces pueden ser irónicos, el narrador de Zóschenko, en cambio, está privado de la capacidad de generar ironía. Es la víctima inconsciente de la intención irónica del autor, que se oculta “entre bastidores”, si bien, no es una víctima del todo inocente. El “маленький человек” (hombre pequeño) de Zóschenko no despierta tanto la compasión en el lector, como una mezcla de sentimientos, donde también hay lugar para el rechazo. Es una víctima que siempre está a tiempo de convertirse en verdugo si se dan las circunstancias apropiadas, como sucede en *Matrimonio por interés* o *Ver para creer*, por ejemplo.

Lo que es característico de los relatos de Zóschenko es que todos los personajes hablan el mismo lenguaje vulgar, mutilado, tosco, sea un venerable profesor de Hamburgo (*Europa*), o un destacado tenor de la ópera (*El electricista*). Pues el mundo se representa desde la óptica del narrador, es decir, un “pequeño burgués” de miras estrechas, y aunque éste intenta a veces asimilar el discurso de otra gente, su propia voz siempre acaba imponiéndose.

Para Bulgákov, en cambio, la variación lingüística es uno de los medios principales para transmitir la característica irónica del personaje. Sus diálogos muestran el registro del habla y el vocabulario de varios tipos sociales de la época: un pseudo-intelectual del Departamento cultural, un representante del poder soviético, un hombre de pueblo, un conductor de tranvía, un *nepman*, un jefe de la sección sindical, etc. A través de la conducta verbal de sus personajes, como también a través de las réplicas del propio autor (cuando describe el modo de actuar del personaje, su estado de ánimo o su manera de hablar), se traza un retrato irónico de los mismos muy preciso.

Tanto en Zóschenko como en Bulgákov los diálogos normalmente revelan los puntos débiles de los personajes o del narrador en el primer caso.

La ironía va dirigida contra ellos, sin que sean conscientes de ello. Aunque existen ejemplos en algunos relatos de Bulgákov donde la ironía proviene del personaje, el emisor verdadero de la enunciación irónica, naturalmente, es siempre el propio autor.

Aparte de los diálogos, otro aspecto importante para el traductor de estos relatos son los nombres propios, apodos, títulos de las revistas, libros o nombres de diferentes instituciones a veces inventados por el autor. Pocas veces son casuales, sino que muy a menudo esconden un juicio de valor y se hallan altamente connotados. Se trata de nombres cómicos que, sin embargo, suman mucho a la intención irónica del autor. De este modo, la cuestión principal que aparece ante el traductor es "¿traducir o transliterar?" Veremos a continuación por cuál solución ha optado el traductor (los traductores) en cada caso particular.

Entre otras cosas, quisiéramos mencionar también las "palabras (o significados) claves" y los *leitmotiven*, que son recursos bastante utilizados por ambos autores. El subtexto irónico se crea a veces a través de la repetición consciente de una palabra o una frase determinada, lo cual puede pasar desapercibido en la traducción, con lo que se pierde la coherencia intratextual del relato.

Pero existe también una coherencia intertextual, sobre todo en las obras de Bulgákov, que a menudo juega con alusiones o referencias a otros textos literarios/no literarios con fines paródicos o irónicos. El lector de la traducción, que desconoce estas obras, no tendrá acceso a muchos pasajes irónicos del texto. En este caso el traductor, como intermediario, deberá proporcionarle dicha información, ya sea en las notas a pie de página o en comentarios insertados en el propio texto. Sin embargo, hay una serie de matices en cuanto al uso de la nota del traductor en textos satíricos que explicaremos a continuación.

En el presente análisis comparativo hemos decidido no clasificar los ejemplos de ironía de los relatos originales en categorías (o tipos) dada su

gran variedad y la imposibilidad de encontrar un criterio suficientemente objetivo y global. La subdivisión que ofrecemos se orienta hacia los problemas traductológicos y se llevará a cabo por bloques temáticos relativos a determinados recursos literarios que conforman la ironía verbal. En este sentido, acabamos de mencionar más arriba algunos de los temas que tendremos en cuenta.

Para concluir esa breve introducción, queremos especificar que hemos seleccionado para el análisis aquellos ejemplos de ironía que nos parecen indiscutibles e interesantes tanto desde la perspectiva del texto original como desde la perspectiva de la traducción. El texto traducido se contemplará como una especie de "libro de registro" donde quedan reflejados los gustos individuales del traductor, el sistema de presuposiciones y/o el horizonte de expectativas del lector meta, las modas del momento, los problemas que plantea determinado género literario, las relaciones interlingüísticas e interculturales entre los dos países y otros tantos factores que mostrará el análisis comparativo.

3.1. Nombres propios especialmente connotados y denominaciones irónicas

Los nombres y apellidos de los personajes, títulos de libros, películas, revistas, nombres de instituciones, topónimos y otros nombres propios que encontramos en un texto de ficción a menudo tienen un papel representativo, simbólico y no sólo se emplean para denominar a una persona/un lugar/un objeto, sino que también los caracterizan, destacando su rasgo dominante, su origen o su estatus social. En los textos satíricos de Zóschenko y Bulgákov que estamos analizando, el nombre propio figura en muchas ocasiones como una etiqueta personal, o incluso como indicio de algún mal social; otras veces ejerce también una función paródica

(intertextual) en el relato. Se trata mayormente de nombres propios cómicos, divertidos, pero que actúan como una especie de guiños al lector: informan sobre la actitud del autor hacia un personaje o un fenómeno social, o bien representan un estereotipo común de la época. Todos ellos, junto a otros recursos retóricos, vienen a reforzar el efecto irónico de la obra.

El uso de los nombres propios irónicos es más característico de Bulgákov. En Zóschenko los nombres, apellidos y topónimos rara vez trascienden su función nominativa (designativa). Salvo algunas excepciones, que especificaremos más abajo, suelen ser nombres, patronímicos y apellidos rusos comunes de la época de los años 20-30, sin mayor carga simbólica. Por ejemplo: Ефим Григориевич (Efim Grigórievich), Иван Палыч (Iván Pálych), Илья Иванович Спиридонов (Или́я Ива́нович Спиридонов), Фёкла Тимофеевна (Fiókla Timoféyevna), Иван Костылёв (Iván Kostylióv), Лёшка Коновалов (Liozhka Konovalov), Быкин (Bykin), Секин (Sekin), Григорий Косоносов (Grigori Kosonosov), etc. Los topónimos son reales y no hacen nada más que referirse a una región o una localidad existente. En cuanto a los nombres de instituciones, casi tampoco aparecen en Zóschenko. Su texto, en general, tiende a ser bastante escueto, si hablamos de los nombres propios significativos.

Bulgákov juega más con este recurso literario, tanto para caracterizar a sus personajes, como para ambientar de un modo específico su narración. Los topónimos especialmente connotados son muy escasos en los relatos satíricos que nos interesan. Abundan más en su novela *El maestro y Margarita*, donde tienen un significado simbólico o bíblico importante. En sus narraciones breves predominan los nombres (apellidos) de personajes especialmente connotados, apodos, títulos paródicos y denominaciones irónicas de instituciones públicas de la URSS. Los dividimos en los siguientes grupos: **1) nombres propios de personas o topónimos inventados por el autor; 2) nombres propios de personas o topónimos**

reales (nombres "precedentes"²¹¹ y aquellos que ejercen un papel importante en la trama del relato y que requieren una nota explicativa); **3) títulos de revistas, libros, películas, etc. y nombres de diferentes instituciones** (sobre todo, abreviaturas soviéticas parodiadas).

3.1.1. En los relatos de ambos autores hay una serie de apellidos malsonantes, extraños o chistosos –como Чуфыркин (Chiufyrkin), Колбасьев (Kolbasiev), Тряпкин (Triapkin), Попков (Popkov), Шкраб (Shkrab)- que, sin embargo, no llevan ninguna carga simbólica, es decir, no describen ninguna característica del personaje, y, por lo tanto, no son especialmente importantes para la intención irónica del autor.²¹² En cambio, hay otros que tienen ciertas connotaciones, como, por ejemplo, los apellidos de los personajes del relato *El trabajo alcanza los treinta grados* –Банкин (de "lata"), Кружкин (de "jarra"), Закускин (de "aperitivo" o "entremés"), Мускат (de "moscatel"), etc., que evocan el tema del alcohol, tan recurrente en las obras de Bulgákov. Así, por ejemplo, leemos:

- Ничего не понимаю, - отозвался первый. - Банка нету, Кружкина нет.
- Банкин не придет.
- Почему?
- Он пьян.
- Не может быть!
- И Кружкин не придет.
- Почему?
- Он пьян.
- Ну, а где ж остальные?

²¹¹ Para la teoría de fenómenos precedentes véase p. 67 de esta tesis (nota al pie de página).

²¹² Aunque a veces se pueden traducir las raíces de esos nombres propios para crear una determinada atmósfera en el relato, un horizonte de expectativas en el lector que le permita entrar en sintonía con el autor satírico.

Наступило молчание. Вошедший стукнул себя пальцем по галстуку.

- Неужели?

- Я не буду скрывать от себя русскую горькую правду, - пояснил второй, - все пьяны. И Горошков, и Сосискин, и Мускат, и Корнеевский, и кандидат Горшаненко. Закрывай, Петя, собрание! (BULGÁKOV, 2005: 402-403).

Los traductores de *Relatos de Moscú* han optado por transliterar²¹³ todos los nombres propios citados prescindiendo de su valor significativo, incluyendo tan sólo una nota muy general del traductor: “A señalar que los personajes de este relato son denominados con nombres cómicos en ruso”.²¹⁴ En la traducción del relato efectuada por Chao Valls, estos nombres también aparecen transliterados, pero casi al final del relato, al lado de los apellidos Bankin, Zakuskin y Kruzshkin, encontramos una nota que destaca su relación con el tema del alcohol: “Apellidos que significan, respectivamente, “lata” (de conservas), “aperitivo” y “jarra” (AA.VV, 1997: 68). Aparte, hay otra nota al pie de página que informa a los lectores españoles del valor comunicativo del gesto “стукнул себя пальцем по галстуку”, que en ruso significa que “alguien está empujando el codo” o una invitación a “empinar el codo”. En la interpretación (por cierto, bastante contextual) de Chao Valls, es un “gesto con el que se indica que una persona se ha excedido con el alcohol” (AA.VV, 1997: 66). En la edición de Maldoror su relación con el tema del alcohol no está explicitada ni en el texto ni en el paratexto, lo cual oscurece un poco la comprensión del

²¹³ Algunos de los apellidos están mal transliterados al castellano (Gorochkov, en vez de Goroshkov; Gorchanenko, en vez de Gorshanenko; Korneevski, en vez de Kornéevski), quizá, debido a que los traductores han seguido las normas de transcripción francesa adoptada en *La locomotive ivre*. Sobre el tema de la transcripción véase con más detalle la introducción de la presente tesis doctoral.

²¹⁴ En cambio, en la edición francesa *La locomotive ivre*, hay una nota que explica el significado de estos nombres (BOULGAKOV, 2005: 116).

fragmento para los lectores que no pertenecen a la comunidad cultural rusa.²¹⁵ Leemos:

- No entiendo nada –respondió el primero-. No están ni Bankin ni Kruzhkin.
- Bankin no vendrá
- ¿Por qué?
- Está borracho.
- ¡No es posible!
- Y Kruzhkin tampoco vendrá.
- ¿Por qué?
- Está borracho.
- Bueno, ¿pero dónde están los demás?

Se hizo silencio. El que acababa de entrar se dio un papirotazo en la corbata.

- ¿Es posible?
- No quiero ocultarte la amarga realidad rusa –explicó el segundo-: ¡todos están borrachos! Y Gorochkov, y Sosiskin, y Muskat, y Korneevski, y el candidato Gorchanenko. Así que, vamos, Petia, ¡levanta la sesión! (BULGÁKOV, 2006a: 72).

En *Matrimonio por interés y otros relatos* de Zóschenko también se pueden citar nombres propios especialmente connotados, aunque son escasos, como se ha dicho antes. Por ejemplo, en *La felicidad femenina* encontramos el apellido del comerciante Четыркин (Chetyrkin), uno de los presuntos padres biológicos del niño de la tía Niusha. Este apellido aparentemente tiene relación con el tema de los números, la contabilidad: “четыре” se traduce como “cuatro”. En la traducción de Ricard San Vicente aparece transliterado. Lo mismo sucede con el apellido del escritor en el

²¹⁵ Queremos llamar la atención sobre las dos maneras distintas de enfocar el texto en las traducciones citadas. La aparición de una nota o un comentario del traductor normalmente señala qué aspectos/matices del texto original le parecen más imprescindibles para conservar el efecto pragmático de la obra.

relato homónimo (*El escritor*) de Zóschenko –Дровишкин (Drovishkin)- al que le encargan escribir, como si fuera su debut literario, un relato/artículo sobre la vida cotidiana para la revista “Красное чудо” (“El milagro rojo”), título con fuertes connotaciones ideológicas, como veremos a continuación. El pobre “escritor” se rompe la cabeza, buscando un tema apropiado y al final, tras pasar toda la noche en blanco, escribe una nota de denuncia contra los aficionados a secar la ropa interior en el patio, hecho que “no responde a las demandas estéticas del alma sensible” (Zóschenko, 2005: 88). Su mujer, que escucha atentamente su composición literaria, finalmente le descubre la cruda realidad: resulta que la ropa interior colgada detrás de la ventana, en la que se inspiró Drovishkin, son sus propios calzoncillos puestos a secar. El apellido Дровишкин (de “дрова” en ruso – “leña”) identifica intencionalmente al personaje con un objeto material, habitual en la realidad doméstica del momento, y, por un lado, hace juego con el tema requerido en el encargo, pero por el otro, contrasta con la vocación literaria en general.

Estos apellidos, como ya hemos dicho, evocan un tema determinado y, a veces, suenan como una burla irónica respecto al personaje. Pero rara vez se traducen, al menos en los textos aquí analizados, por varias razones: por analogía con el criterio de transliterar los nombres propios en el texto meta; por conservar la forma fonética (gráfica) de un apellido ruso; o bien porque a menudo es difícil determinar si el significado del nombre propio es relevante para el efecto global del texto o no. Esto depende de cada lectura individual del texto y de la estrategia traductiva que se ha llevado a cabo.

El criterio cambia cuando hablamos de los apodos, que por su misma naturaleza ya tienen una carga valorativa relevante. Aquí también incluimos los nombres propios que funcionan como apodos en el texto literario. Se pueden citar varios ejemplos, todos procedentes de la narrativa de Bulgákov. En *El trabajo alcanza los treinta grados* la nota de prensa que sirve como paratexto al relato está firmada por un tal “Рабкор Зубочистка” (*Rabkor Zubochistka*). Como se ha comentado en capítulos anteriores, los

relatos de Bulgákov a menudo están basados en los informes de los “rabkor”, es decir, los corresponsales obreros que representaban la voz del pueblo en la prensa soviética. Mayormente se trataba de escritos de poca o ninguna calidad literaria, por lo que se convertían en objeto de la mirada irónica del autor. “Зубочистка”, que en ruso significa literalmente “Limpiadientes” (o “Cepillo de dientes”), es uno de estos nombres propios que cumplen la función de apodos o seudónimos. En la traducción de J. Segovia y V. Beck se halla transliterado y acompañado por una nota del traductor que explica su significado. Lo mismo sucede con otros nombres propios que ejercen la misma función en el texto. Veámoslo:

- Товарищи. Позвольте мне слово, - вдруг звучным голосом сказал Всемиизвестный (имя его да перейдет в потомство) [...] (BULGÁKOV, 2005: 404).

Traducción:

- Camaradas. Permitidme que tome la palabra –intervino de pronto Vsemisvesnyi con voz sonora (tal vez su nombre pase a la posteridad) [...] (BULGÁKOV, 2006a: 73).

“Всемиизвестный”, literalmente “Conocido por todos” (BULGÁKOV, 2006a, Notas) interviene como árbitro de gran autoridad en el asunto; su discurso en defensa del alcoholismo expresa la opinión de la mayoría, como se desprende del relato. En la versión de Chao Valls, también encontramos su nombre transliterado (Vsemizviestniy) y acompañado por una nota prácticamente idéntica a la de Maldoror.

En otro ejemplo, procedente de *Cazadores de cabezas*, vemos como el apodo aparece marcado como tal:

- Ну, мои верные сподвижники, - сказал начальник транспортной охраны ст. Москва-Белорусская, прозванный за свою храбрость

Антип Скорохват, - докладайте, что у нас произошло в истекшую ночь? (BULGÁKOV, 2005: 268).

- Vamos, mis fieles compañeros de armas –dijo el jefe del servicio de seguridad de los transportes de la estación Moscú-Bielorrusia, apodado Antipa Skorohvat por su coraje-, dadme vuestros informes. ¿Qué ha sucedido en el transcurso de la última noche? (BULGÁKOV, 2006a: 83).

La nota del traductor dice con respecto al apodo lo siguiente: “*Skorohvat*: literalmente, el que atrapa pronto”. Luego leemos que Antipa con su guardia de bravucones, encargados de vigilar la estación de ferrocarril Moscú-Bielorrusia, tomaron al pie de la letra la orden de servicio “que obliga a cada vigilante a levantar un atestado a un mínimo de cuatro malhechores”, y capturaron, por falta de malhechores, a personas totalmente inocentes que apenas opusieron resistencia. En este contexto, el apodo Скорохват (*Skorohvat*), junto con algunos epítetos laudatorios (que especificaremos más adelante), empleados por Bulgákov con respecto a los vigilantes, sin duda, suena muy irónico.

Otra nota del traductor explica el significado del topónimo “Гнилые Корешки” (*Gnilyé Korechki*): “Pequeñas raíces podridas”. Así se denomina en el texto una estación de ferrocarril vecina a la de Moscú-Bielorrusia y es otro nombre propio inventado por el autor. Ni será preciso demostrar aquí su valor connotativo, porque resulta obvio.

Se observa en ambas traducciones la tendencia general a transliterar todos estos nombres propios significativos proporcionando una nota explicativa. Las notas del traductor en *Relatos de Moscú* aparecen al final del libro, y no al pie de página, lo cual separa aún más el texto de los comentarios. Como ya hemos comentado hablando de los requisitos en la traducción del género satírico, especialmente del relato breve, el texto traducido debe leerse como se dice de un aliento, sin tener que hacer

excesivas pausas, si no se pierde el efecto humorístico. Las notas informativas en este caso deben ser escasas para desvincular al lector de la trama del relato lo más mínimo posible. Por lo tanto consideramos más oportuno traducir, o, mejor dicho adaptar, los nombres propios connotados (especialmente los apodos) sin tener que recurrir a las notas. Un glosario es más propio de textos de otra índole (ensayos, novelas históricas, escritos filológicos) que no de textos satíricos y humorísticos.

La tarea del traductor se complica cuando hablamos de los nombres propios que aluden a aspectos étnicos o regionales, como sucede, por ejemplo, en el relato *Sindicalistas de dos caras*. A menudo el traductor no sólo es incapaz de transmitir la ironía recluida en estos nombres, sino que ni siquiera es capaz de percibirla, porque evoca conflictos muy locales, estereotipos que forman parte de la cultura de origen. Por ejemplo, en *Sindicalistas de dos caras* los empleados de la estación de Fastov tienen apellidos procedentes de distintas nacionalidades o etnias de la URSS: Babkin (de origen ruso), Rabinóvich (de origen judío), Azeberdzhanyán (de origen armenio), Bandurenko (de origen ucraniano). Bulgákov juega con dos de ellos: Rabinóvich y Azeberdzhanyán.

El SEMS²¹⁶ convoca a sus empleados con el fin de indagar quién se ha atrevido a escribir críticas sobre la estación en los periódicos de la capital. Cuando se dirige a Rabinovich, éste replica:

- Здравствуйте! Чуть что, сейчас - Рабинович. Ну, конечно, Рабинович во всем виноват! Крушение было - Рабинович. Скорый поезд опоздал на восемь часов - тоже Рабинович. Спецдежду задерживают - Рабинович! Гинденбурга выбрали - Рабинович? И в газету писать - тоже Рабинович? А почему это я, Рабинович, а не он, Азеберджаньян?
Азеберджаньян ответил:

²¹⁶ "Sigla significando miembro de la Unión Sindical" (BULGÁKOV, 2006a: Notas).

- Не ври, пожалста! У меня даже чернил нету в доме. Только красное азербейджанское вино (BULGÁKOV, 2005: 398).

- ¡Pero, bueno! Apenas sucede algo y ya está, ¡fue Rabinovich! Hay un accidente de tren, fue Rabinovich. El expreso llegó con ocho horas de retraso, fue Rabinovich. Tardan en entregar los monos de trabajo, Rabinovich. Gindenburg salió elegido, fue Rabinovich. Escriben a un periódico, ¡también Rabinovich! ¿Y por qué ha de ser Rabinovich y no Azeberdzhanian?

Azeberdzhanian respondió:

- ¡Basta de mentiras, por favor! Yo no tengo ni tinta en casa. Solo vino tinto de Azerbaidzhan! (BULGÁKOV, 2006a: 75).

La ironía de este fragmento no es precisamente satírica, tampoco es muy rebuscada: descansa en *frames* fácilmente reconocibles para los lectores rusos. El antisemitismo en la URSS se heredó de la Rusia zarista y alcanzó su apogeo con la llegada de Stalin al poder. Bastaría con mencionar *Los protocolos de los sabios de Sión*,²¹⁷ libro mundialmente conocido como uno de los pilares del antisemitismo, donde los judíos eran proclamados culpables de todos los males de la humanidad. Probablemente, Bulgákov alude irónicamente a esta fuente, entre otras.

El segundo apellido, Azeberdzhanyán, parece ser un híbrido entre el armenio (como alude la terminación –yán) y el azerí (la raíz “azeberdzhán”), y evoca la imagen estereotipada de un habitante del Cáucaso, amante del vino y la buena vida. En el relato *La bohemia* Bulgákov ironiza mucho sobre las tradiciones autóctonas del Cáucaso y sus habitantes, como veremos en las próximas páginas. Por supuesto, este humor no tiene equivalente en una cultura extranjera, y como sostiene Rojo López en *Applying Frame Semantics to Translation*, estos *frames* no se pueden recontextualizar, sustituyéndolos por otros parecidos en la cultura

²¹⁷ Aunque se publicó en 1903, su mayor difusión empezó con la Revolución de Octubre, en 1917.

meta, es decir, la cultura española: por ejemplo, jugar con la imagen estereotipada de los andaluces en el resto de España.

[...] such procedure of cultural transplantation can result in certain incongruity in the TT [target text] (HERVEY, en ROJO LÓPEZ, 2002).

Eso significaría trasladar la acción del relato a otra realidad distinta, desvincular la obra del entorno. Especialmente cuando hablamos de nombres propios geográfica o étnicamente marcados, esta operación carece de sentido. La única solución que queda es transliterarlos, cosa que hicieron los traductores de *Relatos de Moscú*, aunque con eso se pierde su valor connotativo y el efecto humorístico que encierran. En el fragmento citado, sin embargo, hay otras formas de conservar dicho efecto, como, por ejemplo el tono coloquial de los personajes. Además, en la traducción aparece un juego de palabras que no está presente en el original: "tinta/vino tinto", debido, probablemente, más a las vicisitudes lingüísticas, que a la inventiva del traductor.

Citaremos un ejemplo del segundo grupo (nombres propios de personas o topónimos reales) donde los traductores intentaron hacer una adaptación, traduciendo el nombre propio al sistema de *frames* de la cultura meta para conservar el efecto irónico del original. Se trata del apodo histórico del príncipe Vladímir "Красное Солнышко" (literalmente "Sol Rojo")²¹⁸ que aparece en el relato *De la utilidad del alcoholismo*. El príncipe Vladímir es un personaje procedente del folklore ruso basado en una figura histórica, y aparece en muchos poemas y canciones épicas. El apodo le fue otorgado por sus gestas heroicas a favor de Rusia, con las que se ganó el aprecio del pueblo. Sin embargo, el representante del comité del

²¹⁸ "Rojo" en el ruso antiguo tenía el significado de "hermoso".

voto territorial²¹⁹ en el relato de Bulgákov intenta dar al apodo del príncipe Vladímir otro significado:

- Да, милейшие товарищи, пьянство есть не что иное, как социальная болезнь, подобная туберкулезу, сифилису, чуме, холере и... Прежде чем говорить о Микуле, подумаем, что такое пьянство и откуда оно взялось?.. Некогда, дорогие товарищи, бывший великий князь Владимир, прозванный за свою любовь к спиртным напиткам Красным Солнышком, воскликнул: "Наше веселие есть пити!" (BULGÁKOV, 2005: 388).

Su discurso a favor del alcoholismo se apoya en datos semi-verídicos, semi-falsificados, pero la masa obrera, a la que le interesa más el propio tema que los argumentos, no se da cuenta de ello. Más adelante citaremos otros fragmentos del relato, que abunda en pasajes irónicos.

A continuación vamos a ver qué transformación tuvieron que hacer los traductores para transmitir la intención irónica del autor en este fragmento. Junto a la acepción etimológica de “красный” (hermoso), existe una connotación no muy habitual, pero bastante frecuente en Bulgákov, que relaciona la condición de “bebido, borracho” con el color de la cara. En castellano “rojo” no tiene esa connotación, y por lo tanto en la traducción es imprescindible una sustitución del apodo por otro más familiar para los lectores meta y que esté igualmente asociado al tema del alcohol:

- Oh, sí, amabilísimos ciudadanos, el alcoholismo no es más que una enfermedad social semejante a la tuberculosis, la sífilis, la peste, el cólera, etc. Antes de abordar el caso Mikula, reflexionemos, pues,

²¹⁹ Una de las abreviaturas soviéticas que satiriza Bulgákov. En la URSS de los años 20-30, “УЧК” significaba “Уездная Чрезвычайная Комиссия (по борьбе с контрреволюцией и саботажем)”, es decir “Ческа (comisión extraordinaria) territorial de la lucha contra la contrarrevolución y el sabotaje”, órgano de la policía secreta, creado en 1917 y encargado de erradicar el movimiento contrarrevolucionario en el joven estado soviético. Los traductores de *Relatos de Moscú* y *En la oscuridad* cada uno interpretaron el acrónimo “УЧК” a su manera. En el texto de Chao Valls aparece como “comité del barrio” (AA.VV, 1997: 58).

sobre el alcoholismo y sus raíces... En otros tiempos, camaradas, el que fue gran duque Vladímir, también conocido por el alias de “monsieur Smirnoff” a causa de su inclinación por los espirituosos, dijo: “¡La alegría está en la bebida!” (BULGÁKOV, 2006a: 70).

En la versión francesa se conserva el apodo original, con la única diferencia de que “красный” se traduce como “hermoso, bello”: “Beau Soleil” (BOULGAKOV, 2005: 91). En este ejemplo se observa con más claridad que los traductores de *Relatos de Moscú* no sólo se basan en el texto francés, sino que buscan otra solución distinta para el mismo problema traductológico. Aunque su versión es cronológicamente incorrecta, pues el “gran duque Vladímir” vivió mucho antes del nacimiento del fundador de la famosa marca de bebidas alcohólicas (en 1831), esta opción presenta interés por su ingeniosidad y el empeño de los traductores en trasladar la ironía del apodo ruso. Además, en el contexto del discurso entero del representante, lleno de disparates e incoherencias, no suena tan chocante.

En cambio, el traductor de *En la oscuridad...* conserva la imagen original del apodo:

Hace mucho tiempo el ex gran príncipe Vladímir, apodado por su apego a las bebidas alcohólicas Solecito Encarnado, exclamó: «¡Nuestra alegría está en los odres!» (AA.VV, 1997: 59).

Pero el intento de conservar la imagen original hace que se pierda el efecto perlocutivo, en este caso el efecto irónico: en castellano, como ya hemos comentado, el “rojo” y sus sinónimos no tienen una asociación directa con el hecho de estar borracho o de ser un borracho, y aunque se entiende el sentido en el contexto en que se emplea el epíteto, no provoca el humor, porque no se lee como un disparate. Sin embargo, se halla más lograda aquí la traducción de la forma arcaica “пити” (“beber”, en ruso antiguo) con “odres”, palabra que también denota un cambio de registro del

habla. El orador mezcla varios registros (el oficial soviético, el poético y el coloquial de la calle), lo cual también refuerza la ironía del autor.

3.1.2. Aparte de los nombres propios que requieren adaptación en la traducción, en los relatos de Bulgákov encontramos una serie de nombres de personajes históricos y topónimos que se deberían conservar al trasladar el texto a otro idioma. Están integrados en la semiosfera de la cultura rusa (o eran actuales en la época de la composición de la obra) y son relevantes para la comprensión de la intención irónica del autor. Aquí incluimos el nombre del "célebre general zarista" Piotr Nikoláievich Wrangel (en *Una broma de naturaleza*), que sostiene toda la trama del relato,²²⁰ así como el del general Deníkin, uno de los líderes del movimiento contrarrevolucionario, el de Sávkov, "miembro del partido social-revolucionario" y autor de varios atentados terroristas, y otros no menos importantes, como Trotski, Lenin, Nadezhda Konstantínovna Krúpskaya (Ulianova), Karl Marx, Stuchka, Turguénev, Lomonósov, los topónimos Perekop y Anomalía magnética de Kursk, etc.

Salvo algunos casos (como los nombres de Lenin, Karl Marx, Turguénev), estos nombres propios vienen acompañados por una nota del traductor que proporciona la información necesaria para poder apreciar la ironía de Bulgákov. Por ejemplo, la nota sobre Wrangel indica:

El barón Piotr Nikolaievich Wrangel (1878-1928), célebre general zarista combatió, durante la guerra civil, a la cabeza de los ejércitos blancos y dirigió, en 1920, el frente sur de Rusia, principalmente en Crimea. La propaganda soviética lo designa como "un contrarrevolucionario de la peor especie" (BULGÁKOV, 2006a: 123).

²²⁰ Véase la p. 180 de esta tesis.

Con ese comentario el lector extranjero recupera la parte de información que le falta para comprender por qué el personaje-homónimo de Wrangel sufre tantas persecuciones en la Rusia posrevolucionaria.

Citaremos otro ejemplo donde el nombre propio sirve como título de una de las anécdotas (o las miniescenas) que conforman *Cotidiano de excepción*, y representa el eje temático del mismo. Se titula “Курская аномалия” (Anomalía magnética de Kursk) y representa un minidiálogo entre el narrador y el presidente del piso comunal sobre la Anomalía magnética de Kursk (conocida por su riqueza en minerales de hierro):

- А много ее действительно, - спросил квартхоз, возвращая мне газету, - или так, очки втирают? Ежели много, можно было бы англичанам продать...
- Вот именно, - согласился я, - пускай подавятся! (BULGÁKOV, 2005: 136).

El humor aquí está muy anclado en la época histórica de Bulgákov, además de basarse en aspectos lingüísticos del idioma de origen, y puede ser un verdadero problema para el traductor. Traducido literalmente al castellano, el diálogo sería el siguiente:

- ¿Es verdad que hay mucha de esa Anomalía de Kursk? –preguntó el presidente del piso comunal, devolviéndome el periódico-, ¿o nos quieren meter un cuento chino? Si es verdad, podríamos vender una parte a los ingleses.
- Eso es - consentí yo-, ¡que se les atragante!

Como en muchos relatos de Zóschenko y Bulgákov, en este fragmento se ironiza sobre la ignorancia, que junto con el alcoholismo constituye uno de los mayores males de la sociedad soviética por entonces. No obstante, aquí se trata de una ironía suave e indulgente. El presidente del piso comunal “oye tocar campanas, pero no sabe dónde”, es decir, no entiende

bien qué es exactamente la Anomalía de Kursk, aunque ya busca cómo sacarle provecho. El chiste, probablemente, hace referencia a la situación real en la que se encontraba el país: para combatir la pobreza y el hambre en los primeros años después de la revolución y la guerra civil, los rusos intentaban exportar materia prima al extranjero. Con seguridad, en este fragmento hay otros matices irónicos que pueden pasar desapercibidos para los lectores contemporáneos que interpretan el texto desde otra realidad cultural-histórica, y que serán también poco perceptibles para un traductor perteneciente a otra cultura.

Quizá por esa razón, los traductores de *Relatos de Moscú* han decidido recurrir a otra anécdota diferente, siguiendo el ejemplo del texto francés, y conservando, sin embargo, el título original –“La anomalía de Kursk”. Veamos el resultado:

El propietario de la casa me devolvió el periódico y preguntó:

¿Es verdad todo lo que escriben o es que hay muchas personas que tienen telarañas en los ojos? Si hay tantas podríamos venderles una parte a los ingleses.

- Muy justo –afirmé, dándole mi aquiescencia- ¡y que se asfixien con ellas! (BULGÁKOV, 2006a: 49).

Por lo visto, la expresión coloquial del presidente “втирать очки” (“contar/meter un cuento chino”/ “vender la moto”), asociada erróneamente con “gafas” (“очки”) y con la acción de “obstruir, tapar la vista”,²²¹ sirvió de punto de partida para recrear el chiste en su propio idioma. No pretendemos discutir aquí su valor irónico, tan sólo queremos advertir que, en esta solución traductiva, el título “La anomalía de Kursk” aparece totalmente desvinculado del texto, como se aprecia del diálogo.

²²¹ Es una confusión habitual debida a la polisemia de la palabra “очки”, que también significa “puntos” (forma plural de “очко”). Etimológicamente, el fraseologismo “втирать очки” deriva del nombre de una de las trampas que se practica durante el juego de naipes, equivalente al “pego” o la “pega” en España.

3.1.3. Pasemos al tercer grupo de nombres propios que constituyen títulos de ediciones periódicas, obras literarias (o no-literarias), películas y nombres de instituciones que participan en el juego irónico del autor. La mayoría de ejemplos son nombres propios ficticios.

En el relato ya citado de Zóschenko *El escritor*, el periódico con el que quiere colaborar Nikoláy Drovishkin, tiene un nombre aparentemente paródico “Красное чудо” (ZÓSCHENKO, 2000: 208) (“El milagro rojo”, en ZÓSCHENKO, 2005b: 86). En aquella época los nombres de fábricas, revistas, estaciones de ferrocarril, marcas de productos llevaban la mayoría el epíteto “rojo”. La traducción literal del título en este caso es apropiada, porque para los españoles la asociación “rojo-soviético” es bastante usual.

Del mismo modo, suena paródico el título de un relato imaginario sobre un niño vagabundo que se inventa Bulgákov en *Encefalitis* para poder venderlo a la redacción de revista *La ilustración*. El relato cuenta la historia de un niño que es amparado por un bondadoso director de un orfanato. Uno de los títulos que se le ocurren al respecto es “Петька спасён” (“Petka ha sido salvado”), pues “a las revistas les encanta esa clase de títulos” (BULGÁKOV, 2006a: 89), que ensalzan el progreso de la sociedad soviética. El autor ironiza sobre el tono de optimismo falso y desmedido en la joven literatura soviética. No hay duda de que le cuesta ser un autor “ideológicamente correcto”, pero intenta ponerse este disfraz que no le sienta nada bien, y bufonea, se burla de su propio disfraz, como sucede en el relato, ya mencionado, *La bohemia*, que analizaremos más adelante.

Esta clase de títulos son normalmente traducidos literalmente, pues no implican ninguna ironía en sí. Sólo el contexto es capaz de proporcionarles el deseado efecto irónico. El contexto, como ya sabemos, puede entenderse como co-texto inmediato, como situación, o como un conjunto de conocimientos histórico-culturales que son relevantes en este caso.

Los propios relatos de Zóschenko y Bulgákov a menudo tienen títulos irónicos, paródicos o cómicos: *Жертва революции* (*Una víctima de la*

revolución), *Человек без предрассудков* (*Un hombre sin prejuicios*), *Писатель* (*El escritor*), *Аристократка* (*La aristócrata*) y *Женское счастье* (*La felicidad femenina*) de Zóschenko; *Богема* (*La bohemia*), *Воспоминание* (*Recuerdo*), *Самогонное озеро* (*Proyecto para una ley seca en Moscú*), *Как, истребляя пьянство, председатель транспортников истребил!* (*De cómo, al erradicar el alcoholismo, el presidente exterminó a los trabajadores del transporte*), *Двуликий Чемс* (*Sindicalistas de dos caras*), *Чемпион мира* (*Campeón del mundo*), *Охотники за черепами* (*Cazadores de cabezas*), etc. de Bulgákov.

Los títulos de los relatos de Zóschenko normalmente muestran el ángulo de visión del narrador, tal como él interpreta los sucesos reales. La ironía se encuentra precisamente en el desajuste entre su forma de ver las cosas (el título) y la realidad tal cual es (el texto del relato): por lo tanto la ironía también se valora en el contexto de la obra entera. En *Una víctima de la revolución*, por ejemplo, Efim Grigórievich, que es llamado "víctima de la revolución", nos cuenta en primera persona como ha "participado en la revolución", como ha "vertido su sangre" y como se ha "sacrificado por ella" (ZÓSCHENKO, 2005b: 21). Sucesivamente nos enteramos de que en realidad sólo se trata de un pequeño incidente, una casualidad: es acusado injustamente del robo de un reloj en la casa de su amo (donde limpiaba los suelos) y cuando recuerda dónde lo guardó y quiere ir a contárselo al conde para restaurar su honor, se ve interferido por el estallido de la Revolución de Octubre. Entre los tiros y cañonazos llega a la casa del conde y ve al ya "exconde" escoltado por los bolcheviques saliendo del portal y subiéndose al camión. Intenta gritarle dónde está el reloj, se arroja más cerca del camión, "y el motor, maldita sea, en aquel instante suelta un rugido" y le "da un trastazo" y le "echa a un lado con sus ruedas" (ZÓSCHENKO, 2005b: 24).

Los títulos irónicos en Zóschenko no presentan mayor dificultad para el traductor, porque sólo son irónicos con respecto a la parte narrada, no llevan en sí ninguna contradicción. En cambio, traduciendo los relatos de

Bulgákov, a veces existe el riesgo de perder el carácter alusivo del título o el juego de palabras recluido en él, como en *Как, истребляя пьянство, председатель транспортников истребил!* Para traducir el verbo "истреблять" (exterminar, erradicar, aniquilar, etc.) se emplean dos términos diferentes según el caso ("erradicar el alcoholismo", pero "exterminar a los trabajadores"), en vez de una sola palabra, como en el original. Con eso se reduce el efecto irónico, porque Bulgákov utiliza adrede la misma palabra para dar a entender que el presidente, como se dice, "tiró al bebé con el agua sucia de la bañera": intentando erradicar el alcoholismo entre los trabajadores del transporte, los declaró insolventes para que no les sirvieran bebidas alcohólicas en ningún establecimiento de la ciudad. Pero, a raíz de eso, no sólo les dejaron de servir bebidas alcohólicas, sino también de vender cosas a crédito y prestarles dinero. Una carta de una instancia superior puso fin a semejante caos:

"Respetado Amos Fedorovich,
Al diablo con sus porquerías de carteles ¡arrójelos a los cerdos! No ayudan en nada contra el alcoholismo, sólo consiguen amargar la vida.
Firma." (BULGÁKOV, 2006a: 65).

Un título a menudo anuncia lo que viene en el relato e implícitamente expresa la actitud del autor hacia los sucesos narrados, por eso es importante intentar plasmar en la traducción todos los matices irónicos que pueda encerrar, aunque a veces resulte difícil.

Junto con los títulos irónicos de revistas y obras literarias incluimos también los nombres de instituciones o establecimientos públicos que suenan cómicos o paródicos en el texto. Para ilustrar la idea, citaremos un fragmento del relato *Самогонное озеро (Proyecto para una ley seca en Moscú)* de Bulgákov, donde el autor aboga por un Moscú abstemio, un Moscú "desechado", privado de todas las tabernas y cantinas, de aguardenteros y puntos de venta de alcohol clandestinos:

Я произведу разгром всех Сидоровн и Макеичей и отраженный попутный разгром «Уголков», «Цветков Грузии», «Замков Тамары» и т. под. мест.

Москва станет как Сахара, и в оазисах под электрическими вывесками «Торговля до 12 час. ночи» будет только легкое красное и белое вино (BULGÁKOV, 2005: 142).

Traducción:

Aplastaré a todas las Sidorovna, a todos los Makeich, y también, por carambola, todos los “pequeños antros”, las pequeñas Flores de Georgia, los Castillos de Tamara y otros cabarets por el estilo.

Moscú se transformará en un Sáhara y, en los oasis, bajo los rótulos fluorescentes anunciando “abierto tarde-noche”, no se venderán más que ligeros vinos tintos y blancos (BULGÁKOV, 2006a: 61).

Bulgákov enumera nombres típicos de tabernas y tascas (en forma plural), pero entre ellos hay alguno que tiene un referente real, como “Замок Тамары” (Castillo de Tamara), una bodega situada en Kíev a principios del siglo XX. En el relato todos estos nombres tienen un matiz despectivo, y los traductores lo transmiten añadiendo “pequeños antros”, pero su función paródica (de nombres algo cursis y pretenciosos, de origen caucásico) no queda reflejada por el simple hecho de que no existe una imagen estereotipada equivalente en España.

Pasemos finalmente al tema de las abreviaturas en los nombres de las instituciones públicas, que abundan en los relatos de Bulgákov y son muchas veces un auténtico suplicio para el traductor, sobre todo por dos razones: 1) no siempre es fácil descifrar el acrónimo y averiguar su significado, pues algunos de ellos sólo han existido una década, en la vida de la propia institución, y otros son nombres ficticios (neologismos), inventados por el autor con fines paródicos; 2) traducirlos, en la mayoría de los casos, significa restarles gracia y quitarles ese “toque soviético” original.

Por otra parte, si se transliteran, eso supone añadir un comentario explicativo para que el lector extranjero consiga atar bien los cabos.

A continuación veremos hasta qué punto y en qué ocasiones es necesario este comentario, o la correspondiente nota del traductor.

Para empezar, las abreviaturas son múltiples y poner notas para cada una de ellas convierte la labor del traductor en la de una especie de comentarista-historiador, a la vez que distrae al lector del texto principal. Sin embargo, es la opción que escogen los traductores de *Relatos de Moscú*, que hacen una versión bastante exotizante del texto, conservando casi todos los *realia* y dejando más de cien notas al final del libro.

En *Tres kopeks* el guardagujas jefe de la estación de Oréjovo que acaba de recibir su salario mensual -tres kopeks-, se ve asediado por una cantidad de sanguijuelas de diferentes organizaciones y asociaciones soviéticas que le piden donativos, dejándole finalmente sin nada:

- Вам чего? - спросил стрелочник, поворачиваясь.
- Я - МОПР, - сказал первый.
- Я - друг детей, - сказал второй.
- Я - касса взаимопомощи, - третий.
- Я - профсоюз, - четвертый.
- Я - Доброхим, - пятый.
- Я - Доброфлот, - шестой.
- Тэк-с, - сказал стрелочник. - Вот, братцы, три копейки, берите и делите, как хотите (BULGÁKOV, 2005: 302).

Tres de estas organizaciones, denominadas con acrónimos, eran organizaciones que existieron durante poco tiempo: “МОПР” - Международная организация помощи борцам революции, “Доброхим” - Общество друзей химической обороны и промышленности, у “Доброфлот” - Добровольный флот. El efecto irónico se logra precisamente gracias a esa aglomeración de abreviaturas, además del uso de

una forma metonímica que identifica a la persona con la organización a la que pertenece: “Я – Доброхим” (“Yo soy Dobroquim”). Era frecuente en el lenguaje soviético de la época, pero puede parecer extraña para los lectores extranjeros, por lo cual los traductores optan por cambiarla:

- ¿Qué queréis vosotros? –preguntó el guardagujas volviéndose.
- Yo soy del MOPR –dijo el primero.
- Yo soy el amigo de los niños –aseguró el segundo.
- Yo soy de la Caja mútua de ayuda mútua –dijo el tercero.
- Yo soy del sindicato –anunció el cuarto.
- Yo soy de Dobroquim –afirmó el quinto.
- Yo soy de Dobroflot –respondió el sexto.
- De acuerdo –dijo el guardagujas-. Ahí van, pues, esos tres kopeks. Cogedlos y repartirlos como os parezca (BULGÁKOV, 2006a: 15).

Los tres acrónimos están acompañados por una nota, aunque en el primer caso es una nota errónea: “МОПР” (“MOPR”) significa “Международная организация помощи борцам революции” (Organización Internacional de Ayuda a Luchadores Revolucionarios),²²² y no “Московское Обшchestvo prostyh rabochih, Sociedad moscovita de simples obreros”, como consta en la nota del traductor. Hay que reconocer, sin embargo, que la versión de los traductores no es menos extravagante que el nombre real y también suena paródica.

Aparte de acrónimos relativamente conocidos, al menos en la Rusia actual, como “Совнарком” –“Совет Народных Комиссаров” (“Consejo de los comisarios del Pueblo”), o “рабкор” –“рабочий корресподнент” (“corresponsal obrero”), muy repetidos en los relatos de Bulgákov, en su obra existen una gran cantidad de acrónimos bastante específicos, así como neologismos. A menudo Bulgákov basa su juego irónico en un acrónimo

²²² Organización revolucionaria que existió durante dos décadas, de 1922 a 1947.

malsonante y lo lleva hasta el absurdo, como hace con todo el lenguaje soviético en general.

En *Método drástico*, la maestra de escuela primaria Klavdia Voitenko no consigue recibir su salario de varios meses, y cuando acude al departamento cultural que le corresponde, el funcionario le dice que no puede cobrar porque no encuentran sus documentos:

ВОЙТЕНКО (*сквозь бурные рыдания*). Я на вас жалобу подам в КаКа.
КУЛЬТОТДЕЛЬЩИК (*обиделся*). П-пожалуйста... Хотя в КаКа,
хоть в РеКаКа. Не испугаете! (BULGÁKOV, 2005: 184).

Traducción:

VOITENKO (*entre los sollozos violentos*)
Voy a denunciarle al КаКа.
EL RESPONSABLE (*vejado*)
¡Vaya! ¡Vaya al КаКа o al Re-Kaka!
No me da miedo (BULGÁKOV, 2006a: 24).

En castellano estos acrónimos suenan de forma igualmente ridícula, pero el máximo efecto se logra si el lector sabe que son nombres reales de instituciones existentes. En la versión española lo explica la nota del traductor: “КаКа” – “Comité de los comisarios (del Pueblo); “Re-КаКа” – “Comité revolucionario de los comisarios”.

En otros casos la ironía del autor con respecto al acrónimo se pierde al trasladarlo a otro idioma, como sucede con el nuevo nombre de la Casa Elpite nº 13, “Рабкомунна”:

Вот тогда у ворот, рядом с фонарем (огненный "Nº 13"), прилипла белая таблица и странная надпись на ней: "Рабкоммуна". Во всех 75 квартирах оказался невиданный люд. Пианино умолкли, но

граммофоны были живы и часто пели зловещими голосами
(BULGÁKOV, 2005: 58).

Traducción:

Fue entonces cuando se puso en la puerta, al lado del reverbero (la farola nº 13), una placa blanca con una extraña inscripción: “Comuna obrera”. Los setenta y cinco apartamentos fueron ocupados por una insólita fauna. Los pianos se habían callado, pero los fonógrafos estaban vivos y, a menudo, cantaban con una voz lúgubre (BULGÁKOV, 2006a: 94).

La “extraña inscripción” “Рабкоммуна” en ruso puede entenderse de dos maneras: como acrónimo de “рабочая коммуна” (“comuna obrera”), que aquí es el significado directo, y como “коммуна для рабов” (“comuna para esclavos”, de “раб” -esclavo), que es el significado implícito. Este segundo significado pasa de forma latente por todo el relato. Y al final, cuando Annushka Pyliaeva está viendo arder la casa Elpite desde su refugio, dicho significado se revela con más claridad:

Se detuvo para tomar aliento y, poco después, acabó sentándose en una escalera. Sus lágrimas se secaron.

Apoyó su cabeza entre las manos, y, quizá como nunca antes lo había hecho, pensó en su vida de manera distinta.

- Nosotros somos gente bruta, ignorante. Necesitamos ser educados, simples como somos... (BULGÁKOV, 2006a: 101).

El acrónimo citado, acompañado por el comentario de autor –“extraña inscripción”– sólo refuerza la ironía triste, trágica del relato. En la traducción, se percibe el subtexto general de la obra, aunque la denominación “Comuna obrera” no trasmite la ironía bulgakoviana, y es una pérdida inevitable, pues en la lengua meta sería difícil inventar un

acrónimo-neologismo que encerrara los dos significados presentes en el acrónimo original.

Se pueden citar ejemplos donde la abreviatura aparece transliterada y sin ningún tipo de comentario en la traducción, como los nombres de instituciones presentes en el relato *El Moscú de los años veinte*: “Centrohím”, “Glavhím” y “Hímrest”. (BULGÁKOV, 2006a: 111). En el texto original, estos no poseen ningún valor connotativo ni paródico, simplemente son nombres que el autor intenta recordar de sus antiguas experiencias al recorrer Moscú. Estos acrónimos no necesitan ser explicados con una nota, su propia forma comunica al texto ese “toque soviético”, que se debería conservar en la traducción. Hay una serie de acrónimos que, transliterados, hablan por sí solos, pues el lector español normalmente es capaz de identificarlos como procedentes de esa cultura y esa época determinadas.

Para concluir, queremos señalar que no existe un único procedimiento para traducir los nombres propios y denominaciones de instituciones públicas, sino que dependerá de cada caso particular, de la función que el nombre propio (o la denominación irónica) ejerzca en el texto. Teniendo en cuenta que el tema de la presente tesis doctoral es la traducción del significado irónico en los relatos de Zóschenko y Bulgákov, el criterio para traducir o transliterar un nombre propio, para incluir en la traducción una nota explicativa o no, debería depender de su grado de relevancia en relación con la intención irónica del autor en un fragmento dado, o en el relato entero. Los ejemplos vistos demuestran que a menudo un nombre del personaje, un apodo, un título de una revista o un nombre de una institución pueden expresar, de forma concentrada, el juicio irónico del autor.²²³

²²³ La mayoría de ejemplos proceden de los textos satíricos de Bulgákov. En cuanto a Zóschenko, hemos citado escasos ejemplos de su narrativa dada la poca cantidad de nombres propios especialmente connotados en sus relatos. En los siguientes subcapítulos aportaremos más ejemplos de ironía verbal extraídos de *Matrimonio por interés y otros relatos* de Mijail Zóschenko.

3.2. Incongruencia lógica a nivel de la frase

Antes, al hablar de la esencia del mecanismo irónico, ya hemos especificado que la ironía resulta de una contradicción, una incongruencia ostensible que puede manifestarse tanto a nivel de un fragmento textual, como del texto entero o de la situación extralingüística. Si se manifiesta a nivel de la frase, es más notoria, más detectable. En este apartado trataremos este tipo de enunciados irónicos que rozan una contradicción flagrante y expresan, por tanto, una crítica mordaz, contundente y corrosiva. Normalmente son frases pronunciadas por un personaje o por el narrador - como sujeto ironizado- que no se percata de la incongruencia o sigue su propia lógica singular. Este tipo de enunciados es muy frecuente en Zóschenko: como venimos comentando, su narrador tiene una manera de hablar muy incoherente, se contradice a cada paso, dice muchos disparates sin ser consciente de ello. Bulgákov también utiliza este recurso en ciertas ocasiones, pero su ironía suele ser más sutil y normalmente proviene del propio autor.

En la traducción, este tipo de ironía basada en una incongruencia lógica habitualmente no implica una gran dificultad, pues es fácil de captar, a no ser que la contradicción implicada en la frase se refiera a fenómenos muy específicos de la cultura de origen. En este caso, el traductor, como mediador entre culturas, debería hacerla más explícita, más obvia aún, para que el lector meta sea capaz de apreciar dicha ironía. Así procede Ricard San Vicente en *Matrimonio por interés*. El narrador del relato, cuando va a casarse, es preguntado por la madre de la novia para saber si la ceremonia se celebra en una iglesia:

А старушка, божий цветочек, насчет церкви намекает. Не плохо бы, дескать, в церкви окрутиться. А я говорю:

- Окрутимся и так. Я, говорю, старый революционер. Не дожидаясь чистки ушёл из партии. Не могу идти против своей совести. Не настаивайте (ZÓSCHENKO, 2000: 270).

Las afirmaciones totalmente opuestas –“Я старый революционер” (Soy un viejo revolucionario) y “Не могу идти против своей совести” (No puedo ir en contra de mi consciencia) por un lado, y “Не дожидаясь чистки ушёл из партии” (Salí del partido sin esperar las purgas) por el otro, crean una contradicción hilarante, naturalmente, a poco que el lector tenga una mínima noción de lo que eran las purgas del partido. El orgullo de un “veterano” leal al partido y a los ideales revolucionarios se contrapone, como vemos, a su declaración de haber abandonado el partido “sin esperar las purgas”, es decir, sin esperar a ser expulsado de la manera más brutal.

Veamos la traducción de este fragmento:

[...] entonces la abuelita, florecilla del cielo, me insinúa lo de la iglesia. No estaría mal que os casarais en el templo.

Yo, en cambio, le digo:

- Nos casaremos a nuestra manera. Yo, aunque, salí del partido sin esperar las purgas, soy un viejo revolucionario. De manera que, añadido, no puedo ir en contra de mi conciencia. Y no insista (ZÓSCHENKO, 2005b: 18).

Como vemos, el traductor ha cambiado la sintaxis del párrafo, ha añadido la conjunción adversativa “aunque” y los conectores discursivos “de manera que” y “añadido”. Estos cambios, por un lado, hacen la incongruencia lógica más visible, lo cual facilita la comprensión de la ironía a los lectores extranjeros, no familiarizados con la realidad soviética de aquel entonces y sobre todo con el estilo confuso y desordenado del narrador de Zóschenko. Por otro lado, reducen el efecto irónico al hacerlo más explícito. La introducción de la palabra “aunque” es una interpretación personal del traductor, pues nos indica que el locutor se da cuenta de la

incompatibilidad de sus argumentos, lo cual no sucede en el original, donde el protagonista no aprecia ninguna contradicción en sus palabras.

En los siguientes dos ejemplos, aparte de la incongruencia lógica, se hace uso del eufemismo irónico, un recurso muy eficaz en obras satíricas y muy frecuente también en los relatos de Bulgákov, en particular. Más adelante volveremos sobre este tema.

El primer ejemplo que abordaremos a continuación procede del relato *Caído de la luna*, de Zóschenko. Empieza con una “reflexión” sumamente irónica del narrador acerca de cómo ha cambiado la vida “en los últimos años”:

За последние два года жизнь резко изменилась.

Главное, интересно отметить, - почти прекратилось воровство.

Все стали какие-то положительные, степенные. Воруют мало. И взятки вовсе не берут.

Прямо, перо сатирика скоро, небось, заржавеет.

Конечно, насчет взяток дело обстоит сложнее. Взятки не берут, но деньги, в другой раз, получают. Тут в смысле перевоспитания публика туго поддается новым моральным течениям (ZÓSCHENKO, 1981: 203).

Este fragmento textual abunda en pasajes irónicos, referentes al tema del robo en el nuevo Estado Soviético, y el traductor debe estar atento, pues casi cada palabra y cada expresión en el original cumplen una función y contribuyen a la intención irónica del autor. En la traducción que analizamos aparecen recogidos todos estos matices, y prácticamente sin sufrir transformaciones, salvo el último párrafo, que contiene la incongruencia lógica a la que aludíamos:

En los últimos dos años, la vida ha cambiado mucho.

Y, ante todo, resulta curioso señalar que los robos casi han desaparecido.

La gente se ha vuelto como quien dice positiva y bien puesta. Se roba poco. Y casi no se aceptan sobornos.

De seguir así, no sería de extrañar que la pluma del satírico pronto se oxide.

Claro que en cuanto a los sobornos, la cosa es más complicada.

No se aceptan sobornos, pero el dinero va a parar al mismo sitio.

Aquí, en lo referente a la reeducación, a la gente le cuesta un horror adaptarse a las nuevas corrientes morales (ZÓSCHENKO, 2005b: 56).

Desde el principio parece que el autor se hace eco del famoso eslogan soviético, pronunciado por Stalin: “La vida ha mejorado, la vida se ha hecho más alegre”.²²⁴ Luego se utilizan adverbios y locuciones adverbiales o expresiones de transición con valor apreciativo, como “resulta curioso”, “casi”, “como quien dice”. El tono de la narración es algo vacilante, inseguro, y al final culmina en una flagrante contradicción: “No se aceptan sobornos, pero el dinero va a parar al mismo sitio”. Son dos formas diferentes para, en realidad, decir lo mismo, con la única diferencia de que la segunda oración lo expresa de forma más suave, evitando palabras asociadas directamente con el tema del delito. En ruso se juega con expresiones que son sinonímicas en este contexto: “братъ взятку - получать деньги” (**coger** soborno – **recibir** dinero). En la versión castellana el traductor emplea otro eufemismo que evoca del mismo modo el *frame* del soborno o del robo en español. Quizá, la traducción “el dinero va a parar a las mismas manos” resultaría demasiado directa por tener connotaciones fuertes en relación con el robo.

En el siguiente ejemplo la incongruencia se produce en un minidiálogo, y está basada en un cierto desajuste entre la pregunta y la respuesta. En el relato *Nuestro hombre de la capital*, los campesinos de una

²²⁴ En el mismo sentido, A. Zholkovski, en *Poétika nedoveriya* (Poética de la desconfianza), plantea el problema de la compleja dialéctica presente en las obras de Mijaíl Zóschenko: entre el constante deseo de la reconciliación con la realidad soviética y la imposibilidad de ese autoengaño (ZHOLKOVSKI, 1999).

aldea proponen como candidatura para el puesto del presidente de *koljoz* a Lioshka Konovalov, pues es un “camarada de vanguardia” y le ha “dado al callo en la ciudad” (ZÓSCHENKO, 2005b: 76). Sin embargo, resulta que su experiencia en la ciudad se reduce a dos años en la cárcel.

- Ну! - удивилось общество. - За что же ты, парень, в тюрьмах-то сидел?

Лёшка смутился и растерянно взглянул на толпу.

- Самая малость,- неопределённо сказал Лёшка.

- Политика или что слямзил?

- Политика,- сказал Лёшка.- Слямзил самую малость...

(ZÓSCHENKO, 2000: 388)

Traducción:

- ¡Vaya! –exclamó asombrado el público-. ¿Y cómo es que fuiste a parar a la prisión, muchacho?

Lioshka se turbó un poco y miró distraídamente hacia la gente.

- Por muy poca cosa – respondió vagamente Lioshka.

- ¿Fue por política, o te llevaste algo?

- Por política – dijo Lioshka -, y algo me llevé (ZÓSCHENKO, 2005b: 78).

El uso de la palabra “общество” (sociedad), asociada en ruso con “alta sociedad, gente de nivel”, con respecto a los campesinos del pueblo es totalmente irónico, mientras que su sustitución en la traducción por la más neutral “público” disminuye la ironía. Con todo eso, el mayor efecto irónico es producido por las dos últimas réplicas del diálogo, y en la traducción se ha logrado transmitirlo. A la pregunta de la gente si estuvo en la cárcel por motivos políticos (cosa muy normal en la época estalinista) o bien por robo, Lioshka contesta primero que “por política”, lo cual le parece más digno, y luego añade avergonzado “y algo me llevé”. En la traducción de San

Vicente, la incongruencia se hace más patente mediante el añadido de la conjunción copulativa “y”, que contrasta con la conjunción disyuntiva “o” en la pregunta.

En cuanto al eufemismo coloquial “слямзить” (una forma muy suave de decir “robar”, que denota la simpatía del que habla), en castellano se traduce aquí por otro eufemismo, “llevarse algo”, que también expresa una actitud indulgente del “público” y del propio Lioshka hacia este tipo de delito. Sin embargo, la palabra “llevarse”, que es más neutral, no transmite el registro marcadamente coloquial de “слямзить”. Es una de las pérdidas más frecuentes en la traducción de la narrativa de Zóschenko, como veremos en los próximos apartados del capítulo.

En otro ejemplo, extraído del relato *Europa*, las relaciones de causa-efecto reflejan una lógica muy peculiar del protagonista:

Жил один гражданин в нашем доме в шестом номере. И был этот гражданин до того старенький, что перестал он даже за квартиру платить.

— Чего, говорит, мне деньги переводить зря? Я, говорит, одной ногой в гроб смотрю. Небось, скоро помру — с меня взятки гладки (ZÓSCHENKO, 2000: 205).

Traducción:

Vivía un individuo en nuestra casa en el apartamento número 6. Y era este ciudadano tan viejo, tan viejo, que dejó incluso de pagar el alquiler de su apartamento.

- ¿Para qué he de gastar mi dinero en vano? Cuando incluso tengo, dice, un pie en el otro mundo. Quizá cualquier día de estos me muera y entonces ya me pueden venir con las deudas (ZÓSCHENKO, 2005b: 82).

Aparentemente en este fragmento se transgrede la máxima de relación: según la lógica común, no tiene nada que ver el ser viejo con el hecho de no pagar el alquiler. Aunque a continuación nos explican la forma de pensar del protagonista, la incongruencia irónica no se solventa, sino que se hace más notable. Desde su punto de vista, la proximidad de la muerte le exime de toda responsabilidad.

Esta ironía verbal es bastante fácil de transmitir en la traducción. El traductor en este caso utiliza la misma estructura sintáctica de subordinación para señalar la relación de causa-efecto y, también, una forma reiterada ("tan viejo, tan viejo") que viene a intensificar el efecto irónico.

En los relatos de Bulgákov este tipo de ironía no es tan frecuente, aunque también se dan casos donde una incongruencia lógica en el habla de un personaje muestra su falta de sentido común o el carácter absurdo de la vida y de las peripecias históricas en general.

Por ejemplo, en el relato *La momia egipcia* el narrador cuenta un episodio cómico relacionado con su visita a la Casa del Pueblo ("Народный дом")²²⁵ en Leningrado con el presidente de la sección sindical local. Al final, después de haber sufrido en varias atracciones, van a ver a una momia egipcia, que "adivina el pasado, el presente y predice el futuro" y, "además, responde a las preguntas, da consejos para enfrentarse a los momentos difíciles de la vida" (BULGÁKOV, 2006a: 42), etc. Sin embargo, las preguntas insidiosas del presidente de la sección sindical la dejan sin argumentos:

Председатель откашлялся и задал вопрос:

- А скажи, дорогая мумия, что ты делала до февральского переворота?

И тут мумия побледнела и сказала:

²²⁵ En la versión española del relato realizada por M. Chao Valls, aparece una nota al pie de página que explica: "Parque de atracciones, en la terminología populista de aquel entonces" (AA.VV, 1997: 42). En la edición de Maldoror no se ofrece ninguna nota.

- Я училась на курсах.

- Тэк-с. А скажи, дорогая мумия, была ты под судом при Советской власти и, если не была, то почему?

Мумия заморгала глазами и молчит (BULGÁKOV, 2005: 305-306).

Este interrogatorio tiene mucha similitud con los interrogatorios de la Checa²²⁶ por el tono y especialmente por la temática de las preguntas. Luego veremos que Bulgákov a menudo alude de forma evasiva (o no tan evasiva) a los órganos de seguridad estatal soviéticos. Aquí el paralelismo es bastante notable.

La segunda pregunta del presidente parece totalmente incongruente, pero, como en todo enunciado irónico, cobra su verdadero sentido a un nivel más profundo, correspondiente al subtexto. La incongruencia consiste en el uso del adverbio negativo “не” (no), que aparentemente choca con el contexto. La pregunta más lógica sería: “[...] была ты под судом при Советской власти и, если была, то почему?” (“¿[...] te han juzgado alguna vez después de la instauración del poder soviético, y si es así, por qué motivo?”, en BULGÁKOV, 2006a: 42). Es justamente la interpretación que ofrecen ambas versiones castellanas de Bulgákov, tanto la de Chao Valls, como la de Maldoror.²²⁷ Citamos ahora de la primera, de 1997:

El presidente tosió un par de veces y preguntó:

- Dime, querida momia, ¿a qué te dedicabas antes del golpe de febrero?

- Asistía a unos cursillos.

- Bien. Y dime, querida momia, ¿te han juzgado alguna vez bajo el poder soviético, y si te han juzgado, por qué?

²²⁶ Véase p. 235 (nota al pie de página).

²²⁷ No obstante, aquí la traducción de Segovia y Beck diverge respecto a la versión francesa, donde se conserva el significado original de la frase: “Et dis-moi, ma chère momie, es-tu passée en jugement depuis l’instauration du pouvoir soviétique et, **sinon**, pour quel motif?” (BOULGAKOV, 2005: 69).

La momia parpadea y calla (AA.VV, 1997: 43).

Aquí asistimos a un intento de pulir el texto por parte de los traductores, hacerlo más lógico y comprensible; tal práctica no deja de ser muy habitual en la traducción de textos irónicos/satíricos. A menudo, como señala V. Alsina,

[...] un traductor o traductora, davant d'un text aparentment poc coherent, intenta fer-ne una versió que tingui més sentit, sense adonar-se que l'aparent manca de coherència tenia una intenció [...] (ALSINA, 2008: 229).

Pero nunca se debe olvidar que cualquier detalle, aunque sea aparentemente inadecuado y fuera de contexto, siempre tiene una función determinada en un maestro de la ironía y la mistificación como es Bulgákov. Son los datos extralingüísticos (conocimiento del estilo literario del autor, en este caso) lo que debemos tomar en cuenta a la hora de traducir su obra. En el ejemplo citado, la incongruencia lógica de “si **no** te han juzgado, ¿por qué motivo?” no es un error textual, como lo debieron interpretar los traductores del relato, sino una alusión irónica al carácter masivo de los arrestos en las primeras décadas posrevolucionarias, cuando el no haber pasado por el “Departamento especial”²²⁸ o por el juzgado parecía algo extraordinario y poco menos que milagroso.

Como hemos comentado arriba, en los relatos satíricos de Bulgákov la incongruencia (la contradicción) irónica se manifiesta con más frecuencia a nivel del texto en su conjunto o de un fragmento mayor que una frase, y por lo tanto en este apartado presentamos menos ejemplos de su narrativa. Sin embargo, se pueden citar muchos casos donde el autor hace uso del oxímoron irónico con la misma intención de enfatizar lo absurdo de la

²²⁸ Por el “Departamento especial” en el texto de Bulgákov se entiende el Departamento especial de la Checa. Para más detalles consulten el apartado de esta tesis dedicado a los eufemismos irónicos en los relatos de Zóschenko y Bulgákov.

situación. Podemos encontrar varios ejemplos en el relato *Encefalitis*. Veamos uno de ellos:

В это время подошел ко мне хромой с перочинными ножиками. Я купил один за полтора рубля. Потом пришел глухонемой и продал мне две открытки в желтом конверте с надписью:

"Граждане, помогите глухонемому".

[...] В окнах сияла жара, плавился асфальт. Глухонемой стоял у подъезда кафе и раздраженно говорил хромому:

- Катись отсюда колбасой со своими ножиками. Какое ты имеешь право в моем Филиппове торговать? Уходи в "Эльдорадо"! (BULGÁKOV, 2005: 515).

Traducción:

En ese mismo instante se acercó a mí un cojo con algunos cortaplumas. Le compré uno por un rublo y medio. A continuación, llegó un sordomudo que me vendió dos tarjetas postales en un sobre amarillo en el que figuraba este lema "*Ciudadanos, ayuda a los sordomudos*".

[...] La canícula brillaba detrás de los cristales, el asfalto estaba a punto de derretirse. El sordomudo permanecía a la entrada del café y sermoneaba al cojo con una voz irritada:

- Lárgate de aquí con tus cortaplumas. ¿Con qué derecho vienes a vender a mi Filipov? ¡Vete a Eldorado! (BULGÁKOV, 2006a: 92).

La ironía contenida en este fragmento no es nada compleja, y tampoco tiene una finalidad esencialmente crítica, sino que es más bien humorística. El autor utiliza una paradoja para darnos a entender que en realidad está hablando de dos falsos inválidos, de estafadores que se están disputando el territorio. Aquí la contradicción radica en unir unidades léxicas incompatibles: "глухонемой - говорил" (sordomudo – decía), "хромой – катись колбасой" (cojo – lárgate pitando). En la traducción, este tipo de

ironía no requiere un arte especial, pues con sólo reproducir el significado literal en otro idioma se logra trasmitirla. No obstante, la expresión vulgar rusa “катись колбасой” (largo de aquí), que aparte de pertenecer a un registro de habla determinado, evoca el *frame* de “marcharse rápido, corriendo” en los lectores rusos, no queda correctamente transmitida en la traducción, y con eso se pierde en parte el efecto irónico del fragmento.

Hemos visto varios ejemplos irónicos de frases que contienen una incongruencia, que son de algún modo contradictorias. Como decíamos, es un procedimiento muy habitual en las obras satíricas para transmitir la intención irónica del autor en relación al personaje, al narrador o al carácter complejo y contradictorio de la misma vida humana y de una época en concreto. De los dos autores en cuestión, Zóschenko es el que utiliza más este procedimiento para caracterizar a su narrador “simplón”, que todavía no ha asimilado “las nuevas tendencias morales” del régimen socialista, pero ya reniega de las antiguas, y que se encuentra anclado entre el pasado y el presente sin saber a qué carta atenerse. La contradicción a nivel lógico de la frase refleja un desajuste moral y social, una falta de armonía a un nivel más profundo, lo cual le convierte en objeto de sátira.

Para el traductor, la primera fase de reconocimiento de la incongruencia en este tipo de enunciados normalmente no representa gran dificultad, excepto en aquellos casos en los que se basa en *frames* de pensamiento muy específicos de la cultura de origen. En cuanto a la traducción, a menudo se requieren unos “markers” adicionales que resalten más la incongruencia irónica para los lectores meta. Por ejemplo, se suelen utilizar conectores discursivos, expresiones adverbiales, léxico expresivo, recursos que emplean los traductores de *Matrimonio por interés* y *Relatos de Moscú*.

3.3. Eufemismos, lítotes y otros tipos de perífrasis irónica

Ya sabemos de la parte teórica que en una situación comunicativa real los interlocutores no siempre cumplen con el principio cooperativo y actúan conforme las máximas conversacionales de Grice, es decir, no siempre comunican lo que creen verdadero ni proporcionan toda la información requerida, no siempre son lo suficiente pertinentes y claros en su manera de expresarse. Este comportamiento puede ser causa de una incapacidad del hablante o bien de su deseo de ocultar la verdad, pero en el caso que nos ocupa se basa en una estrategia comunicativa, en una intención irónica del locutor que habla adrede con rodeos y juega con la ambigüedad.

Existe una expresión rusa que describe perfectamente el tema del presente apartado: “тонкий намёк на толстые обстоятельства” (una alusión fina a unas circunstancias gruesas, o dicho de otra manera, una alusión sutil a un hecho clamoroso e indignante). El autor satírico que hace uso de eufemismos y lítotes pretende lograr mayor eficacia comunicativa mediante el contraste entre dos cosas: entre su visión sumamente crítica de un fenómeno y la manera deliberadamente atenuada, delicada de expresarla. Así, el discurso irónico suele tener muchas reticencias. Usando la terminología de Grice, las reticencias suponen una violación ostentosa de las máximas de cantidad y de manera.

En el apartado 3.2. hemos citado dos ejemplos de Zóschenko donde, junto a la incongruencia irónica, se utilizan eufemismos como recurso irónico. Ambos ejemplos muestran una crítica contundente, aunque camuflada bajo palabras indulgentes y expresiones de carácter evasivo. Con todo, este recurso retórico es mucho más frecuente en la narrativa de Bulgákov, que recurre mucho a la atenuación irónica para caracterizar a sus personajes o hablar de “temas prohibidos” relacionados con el poder.

Por ejemplo, en sus relatos existen una serie de eufemismos o perífrasis irónicas que se refieren a las instituciones de poder soviéticas. El autor procura evitar nombrarlas directamente (por ejemplo, utilizando una forma impersonal o la tercera persona del plural: "ellos", "aquellos"), pero los lectores rusos reconocen fácilmente el referente bajo esas palabras. El lector extranjero quizá necesite contar con más pistas, aunque tampoco tendrá dificultad para adivinar de qué se trata, si dispone de datos de carácter histórico-cultural, es decir, acerca de la época, la personalidad del autor, sus relaciones con la censura y, sobre todo, acerca de las características del género satírico.

A continuación analizaremos un episodio de *Proyecto para una ley seca en Moscú*, donde el administrador de la casa (en la que vivía Bulgákov con su esposa) Vasili Ivánovich, resentido con Sidorovna por no haberle echado suficiente *samogón*,²²⁹ se chiva a los "órganos":

В полдень Сидоровна нахально не долила на три пальца четверть Василию Ивановичу. Тот тогда, взяв пустую четверть, отправился куда следует и заявил:

- Самогоном торгуют. Желая арестовать.

- А ты не путаешь? - мрачно спросили его где следует. - По нашим сведениям, самогону в вашем квартале нету (BULGÁKOV, 2005: 141).

Traducción de Segovia y Beck:

Al mediodía, al llenar el cuartillo de Vasili Ivanovich, Sidorovna - descaradamente- le echó tres dedos de menos. Entonces, éste, provisto de un cuartillo vacío, se fue a reclamar a quién correspondía:

²²⁹ En la edición de Maldoror esta *realia* rusa aparece traducida como "matarratas", con una clara connotación negativa. R. San Vicente, en *Matrimonio por interés y otros relatos de Zóschenko*, la transcribe y pone una nota al pie de página: "Aguardiente de fabricación casera y clandestina" (ZÓSCHENKO, 2005b: 93). Esta definición explica mejor muchos pasajes irónicos en la obra de ambos autores que la traducción imprecisa "matarratas", en referencia más bien a la calidad del alcohol.

- Venden matarratas. Quiero que los arresten.
- ¿No te traes un mal rollo?²³⁰ –le preguntaron, con aire lúgubre, donde correspondía-. Según nuestras informaciones, en ese barrio no hay matarratas (BULGÁKOV, 2006a: 60).

Los traductores han transmitido el estilo oficinesco empleado en los dos eufemismos, pero inevitablemente ha desaparecido la asociación con la policía secreta de la URSS, bastante reconocible en ruso, y los lectores españoles sólo pueden saber a qué se refiere Bulgákov por el contexto subsiguiente:

- Веди! - сказали тогда Василию Ивановичу. И он привел. Когда Василий Иванович проснулся, он сказал Катерине Ивановне:
- Сбегай к Сидоровне за четвертью.
- Очнись, окаянная душа, - ответила Катерина Ивановна, - Сидоровну закрыли.
- Как? Как же они пронюхали? - удивился Василий Иванович (BULGÁKOV, 2005: 141).

Traducción:

- ¡Llévanos allí! –le ordenaron entonces a Vasili Ivanich. Lo que hizo. Cuando Vasili Ivanich se despertó, le dijo a Katerina Ivanovna:
- Date un salto hasta lo de Sidorovna y compra un cuartillo.
- Recobra el juicio, alma maldita –respondió Katerina Ivanovna-. Se acabó Sidorovna.
- ¿Cómo es eso? ¿Y quién se lo sopló? –se sorprendió Vasili Ivanich (BULGÁKOV, 2006a: 60).

²³⁰ Una traducción literal de esta frase sería “¿No confundes nada?”. El cambio del significado en el texto de *Relatos de Moscú* no es debido a la versión francesa, donde se traduce como “Tu ne t’embrouilles pas?” (BOULGAKOV, 2005: 101).

Queremos señalar aquí también otros medios lingüísticos que refuerzan la intención irónica del autor en este fragmento: la palabra “мрачно” (“con tono lúgubre”) que describe el tono de los representantes del poder, la palabra “нахально” (descaradamente), que indica el estilo indirecto libre (la actitud de Sidorovna, desde la el punto de vista de Vasili Ivánovich), y su posterior reacción cuando se entera del final de la historia.

La palabra “мрачно” aporta algo tenebroso al retrato de los oficiales del poder soviético en las obras de Bulgákov,²³¹ y los traductores han conservado este matiz. La segunda palabra, “нахально”, representa un elemento del discurso ajeno (del personaje), introducido en el discurso autoral. El uso de este recurso retórico es bastante frecuente en Bulgákov: así se crea una polifonía de voces que es parte de su estilo literario. En la traducción, su significado irónico también es transmitido sin mayor dificultad. En cuanto a la última réplica de Vasili Ivánovich –“Как же они пронюхали?” (en traducción literal: ¿Y cómo se han enterado?) -, consideramos que en la traducción al castellano su efecto irónico aparece intensificado, porque la pregunta resulta aún más directa: “¿Y quién se lo sopló?”. Sabiendo que fue él propio hablante quien se chivó a los órganos, la ironía situacional del fragmento queda más resaltada.

Pasemos a otro ejemplo que del mismo modo contiene una perífrasis irónica que hace referencia a los órganos de poder. Procede del relato autobiográfico de Bulgákov *La bohemia*. El escritor decide marchar de Vladikavkaz, donde había pasado un período de su vida, y escoge como destino Tiflis.²³²

Я решил ехать. И прежде всего уложился. Взял свое имущество –
одеяло, немного белья и керосинку.

²³¹ En *El maestro y Margarita*, este retrato también se construye a través de alusiones, perífrasis irónica y epítetos característicos. Con eso se crea una imagen algo siniestra que atraviesa toda la obra del autor.

²³² El nombre antiguo de Tbilisi, la capital de Georgia.

В 1921 году было несколько иначе, чем в 1924 г. Именно нельзя было так ездить: снялся и поехал черт знает куда! Очевидно, те, что ведали разъездами граждан, рассуждали приблизительно таким образом:

- Ежели каждый начнет ездить, то что же это получится? (en: VISHNÉVSKAYA, 2004).

Traducción:

Decidí partir. Para comenzar, hice mis maletas, reuní todo mi patrimonio: una manta, un poco de ropa interior y el hornillo de petróleo.

En 1921 eso no podía hacerse como en 1924.

Es decir, que no podíamos movernos así: ¡largarnos e ir Dios sabe dónde! Aparentemente, aquéllos que controlaban los desplazamientos de los ciudadanos veían las cosas más o menos de esta manera:

“Si todo el mundo se pone a viajar, ¿a dónde llegaremos?”
(BULGÁKOV, 2006a: 36).

En este ejemplo, Bulgákov, también de una forma evasiva, se refiere a la policía secreta, que infundía pavor en Rusia durante el comunismo de guerra y los años posteriores. A continuación, el autor describe su visita forzada al Departamento especial, donde es interrogado por el “hombrecillo uniformado, de rostro muy simpático” (BULGÁKOV, 2006a: 37).

La traducción literal de Segovia y Beck resulta suficiente para descifrar al referente, con la ayuda del contexto y los conocimientos previos del lector. Las frases no marcadas en negrita, pero subrayadas en la cita, representan la voz de *aquellos*, y son sometidas al juicio irónico del autor. La segunda frase,²³³ que figura como epígrafe al presente capítulo, cobra un

²³³ Traducida literalmente del ruso, suena de la siguiente manera: “Si todo el mundo se pone a viajar, ¿qué pasará entonces?”.

nuevo sentido irónico en la traducción debido a un juego de palabras en castellano: “viajar – llegar”.

En el mismo relato *La bohemia* encontramos otro ejemplo de eufemismo irónico que merece ser comentado:

Фельетон в местной владикавказской газете я напечатал и получил за него 1200 рублей и **обещание, что меня посадят в особый отдел, если я напечатая еще что-нибудь похожее на этот первый фельетон** (BULGÁKOV, en 2000-2011).

Es un ejemplo muy característico de la ironía bulgakoviana, un juego con el contraste entre una palabra intencionadamente suave y neutral “обещание” (promesa) y la oración subordinada que sugiere más bien una amenaza, antes que una “promesa”. Además, para mayor efecto, los honorarios de mil doscientos rublos y la “promesa” de meterlo al Departamento especial aparecen equiparados, como si ambas cosas fueran una especie de premio por haber escrito el folletín.²³⁴

Como *La bohemia* no se encuentra en la selección de relatos publicados por Trotta, citamos sólo la traducción de J. Segovia y V. Beck:

He publicado un artículo satírico en el diario local por el que he cobrado mil doscientos rublos acompañados de la **promesa de arrestarme por el departamento especial si publico otro del mismo género** (BULGÁKOV, 2006a: 35).

Vemos que los traductores han “desambiguado” el significado de la oración subordinada utilizando la palabra “arrestar” que no deja ninguna duda en los lectores con respecto a qué tipo de “promesa” se alude. Por una

²³⁴ Queremos señalar, entre paréntesis, que en ambas ediciones, *Relatos de Moscú* y *En la oscuridad*, el folletín aparece traducido como “un relato satírico”, “un artículo satírico” o simplemente “una sátira”. M. Chao Valls, en el prólogo a su libro, ofrece una breve nota explicativa acerca el término ruso “фельетон”.

parte, es un procedimiento necesario, pues los lectores españoles todavía no saben qué es el Departamento especial (su descripción aparece más tarde) y, por lo tanto, no disponen de suficientes conocimientos para poder apreciar la ironía de Bulgákov. Pero, por otra parte, al llamar a las cosas por su nombre, la ironía del texto original aparece algo disminuida. Además, la estructura sintáctica de la frase (“la promesa de arrestarme **por** el departamento especial...”) no parece correcta en castellano. Otra traducción del verbo “посадить”, más sutil y más literal al mismo tiempo, sería “meter”, que por sus connotaciones negativas (“meter en prisión”, “meter en un lío”, etc.) podría resultar aquí una buena opción de traducción.

Por otro lado, mediante el giro “acompañados de...” igualmente se crea la sensación de que las dos cosas (el dinero y la “promesa”) se colocan a la misma altura, que las dos forman parte de la remuneración, hecho que refuerza la ironía en la traducción del fragmento.

En el siguiente ejemplo la perífrasis irónica cobra un doble sentido en la traducción de J. Segovia y V. Beck, pues se generan nuevos matices irónicos con la intervención del traductor. Por eso hemos considerado interesante incluirlo en el análisis. Citamos el fragmento entero del relato *La momia egipcia* donde los protagonistas se montan en una atracción llamada “rueda de la muerte”:

Первым долгом, мы прибегли к колесу смерти. Обыкновенное громадное колесо и посередине палка. Причем колесо от неизвестной причины начинает вертеться с невероятной скоростью, сбрасывая с себя ко всем чертям каждого члена союза, который на него сядет. Очень смешная штука, в зависимости от того, как вылетишь. Я выскочил чрезвычайно комично через какую-то барышню, разорвав штаны. А председатель оригинально вывихнул себе ногу и сломал одному гражданину палку красного дерева, со страшным криком ужаса. Причем он летел, и все падали на землю, так как наш

председатель месткома человек с громадным весом
(BULGÁKOV, 2005: 304-305).

Traducción:

Lo primero que hicimos fue montar en la *rueda de la muerte*: se trata de una vulgar rueda de enormes dimensiones con un eje en el centro. Pero eso no es todo; por una razón desconocida, la rueda se pone a girar a una velocidad asombrosa, mandando al diablo a todo sindicalista que se siente en ella. Es un truco realmente divertido, sobre todo por la manera de ser expulsado. Mi trayectoria fue muy cómica, ya que pasé por encima de una joven después de haber roto mi pantalón. En cuanto al presidente, se dislocó un pie de una forma ciertamente original, al romper al mismo tiempo –con un grito de horror- el bastón de caoba de un ciudadano. Además, mientras volaba por los aires, todo el mundo se arrojaba al suelo porque nuestro presidente de la sección local es un hombre “de peso” (BULGÁKOV, 2006a: 41).

En este fragmento, donde se despliega el arte del Bulgákov-satírico en toda su amplitud, abundan los guiños irónicos y las situaciones cómicas. No vamos a analizar todos los matices, sino que nos interesará la frase final. En el original se trata de un eufemismo, una perífrasis retórica de cortesía - “человек с громадным весом” (un hombre con un peso enorme)- que se utiliza a menudo en una situación comunicativa normal para no decir “gordo”. En la versión traducida que acabamos de citar, aparece un significado más: un hombre “de peso” – un hombre influyente, de poder.²³⁵ Este segundo significado se pone de relieve mediante las comillas, que habitualmente se emplean para marcar el discurso ajeno o para indicar que una palabra/ expresión no se utiliza en su acepción directa. En cambio, en la

²³⁵ Comparar con la edición francesa: «un homme “de poids”» (BOULGAKOV, 2005: 68).

versión de Chao Valls - "un hombre voluminoso" (1997: 42)- no hay ninguna alusión a su estatus social.

En cuanto al narrador de Zóschenko, éste utiliza la perífrasis irónica de forma inconsciente, con una torpeza muy característica de su manera de expresarse; pero el juicio irónico es formulado por el propio autor. Movido por el deseo de parecer culto y progresista, el narrador a menudo sustituye las palabras directas, que él considera malsonantes, por otras que le parecen más amenas, aunque no concuerden con el contexto. Veamos un ejemplo de *Caído de la luna*, donde el narrador cuenta su intento fallido de instalarse en un hotel durante el viaje al mar Negro. Dado el tremendo déficit de habitaciones durante la NEP y en los años posteriores, muchos hoteles reservaban sitio sólo a los extranjeros o gente de nivel. Para poder alojarse, el narrador se disfraza de extranjero (con su "abrigo de goma internacional con forro a cuadros" y su "maleta internacional") y emplea un lenguaje peculiar, una mezcla de alemán, francés y ruso, y que el propio narrador define como "español macarrónico". Citamos aquí un fragmento de su diálogo con el portero del hotel:

Я говорю ломаным испанским языком:

- Яволь, - говорю, - битте--цирбитте. Несите, - говорю, - поскорей чемодан в мою номерулю. А после, - говорю, - мы поговорим, разберемся, что к чему.

- Яволь, яволь, - отвечает портъе, - не беспокойтесь.

А у самого, видать, коммерческая линия перевешивает.

- Платить-то как, - говорит, - будете? Ин валют одер все-таки неужели нашими? (ZÓSCHENKO, 1981: 206).

El diálogo es una muestra excelente del humor zoschenkoviano, está lleno de malentendidos, errores y situaciones grotescas. El autor juega con el lenguaje y con estereotipos muy locales, lo cual complica en grado sumo la tarea del traductor. Volveremos más tarde al tema de los extranjerismos y

el uso de un lenguaje mutilado en los relatos de Zóscheko y Bulgákov. Veamos, por el momento, la traducción de este fragmento:

Yo le digo en un español macarrónico:

- Yavol – le digo – bitte-zirbitte. Lléveme cuanto antes mi maleta a mi numerote. Y luego – le digo – ya nos aclararemos sobre todo lo demás.

- Yavol, yavol – me responde el portero-, no se preocupe usted.

Pero se ve que su mitad comercial puede más que la otra.

- ¿Y cómo va a pagar – me dice – su estancia? ¿In valuta, oder, de todos modos, con nuestra moneda? (ZÓSCHENKO, 2005b: 59).

La frase marcada en negrita se presta a una serie de comentarios interesantes. En primer lugar, el narrador utiliza una perífrasis para decir que al portero le interesa especialmente el dinero, más que otras cosas. La traducción casi literal en este caso logra el mismo efecto que la frase original, pues suena igualmente extraña, poco coherente. En segundo lugar, el extranjerismo “коммерческий”²³⁶ (comercial), que emplea el narrador junto con otras palabras extranjeras, tenía en el ruso de aquella época unas connotaciones negativas, relacionadas con el mercantilismo y la especulación. Y en tercer lugar, la expresión rusa “коммерческая линия” (“línea comercial”) habitualmente se utiliza en otro tipo de contexto (en el sentido de “vía comercial”), pero no como un modo de definir una faceta del carácter de una persona. Estos matices humorísticos no pueden transmitirse plenamente en la traducción, pues se hallan vinculados a la lengua y la cultura de origen. Por ejemplo, la palabra “comercial”, en castellano, no tiene nada de extranjera y tampoco está acompañada de connotaciones negativas como ocurre con su equivalente en ruso. Con todo, en el texto español se percibe la incongruencia y se pone de manifiesto la manera rebuscada de expresarse del narrador. Resumiendo, el fragmento es un

²³⁶ El sinónimo autóctono ruso de “коммерческий” es “торговый” (comercial, mercantil).

ejemplo clásico de la caracterización verbal del narrador que sirve para transmitir la intención irónica de Zóschenko. En el texto traducido este tipo de disparates lingüísticos pueden dejar al lector perplejo, pues no los identifica como algo típico de una clase social o de una determinada conducta. El traductor de *Matrimonio por interés y otros relatos de Zóschenko* procura conservar (en el presente caso y en otros tantos) este estilo grotesco e incoherente del narrador y al mismo tiempo intenta que sea transparente el significado de lo que dice, cosa que a menudo requiere una reformulación en el idioma meta.

En el mismo orden de cosas, quisiéramos llamar la atención sobre el resto de palabras extranjeras que se hallan subrayadas en la cita. El neologismo del traductor "numerote" aparece como una imitación de otra imitación: el narrador de Zóschenko imita, o intenta reproducir a su manera, un habla extranjera ("нумеруля"); y el traductor, a su vez, imita este lenguaje imitado, mutilado.²³⁷

Para concluir este apartado, citaremos otro ejemplo del mismo relato, donde el traductor emplea una perífrasis humorística (con función eufemística) para verter un fraseologismo popular del texto original que no tiene equivalente en castellano. En el episodio final del relato, el pobre narrador, estafado descaradamente por el personal del hotel donde se ha alojado durante unos días, dice contrariado al portero:

- Тут у вас, - говорю, - кажется, шайка-лейка...
(ZÓSCHENKO, 1981: 209).

Este fraseologismo en la lengua rusa a menudo es considerado como argot o lenguaje popular y significa "banda" o "pandilla de timadores/delincuentes", para expresarlo de forma chistosa. Veamos la traducción ofrecida por R. San Vicente:

²³⁷ Más adelante citaremos otros ejemplos de hallazgos del traductor con respecto al lenguaje mutilado del narrador en *Matrimonio por interés*.

- Tienen aquí ustedes -le digo- **una banda y no es de música**
(ZÓSCHENKO, 2005b: 64).

El traductor juega con la polisemia de la palabra “banda” para crear su propia expresión cómica-irónica. El uso aquí de una perífrasis eufemística, a nuestro entender, no sólo permite lograr el mismo efecto humorístico, sino que lo incrementa, porque tiene un efecto de novedad, del que carece la expresión más común y gastada “шайка-лейка” en ruso.

En casos como éste se muestra la necesidad (y la eficacia) de una traducción creativa, sobre todo cuando se trata de transmitir aspectos lúdicos presentes en el texto original: juegos de palabras, fraseología, elementos con una fuerte ambigüedad irónica, etc. El traductor, basándose en la tendencia narrativa del autor (su intención irónica) y en el género del texto original (relato satírico), puede emplear procedimientos similares para lograr el mismo efecto pragmático, compensando por esta vía una pérdida en la traducción con la incorporación de otro recurso retórico que tenga la misma función, o bien creando su propio juego irónico para reemplazar el que se ha perdido del original. El traductor de Zóschenko, como podremos observar en otros ejemplos, recurre con frecuencia al método de la compensación en la traducción.²³⁸

3.4. Fraseología popular, juegos de palabras y lenguaje mutilado como herramientas satíricas

El tema del lenguaje en las obras satíricas de los dos autores soviéticos que nos ocupan podría proporcionar suficiente material para otra tesis doctoral, y, de hecho, hoy en día existen numerosos estudios de autores

²³⁸ Sobre el método de compensación y otros métodos (o técnicas) de traducción se puede consultar VÁZQUEZ-AYORA (1977) y NEWMARK (1988), entre otros estudios escritos acerca del tema.

rusos y extranjeros dedicados a los problemas de estilo y al lenguaje en la narrativa de Mijaíl Zóschenko y Mijaíl Bulgákov. En el capítulo sobre el género del folletín y en el apartado que hemos titulado “Algunas consideraciones sobre los textos analizados” ya hemos citado a algunos de ellos. La caracterización verbal de los personajes y el narrador (en el caso de Zóschenko) constituye uno de los mayores retos para el traductor de estas obras, tal y como se pudo observar en los ejemplos anteriores. El uso de “las exclamaciones expresivas” y “las palabrejas procedentes de la calle y del piso comunal”, como decía Lakshín,²³⁹ igual que el lenguaje tosco, mutilado de los proletarios y los *meschane* (los pequeño-burgueses), en la sátira soviética de los años 20-30 permite acercar la literatura a la vida real de la época. El lector medio, es decir, un lector de masas, podía verse reflejado en este retrato verbal y reírse de sí mismo.

Al mismo tiempo, Bulgákov, en sus relatos, utiliza el lenguaje popular y la fraseología jocosa para expresar su juicio irónico de forma lacónica y precisa. Nos referimos con eso al discurso autoral, y no a los diálogos entre personajes. En Zóschenko, como ya sabemos, la voz del autor prácticamente no se manifiesta, el papel dominante le corresponde al narrador, que pertenece al estrato social del que hablamos.

En este apartado incluimos, aparte de las expresiones idiomáticas, frases hechas y refranes, toda una serie de malabarismos del lenguaje que cumplen una función lúdica o irónica en los textos de ambos autores, es decir: juegos de palabras, palabras distorsionadas, neologismos, etc. Para más claridad, vamos a organizar el material del siguiente modo: **1) refranes y otros fraseologismos** (existentes e inventados por el autor con una finalidad paródica); **2) juegos de palabras y lenguaje mutilado**. No obstante, estos dos grupos pueden entrecruzarse en el análisis, como veremos.

²³⁹ Véase la cita completa en la p. 215 de la presente tesis doctoral.

3.4.1. Uno de los relatos de Bulgákov de la selección de Maldoror, *De la utilidad del alcoholismo*, muestra una verdadera "colección" de fraseologismos y también pseudo-fraseologismos - frases de canciones populares rusas, carteles en tabernas y otros elementos de folclore urbano de la época que el orador de la reunión, sin embargo, llama "refranes y proverbios en defensa del alcoholismo". Lo mete todo en el mismo saco, incluso aquellas frases o dichos populares que no tienen nada que ver con el tema del alcohol. Como ya hemos comentado en el primer apartado, su discurso está lleno de disparates y errores culturales y lingüísticos. Citaremos un fragmento, que además encierra casos de intertextualidad y otros aspectos interesantes para nuestro análisis:

"Пей, да дело разумей", - воскликнул знаменитый поэт буржуазного периода Тургенев. После чего составил ряд пословиц народного юмора в защиту алкоголизма, как-то: "Пьяному море по колена", "Что у трезвого на уме, то у пьяного на языке", "Не вино пьянит человека, а время", "Не в свои сани не садись", - и какие бишь еще?..

- "Чай не водка, много не выпьешь!" - ответила крайне заинтересованная масса.

- Верно, мерси. "Разве с полведра напьешься?", "Курица и та пьет", "И пить - умереть, и не пить - умереть", "Налей, налей, товарищ, заздравную чару!...".

[...]

- "Помолимся, - продолжал оратор, - помолимся, помолимся творцу, мы к рюмочке приложимся, потом и к огурцу", "господин городской, будьте вежливы со мной, отведите меня в часть, чтобы в грязь мне не упасть", "неприличными словами прошу не выражаться и на чай не давать", "февраля двадцать девятого выпил штоф вина проклятого", "ежедневно свежие раки", "через тумбу, тумбу раз"... (BULGÁKOV, 2005: 389).

La primera frase – “Пей, да дело разуме́й” – es una cita de la fábula de Iván Krilov *Музыканты* (*Los músicos*), muy conocida en Rusia. Sin embargo, el orador la atribuye erróneamente a otro autor, es decir, a Turguéniev, a quien, para colmo, llama “поэт буржуазного периода” (el poeta de la época burguesa). Aunque entre las obras de Turguéniev también se halla poesía, lo cierto es que es más conocido mundialmente como escritor de prosa. La sensación de absurdo aumenta cuando pretende catalogar la época en la que vivió Turguéniev como la “época burguesa”, lo cual corresponde a la visión marxista de la historia humana como lucha de clases sociales. Sin duda, es un cliché paródico del lenguaje soviético, tema que nos ocupará en el siguiente apartado.

A continuación, el representante menciona una serie de proverbios y refranes rusos, como argumentos en defensa del alcoholismo, mezclándolos con otros totalmente fuera de contexto, como, por ejemplo “Не в свои сани не садись”.²⁴⁰ Además, como ya hemos comentado, utiliza frases sueltas de canciones populares, las cuales ensalzan la bebida, y frases procedentes de la calle, de bares y tabernas, igualmente referentes de algún modo al tema del alcohol. Con eso su discurso se vuelve totalmente incoherente y absurdo, sobre todo si el lector desconoce estos intertextos, habituales en la época de Bulgákov. Como en otros casos citados anteriormente, en la traducción se transmite como mínimo el efecto de la incongruencia, aunque el lector extranjero no conozca el origen de las frases. Observemos qué sucede en la traducción de J. Segovia y V. Beck:

En su tiempo Turguéniev, el célebre escritor ruso de la época burguesa, dijo: “¡Bebe, pero no te ciegues!”. Poco después aparecieron refranes y proverbios en defensa del alcoholismo, como por ejemplo: “El borracho no tiene miedo de nada”; “Lo que piensa el

²⁴⁰ Los posibles equivalentes españoles: “Cada mochuelo a su olivo”; “Cada palo aguante su vela”; “Cada cual en su corral”.

sobrio, el borracho lo dice”; “No es el vino lo que emborracha al hombre, sino el tiempo”, y así otros, ¿no es cierto?

- “¡El té no es vodka, por eso no beberás mucho!” –respondió la masa entusiasmada con el tema.

- Exacto, merci. “¿Podemos emborracharnos con medio cántaro?”, “¡Hasta la gallina bebe!”, “Si bebes te mueres, y si no bebes también”, “¡Lena, llena, camarada, llena las copas para un brindis!...”

[...]

- “Roguemos –continuó este último-, roguemos, roguemos al Creador, levantemos nuestras copas y bebamos su mirífico licor”; “Agente, se lo ruego, lléveme a la trena antes de que me rompa la jeta”, “Prohibido decir palabras obscenas y dar propina”; “Un maldito 29 de febrero, me bebí un litro y medio...” (BULGÁKOV, 2006a: 70).

El primer aspecto a comentar es la ausencia en castellano de tantos proverbios, refranes y dichos populares “a favor” del alcohol como en ruso, lo cual está condicionado por el conjunto de *slots* en el *frame* de la “bebida alcohólica” en cada cultura. Hay una serie de refranes españoles sobre el vino y la embriaguez, pero suelen tener un matiz negativo: “A donde entra mucho vino todos los vicios hacen camino”; “Mi mejor amigo el pan, mi peor enemigo el vino”; “Un buen vino hace mala cabeza”; “El mucho beber hace el juicio perder”. Aunque también se podrían citar algunos que hablan de las buenas propiedades del vino (y el aguardiente), estos no son tan numerosos y, sobre todo, no enfocan el tema del mismo modo que los refranes y proverbios citados en el relato de Bulgákov.²⁴¹ Traducir estos refranes del ruso implica seguir las normas del género aforístico, utilizar rima cuando sea posible y, por supuesto, conservar su efecto humorístico. Son muchos los requisitos, y no siempre fáciles de cumplir. Los traductores

²⁴¹ Aquí cabe abrir un paréntesis: algunos proverbios citados tienen su directo (o casi directo) equivalente en castellano, como “Что у трезвого на уме, то у пьяного на языке” – “Cuando el vino entra echa el secreto afuera”. Pero, probablemente, los traductores han decidido seguir el mismo criterio para todos los refranes, es decir, traducirlos.

lo han logrado en algunas ocasiones, inventando, por ejemplo, otro proverbio sinónimo del proverbio original: “Пьян, да умен - два угодья в нем!” – “La bebida y el conocimiento hacen del hombre un portento” (2007: 70). La versión que ofrece M. Chao Valls es muy similar: “La embriaguez y el talento de la persona hacen un portento” (1997: 59). La traducción de intertextos hallados en el discurso del orador merece una mención aparte. Los pondremos en el siguiente orden: 1) intertexto original (2005: 389); 2) traducción de Segovia y Beck (2007: 70; 3) traducción de Chao Valls (1997: 60).

- a. 1) “Помолимся, помолимся, помолимся творцу, мы к рюмочке приложимся, потом и к огурцу...”²⁴²
- 2) “Roguemos, roguemos, roguemos al Creador, levantemos nuestras copas y bebamos su mirífico licor...”
- 3) “Oremos, oremos, oremos al Creador; alcemos nuestras copas y disfrutemos de su contendido embriagador...”
- b. 1) “Налей, налей, товарищ, здравную чару!...”
- 2) “¡Llena, llena, camarada, llena las copas para un brindis!...”
- 3) “¡Llena, llena, *tovarisch*, el velicomen!...”
- c. 1) “Господин городовой, будьте вежливы со мной, отведите меня в часть, чтобы в грязь мне не упасть.”
- 2) “Agente, se lo ruego, lléveme a la trena antes de que me rompa la jeta.”
- 3) “Señor alguacil, tenga la bondad, lléveme a la comisaría antes de que me caiga al muladar.”
- d. 1) “ежедневно свежие раки...”
- 2) —

²⁴² Lo “intraducible” en esta frase es “оружей” (pepinillo) que evoca el *frame* de “закуска” (aperitivo, tapa para acompañar el alcohol) en ruso. En castellano no existe la misma tradición, por lo tanto, una traducción literal haría la frase incomprensible para los lectores españoles.

- 3) “todos los días cangrejos frescos...”
- e. 1) “через тумбу, тумбу раз...”
- 2) —
- 3) “de un bordillo a otro bordillo...”

Como podemos ver, en los tres primeros ejemplos (**a**, **b** y **c**), ambos traductores emplean un léxico específico (arcaísmos, vulgarismos, léxico áulico y poético), intentando transmitir el efecto pragmático de las frases y su aspecto desfasado, procedente de una época anterior, o propio de una determinada capa social o un determinado registro de habla. Este léxico viene a enfatizar el efecto irónico del fragmento, porque las “citas” del locutor aparecen obviamente fuera del contexto situacional (una reunión sindical supuestamente sería). Además, en ambas versiones, se hace uso de la rima²⁴³ (en el primer ejemplo), igual que en el original.

En los últimos dos ejemplos (**d** y **e**) se muestra una aproximación diferente a la misma clase de problema traductológico. Puesto que estos intertextos aparentemente no tienen ninguna relación con el tema del alcohol, los traductores de *Relatos de Moscú* han decidido suprimirlos en la traducción. El propósito probablemente ha sido no oscurecer el texto a los lectores españoles con frases extrañas y totalmente discrepantes con el resto. Lo mismo sucede con el proverbio ruso “Не в свои сани не садись”, omitido en la edición de Maldoror. En cambio, M. Chao Valls ofrece una versión más fiel al original y procura traducirlo todo, sin tener que recortar el texto. Es muy interesante la adaptación que hace del proverbio citado: “No te metas donde no bebas”. Recordemos que el proverbio original ruso significa: “No te pongas a hacer cosas que no te corresponden, que no te tocan”. M. Chao hace un juego con el tema de la bebida, utilizando la

²⁴³ Consideramos también muy acertada la rima inventada por Chao Valls para el proverbio ruso “Пьяному море по колену”: “Al borracho todo de viene ancho”. La traducción interpretativa (“El borracho no tiene miedo de nada”) de Segovia y Beck no logra el mismo efecto que un aforismo.

estructura de la frase original. De este modo no se desvincula del resto del discurso y se suma a otros disparates pronunciados por el orador en defensa del alcoholismo.

En cuanto a Turguénev, en el texto de Chao Valls es calificado de “célebre **poeta** del período burgués”, igual que en el original. En la versión de Segovia y Beck es traducido como “célebre **escritor** de la época burguesa”, lo cual borra esa incongruencia del texto bulgakoviano.²⁴⁴ Aunque, probablemente, los traductores se guiaron por el criterio, según el cual los lectores españoles tampoco se darían cuenta de esos matices.

Pasemos a otro ejemplo de Bulgákov, donde el autor basa su juego de palabras en un proverbio ruso. Procede del relato *Miriada*. El relato es una crónica brillante del Moscú de los años 20, escrita en un estilo metafórico muy característico de Bulgákov. Hablando de la época de la NEP, el autor cuenta sus pros y sus contras:

Внизу было занято и страшновато. Нэпманы уже ездили на извозчиках, хамили по всей Москве. Я со страхом глядел на их лики и испытывал дрожь при мысли, что они заполняют всю Москву, что у них в кармане золотые десятки, что они меня выбросят из моей комнаты, что они сильные, зубастые, злобные, с каменными сердцами.

И, спустившись с высшей точки в гущу, я начал жить опять. Они не выбросили. И не выбросят, смею уверить.

Внизу меня ждала радость, ибо **нет нэпа без добра**: баб с дырами на темени выкинули всех до единой. Паутина исчезла, в окнах кое-где горели электрические лампочки и гирляндами висели подтяжки.

Это был апрель 1922 года (BULGÁKOV, 2005: 82).

²⁴⁴ Otra muestra de cómo el traductor pretende pulir, según él, las asperezas, las deficiencias del texto original.

Traducción de Segovia y Beck:

Abajo, era interesante y un poco horroroso. Los *nepman* ya rodaban en simón y se comportaban como patanes en Moscú en todas partes. Yo miraba sus rostros con espanto, temblando ante la sola idea de que pudiesen establecerse por todo Moscú, con sus bolsillos llenos de decenas de rublos-oro, de que fuesen a echarme de mi habitación, porque eran fuertes, y tenían los dientes largos²⁴⁵, porque eran malos, con corazones de piedra.

Y descendiendo del punto más alto hasta la muchedumbre, comencé a vivir. No me han echado a la calle. Y me atrevo a confirmar que no me echarán.

Abajo me esperaba la felicidad, pues **no hay NEP que no tenga su lado bueno**: habían echado fuera a todas las buenas mujeres con agujeros en el occipucio, hasta la última. Las telas de araña habían desaparecido; aquí y allá, las ventanas estaban alumbradas por lámparas eléctricas que colgaban suspendidas como guirlandas.

Era en abril de 1922 (BULGÁKOV, 2006a: 104-105).

Hemos citado todo el fragmento para situar al lector en un contexto determinado. Pero lo que nos interesa es la frase “нет нэпа без добра”, una versión irónica que el autor hace del dicho popular ruso “нет худа без добра”. El equivalente español es “no hay mal que por bien no venga”. Bulgákov emplea aquí una especie de eufemismo irónico, para llamar la época de la *NEP* de forma figurada: “mal”, “ruina”, “calamidad”. Consideramos que disponiendo de un equivalente directo del proverbio en castellano, no tiene mucho sentido hacer una traducción interpretativa, como

²⁴⁵ El epíteto “зубастый” (literalmente, “de dientes grandes” o “de muchos dientes”) es empleado por Bulgákov en su significado metafórico: el que “muestra los dientes”, el que es “agresivo”, “feroz”. Traducido literalmente al castellano, se puede confundir con una expresión idiomática con otro significado totalmente distinto: “poner los dientes largos” (sentir o provocar envidia).

hicieron J. Segovia y V. Beck, que quizá se fiaron del texto francés. Con eso se pierde gran parte del efecto irónico, porque el eufemismo desaparece.²⁴⁶

En la narrativa de Zóschenko las frases hechas y las expresiones del lenguaje popular son muy frecuentes. Algunos relatos utilizan un fraseologismo como título: *Суконное рыло*, *Фома неверный*, *С луны свалился*. Hacen una síntesis del contenido (de la situación narrada) de forma irónica y luego se repiten en el texto del relato, creando de este modo una coherencia intratextual. En estos casos el traductor ha de buscar un equivalente en el idioma meta que contenga el mismo *frame* cultural, como lo hace R. San Vicente en: *A años luz*, *Ver para creer*, *Caido de la luna*. Ya hemos comentado la importancia de traducir el efecto pragmático de los títulos, porque expresan el juicio del autor de forma concentrada, lacónica. Esto se pone aún más de manifiesto si son expresiones idiomáticas.

Otros fraseologismos presentes en el texto de Zóschenko sirven para crear el retrato verbal del que habla. Son expresiones coloquiales, adagios, apelativos, insultos y maldiciones poco usuales, chistosas y a menudo anticuadas. Normalmente contrastan con otras expresiones pseudo-cultas y clichés soviéticos propios del registro oficial de habla. Por eso es importante transmitir en la traducción este contraste, esta incongruencia lingüística.

El traductor de *Matrimonio por interés* busca soluciones diferentes para cada caso particular guiándose siempre por el propósito de trasladar el registro coloquial del habla y el efecto pragmático de las expresiones. Citaremos un primer ejemplo del relato *El actor*, que narra la historia de un actor aficionado. Igual que en *Una víctima de la revolución*, donde los sucesos narrados no se corresponden con el título sonoro, aquí también poco a poco descubrimos poco a poco que en realidad la experiencia del narrador como actor es mínima y se debe a una pura casualidad. Él, sin embargo, desde el principio nos quiere convencer de lo contrario:

²⁴⁶ Este ejemplo podría formar parte del segundo apartado sobre eufemismos y perífrasis irónica, pero, como ya hemos dicho antes, los grupos señalados pueden entrecruzarse.

"Вот вы меня, граждане, спрашиваете, был ли я актером? Ну, был. В театре играл. Прикасался к этому искусству. А только ерунда. Ничего в этом нет выдающего.

Конечно, если подумать глубже, то в этом искусстве много хорошего.

Скажем, выйдешь на сцену, а публика смотрит. А среди публики – знакомые, родственники со стороны жены, граждане с дому.

Глядишь - подмигивают с партеру - дескать, не робей, Вася, дуй до горы. . А ты, значит, им знаки делаешь - дескать, оставьте беспокоиться, граждане. Знаем. Сами с усами (ZÓSCHENKO, 2000: 380).

Traducción:

¿Me preguntan que si he sido actor? Pues claro que lo he sido. En el teatro. He probado este arte. Aunque no es más que una tontería. No tiene nada de especial.

Y sin embargo, cómo no, si uno se lo piensa mejor, este arte tiene muchas cosas buenas.

Digamos que sales por ejemplo, a escena y el público te mira. Y entre el público ves a conocidos, parientes de tu mujer, y algún vecino.

Miras y ves que te hacen guiños desde sus butacas, como diciendo: ánimo, muchacho. Dale, chaval, y suelta lo que sabes. Y tú, o sea, también les haces señas en el sentido de que tranquilos, ciudadanos.

Que uno sabe lo que se hace. Y lo que vale un peine (ZÓSCHENKO, 2005b: 35).

En el ejemplo anterior, además de las dos expresiones fraseológicas que comentaremos a continuación, hay una serie de elementos (subrayados en la cita) que marcan un registro muy coloquial del habla, un lenguaje poco culto, de la calle: entre ellos, palabras mutiladas (“выдающего”), expresiones mal empleadas o incorrectas gramaticalmente (“оставьте беспокоиться”, “с дому”). En la traducción, el lenguaje mutilado del

narrador no siempre queda bien trasladado (como veremos también en los siguientes ejemplos), lo cual tiene su lógica: no se trata simplemente de palabras tergiversadas y construcciones gramaticalmente incorrectas, sino de su relación estrecha con un período histórico, una región/ una localidad, o con un determinado estrato social. No se puede ambientar un texto escrito en ruso y desde la cultura rusa-soviética, con frases y errores gramaticales/ ortográficos típicos de una región/ una localidad de España. Sin embargo, el traductor transmite el tono coloquial del fragmento por otros medios, como por ejemplo los conectores discursivos “en el sentido de que”, “o sea”, “digamos que”, etc. Les siguen las réplicas de los espectadores y las del propio “actor”, totalmente inadecuadas para la situación. En ruso, son expresiones fraseológicas coloquiales. El traductor ofrece un fraseologismo equivalente para una de ellas, parafraseándolo un poco para ajustarlo al contexto: “Сами с усами” – “Que uno sabe lo que se hace. Y lo que vale un peine”; otra expresión, bastante inusual en el ruso moderno, es interpretada con otras palabras que igualmente marcan un registro coloquial de habla. El hablante se muestra frívolo como si fuera un actor-experto, una figura importante en el teatro, y este tono se transmite en la traducción. La ironía situacional del relato viene acompañada de la ironía verbal, dirigida contra el propio hablante.

Al mismo tiempo, el traductor emplea fraseologismos coloquiales españoles en lugar de un léxico vulgar, palabras distorsionadas o expresiones burdas, que aparecen en el texto ruso: “блюёт” – “está echando la papilla”; “сильно под мухой” – “está algo tibio”; “Чудно рольку ведешь” – “Lo bordas. El papel te sale que ni pintado” (ZÓSCHENKO, 2005b: 37-38), etc.

Muy a menudo un fraseologismo ruso es interpretado a través de otros medios en la traducción, pero siempre manteniendo el mismo tono coloquial y la relación con el contexto: “с меня взятки-гладки” – “ya me pueden venir con las deudas” (2005: 82); “в раж вошли” – “se han metido tanto en

su papel” (2005: 37); “не житьё, а малина” – “más que vida es un paseo” (27).

En cuanto a las maldiciones, las exclamaciones, los apelativos e insultos chistosos, poco habituales o anticuados, en la versión de R. San Vicente estos se traducen con otros que suenan igualmente “exóticos” en castellano, pero que conservan el efecto cómico/irónico: “Батюшки-светы!” – “¡Mi madre y todas sus parientas!” (58); “корова их забодай” – “qué el diablo las revuelque” (126), “едят его мухи” – “qué se lo coman las polillas” (84); “вред им в ухо” – “¡qué los parta un rayo!” (92); “сукин сын” – “hijo de mofeta” (29), “дура-голова” – “cabeza de alcornoque” (96), etc.

Finalmente, quisiéramos comentar un caso donde el traductor se inventa una expresión nueva, no existente en castellano, para transmitir un apelativo cómico y algo frívolo que emplea uno de los personajes de Zóschenko. Se trata del fraseologismo ruso “друг ситный”, mucho más utilizado en el lenguaje de aquella época y originado en la comparación metafórica del concepto “amigo” con el concepto “pan”: “ситный хлеб” significa “pan de harina bien cernida, de buena calidad” (TUROVER, NOGUEIRA, 2001). En la traducción aparece como “amigo del ombligo” (39), una expresión que, aparte de trasladar el registro coloquial del habla, suena hilarante en castellano, incluso más que en ruso, y denota una actitud bastante desenvuelta y frívola del hablante, de conformidad con el contexto: en el relato (*Mejor no tener parientes*) el tío se encuentra en el tranvía con su sobrino que trabaja de cobrador.

- Скажи какой случай! А я, Серега, друг ситный, сел в трамвай, гляжу - что такое? Обличность будто у кондуктора чересчур знакомая. А это ты. Ах, твою семь-восемь!.. Ну, я же рад... Ну, я же доволен... (ZÓSCHENKO, 1981: 53).

Traducción:

- ¡Vaya casualidad! Pues yo, Serguéi, **amigo del ombligo**, me subo al tranvía, miro ¿y qué veo? El **exterior** del cobrador me resulta demasiado conocido. Y resulta que eres tú. ¡Ay, caramba, caramba! Qué alegría... Y contento que estoy... (ZÓSCHENKO, 2005b: 40)

3.4.2. En el fragmento citado además aparece una palabra no existente, – “обличность”, que en ruso es resultado de una mezcla entre dos palabras distintas con la misma raíz: “облик” (faz, semblante, apariencia) y “личность” (personalidad, individuo). Está claro que inventar una palabra mutante con el mismo significado en castellano no es fácil. Por otra parte, este tipo de neologismos pueden tener otro efecto distinto en el lector español. Posiblemente, no los identifique con el analfabetismo y el pobre vocabulario del hablante, como los lectores del original, sino con otros factores. Estos experimentos con el lenguaje pueden leerse como extraños y surrealistas en el texto meta. Quizá guiándose por este criterio, el traductor no traslada estas incorrecciones lingüísticas en la mayoría de casos y utiliza otros recursos para completar la característica verbal de los personajes y el narrador, hombre inculto y “de pocas entendederas” (ZÓSCHENKO, 2005b: 90). La solución ofrecida por el traductor en el presente caso es el uso poco habitual de la palabra “exterior” en la acepción de “apariencia, aspecto de una persona”. Con eso no se logra tanto el efecto cómico, como el efecto de perplejidad, porque la palabra “exterior” no evoca las mismas asociaciones con el estatus socio-cultural del hablante.

El lenguaje mutilado en la narrativa humorística de Zóschenko es una constante, una forma de expresión lingüística, y no un caso aislado. Con eso queremos decir que sus relatos abundan en palabras y expresiones distorsionadas o mal empleadas (a nivel fonético, léxico, gramatical, sintáctico): “пуцай”, “ихнее”, “сюды”, “чичас”, “теперича”, “надоть”, “ероплан”, “слободно”, “авияция”, “ограмаднейший”; “полът не напасёшься”, “в сильных грустях”, etc. Todas estas desviaciones de la

norma lingüística (o del lenguaje culto/literario) ponen de manifiesto el nivel cultural del hablante, su pertenencia a un estrato social, como ya hemos dicho antes. Y en muchos casos no se pueden traducir sin caer en un error cultural: situar al narrador y a los personajes de Zóschenko en otra época, en otro país y en otra atmósfera social. Pero se pueden transmitir empleando otros recursos retóricos, como fraseologismos populares, argot, léxico coloquial, una sintaxis incorrecta, que es lo que hace San Vicente. De este modo, se logra un efecto a nivel de fragmento, compensando las pérdidas a nivel de palabra o frase. Citaremos un ejemplo del relato *La aristócrata* en ruso y en castellano para ilustrar esta observación:

Ходит она по буфету и на стойку смотрит. А на стойке блюдо. На блюде пирожные.

А я этаким гусем, этаким буржуем нерезанным вьюсь вокруг её и предлагаю:

- Ежели, - говорю, - вам охота скушать одно пирожное, то не стесняйтесь. Я заплачу.

- Мерси, - говорит.

И вдруг подходит развратной походкой к блюду и цоп с кремом и жрет.

А денег у меня - кот наплакал. Самое большое, что на три пирожных. Она кушает, а я с беспокойством по карманам шарю, смотрю рукой, сколько у меня денег. А денег - с гулькин нос.

Съела она с кремом, цоп другое. Я аж крякнул. И молчу. Взяла меня такая буржуйская стыдливость. Дескать, кавалер, а не при деньгах.

Я хожу вокруг нее, что петух, а она хохочет и на комплименты напрашивается.

Я говорю:

- Не пора ли нам в театр сесть? Звонили, может быть.

А она говорит:

- Нет.

И берет третье.

Я говорю:

- Натощак – не много ли? Может вытошнить.

А она:

- Нет, - говорит, - мы привыкшие.

И берег четвертое.

Тут ударила мне кровь в голову.

- Ложи, - говорю, - взад!

А она испужалась. Открыла рот, а во рте зуб блестит. А мне будто попала вожжа под хвост. Все равно, думаю, теперь с ней не гулять.

- Ложи, - говорю, - к чертовой матери! (ZÓSCHENKO, 2000: 234).

En la cita todos los indicios del lenguaje vulgar, coloquial están subrayados, entre ellos, palabras mutiladas y mal empleadas, formas gramaticales incorrectas, fraseologismos, exclamaciones, etc.

Veamos ahora la traducción:

Ella que se pasea por el bufé y mira a la barra. Y en la barra hay un plato. Y en el plato, pasteles.

Y yo, como un ganso, un burgués podrido, me retuerzo y la invito:

- Si le apetece un pastel, no se corte. Yo pago.

- *Merci* – me dice.

De pronto, se acerca al plato con paso pervertido y ¡zas!: se come uno de crema.

El caso es que yo estaba casi sin blanca. A lo más llegaba a tres pasteles. Ella que se come el pastel y yo que rebusco nervioso en los bolsillos, a ver cuánto dinero llevo. El que me queda, veo, no me alcanza ni para pipas.

En cambio, ella va y ¡zas! se come otro de crema. Casi me da por croar. Pero callo, de la verguenza burguesa que sentía. No fuera que dijeran: valiente galán, y sin un kópek.

Yo andaba a su alrededor como un gallo y ella en cambio no paraba de carcajearse pidiendo a gritos un piropo.

Y yo le digo:

- ¿No será hora ya de volver? Parece que ya han llamado.

Y ella, en cambio, dice:

- No.

Y se zampa un tercero.

Y yo le digo:

- ¿No será mucho en ayunas? A ver si le sientan mal.

Ella en cambio:

- No. Estoy acostumbrada.

Iba ya por el cuarto, cuando, en aquel momento, la sangre se me agolpó en la cabeza.

- ¡Déjalo donde estaba! – le suelto.

Ella entonces va y se espanta. Abre la boca y en la boca se le ve brillar el diente.

Aquello fue como si me tiraran un cubo de agua helada. Da igual, me digo, de todos modos tampoco querrá salir más conmigo.

- ¡Déjalo ya – le digo-, la madre que te parió! (ZÓSCHENKO, 2005b: 13-14).

El léxico empleado en la traducción es un léxico vulgar: “se zampa”, “blanca” (denominación jergal de “dinero”), “carcajearse”. Del mismo modo, la sintaxis indica un registro coloquial del habla: el orden de palabras a menudo aparece alterado, como sucede en un discurso oral, en el habla cotidiana de la calle. Incluso el ritmo de la narración resulta transmitido en este fragmento traducido. El empleo de fraseologismos también le confiere ese tono vivo, coloquial al relato. Estos recursos recompensan el efecto del lenguaje mutilado del narrador de Zóschenko que se resiste a la traducción: “ложи взад”, “привыкшие”, “испужалась”, etc.

Se pueden citar casos cuando el uso de palabras mutiladas es substancial para la trama del relato, o para la confección de un chiste, un

juego de palabras del autor. También, una palabra mutilada puede ser el *leitmotiv* del relato por su frecuente repetición en el texto.²⁴⁷ Ofrecemos aquí dos ejemplos de Zóschenko. El primero es del relato *Un hombre pobre*. El protagonista Vaska Gúsev se presenta en la fiesta del primero de mayo con el único propósito de “limpiar los bolsillos” de la gente y, sin embargo, se queda observando un poco el ambiente:

Народ шёл по улице с пением и музыкой. Трубачи трубили, народ пел, красные флаги качались в воздухе, а по бокам на панелях плечом к плечу люди теснились и охали.

Васька не охал. Васька стоял на панели и курил папироску.

Позади Васьки кто-то сказал вслух:

— А всё-таки, братцы, **огромнейший** это праздник... Первое то есть мая...

— А конечно,— подтвердил кто-то.— Пасха и та будет помельче...

Васька Гусев тоже хотел присовокупить своё авторитетное мнение насчёт праздника — дескать, майский праздник разве можно с чем сравнить, чудаки...

Но сказать это вслух Васька постеснялся.

«Праздник, конечно, большой,— подумал Васька,— а моё дело, между прочим,— маленькое: спёр — и за щеку, спёр — и до свиданья... А праздник, безусловно, **огромный**. В такой праздник даже довольно совестно в карманы влезать».

Васька побренчал серебром в кармане и успокоительно сплюнул.

²⁴⁷ El narrador de Zóschenko en muchos relatos tiene un dicho favorito que repite constantemente. A menudo es una expresión idiomática, una frase, un refrán popular o, incluso, una palabra, que no tiene mucho sentido o su uso en aquel contexto resulta inapropiado. Por ejemplo, en *Los baños* es la frase “не в театре же” (“que no estamos en el teatro”). Las palabras “скучно”, “скучный” (tristemente/ aburridamente y triste/ aburrido) es el *leitmotiv* de toda la narrativa humorística de Zóschenko. Reflejan la atmósfera social de su época, vista con los ojos del escritor. En la traducción estas repeticiones no siempre aparecen, el traductor busca soluciones traductivas diferentes en cada caso particular para transmitir su significado.

«У буржуев, между прочим, спёрто,— подумал Васька.— У бедноты нипочём бы не спёр. Очень уж **огромный** праздник. Нельзя» (ZÓSCHENKO, 2000: 292).

La palabra subrayada y puesta en negrita es uno de los, por así decir, “neologismos” del narrador de Zóschenko. Igual que “обличность” citada arriba, está compuesta de dos palabras diferentes que son sinónimos en ruso: “огромный” (enorme) y “громадный” (colosal, inmenso). Además, la primera vez aparece en el texto en grado superlativo, lo cual es incorrecto, porque ambas palabras ya encierran en su significado el componente semántico “mucho”, “muy”. Pero para el traductor no es tan relevante cómo están formadas y en qué consiste la incorrección, como el hecho de que “está mal dicho”. Citamos la traducción del fragmento:

El pueblo recorría la calle entre cantos y música. Los trompetistas tocaban la trompeta, la gente cantaba, las banderas rojas ondeaban en el aire y a los lados, en la acera, la muchedumbre apretada unos contra otros lanzaba exclamaciones de entusiasmo.

Vaska no se asombraba de nada. Estaba en la acera y fumaba un pitillo. En eso que detrás de Vaska alguien dijo en voz alta:

- Y sin embargo, amigos míos, qué fiesta más **«inorme»**. Todo un primero de mayo...

- Pues claro – coincidió otro desconocido-. Ni siquiera la de Pascua será como esta fiesta.

Vaska Gúsev también quiso unirse a los demás con su autorizada opinión sobre la fiesta, en el sentido de a ver, quién iba a comparar la fiesta del primero de mayo con las demás; bobadas...

Pero le dio vergüenza expresarla en voz alta.

«La fiesta es importante, como no – pensó Vaska -; aunque mi asunto es más que sencillo: limpio un bolsillo y al bote, limpio otro y adiós, muy buenas... Aunque, eso sí, la fiesta es **«inorme»**. En una fiesta como esta hasta da vergüenza meter la mano en los bolsillos ajenos.»

Vaska hizo sonar la plata en sus bolsillos y escupió para aliviarse.

«De todos modos, yo limpio a los burgueses – se dijo Vaska -. A los pobres, ni por esas. En una fiesta tan **“inorme”**. No estaría bien.»
(ZÓSCHENKO, 2005b: 99)

La opción que escoge el traductor es una ortografía levemente distorsionada de la palabra “enorme”. Con eso se trasmite la incorrección, pero, volvemos a repetirlo, esta incorrección puede deberse a una ineptitud del hablante, sus problemas con la pronunciación, pero no necesariamente queda asociada al habla vulgar de las clases sociales más pobres. Esas connotaciones puramente culturales rara vez pueden ser plasmadas en la traducción.

Otro ejemplo es de *Nuestro hombre en la capital*:

Городской товарищ Ведерников, посланный ячейкой в подшефное село, стоял на свежеструганных брёвнах и говорил собранию:

— Международное положение, граждане, яснее ясного. Задерживаться на этом, к сожалению, не приходится. Перейдём поэтому к текущему моменту дня, к выбору председателя заместо Костылёва, Ивана. Этот паразит не может быть **облечён** всей полнотой государственной власти, а потому сменяется...

Представитель сельской бедноты, мужик Бобров, Михайло Васильевич, стоял на бревнах подле городского товарища и, крайне беспокоясь, что городские слова мало доступны пониманию крестьян, тут же, по доброй своей охоте, **разъяснял** неясный смысл речи.

— Одним словом,— сказал Михайло Бобров,— этот паразит, **распроязви его душу** — Костылёв, Иван Максимыч,— не **может** быть **облегчён** и потому сменяется... (ZÓSCHENKO, 2000: 386-387).

En este ejemplo el efecto irónico procede de la confusión entre dos palabras distintas. El campesino Mijailo Bobrov desconoce el término culto “**облечён** властью” (investido de poder) empleado por el camarada de la capital y lo confunde con otra palabra “**облегчён**” (aliviado) que suena hilarante en este contexto. Lo que aumenta la ironía es el hecho de que su intención precisamente es “aclarar” el significado del discurso a sus paisanos. El efecto queda perfectamente trasladado en la traducción mediante un juego de palabras parecido:

Vedérnikov, un camarada que había venido de la capital, mandado por su célula a la aldea que su organización apadrinaba, se alzaba sobre unos troncos recién talados y se dirigía a los reunidos:

- La situación internacional, ciudadanos, está más clara que el agua. Y detenernos en ella, lamentablemente, no procede. Pasemos, por lo tanto, al punto actual del día, es decir, a la elección del presidente, en lugar de Iván Kostyliov. Hay que sustituirlo, porque un parásito así no puede **arrogarse** todo el poder del Estado...

- El representante del sector pobre de la aldea, el mujik Mijailo Bobrov, se hallaba sobre los troncos junto al camarada llegado de la ciudad y, preocupado como estaba porque las palabras urbanas eran difíciles de entender a los campesinos, allí mismo, por voluntad propia, aclaraba el oscuro sentido del discurso:

- En una palabra – decía Bobrov -: a este parásito, maldita sea su estampa, de nombre Iván Kostyliov, hay que cambiarlo porque no puede **arrojarse** (ZÓSCHENKO, 2005b: 75).

La imitación del lenguaje vulgar y distorsionado, de los proletarios y la gente campesina, de la así dicha “voz del pueblo”, también es bastante habitual en la narrativa de Bulgákov. La ironía del autor dirigida hacia las clases obreras, sin embargo, no es una ironía satírica despiadada, sino que supone, más bien, una sonrisa condescendiente, igual que la ironía de Zóschenko. Bulgákov pone en ridículo aquella mezcla extraña, esperpéntica

del lenguaje del pueblo (de la calle) y el nuevo lenguaje soviético, totalmente ideologizado; de las ideas propias del antiguo régimen zarista y las ideas supuestamente “progresistas” de la nueva era. Esto se puede ver con claridad en el relato *De la utilidad del alcoholismo*, ya citado en más de una ocasión. Esta vez citamos el fragmento, donde el público, intrigado por la historia del príncipe Vladímir, le pregunta al orador:

- А с князем что было? – спросила масса, которую заинтересовал доклад секретаря.

- Помер, голубчики. В одночасье от водки сгорел, - с сожалением пояснил всезнайка-секретарь.

- Царство ему небесное! – пискнула какая-то старушечка, - хуть и совецкий, а все ж святой.

- Ты религиозный дурман на собрании не разводи, тетя, - попросил ее секретарь, - тут тебе царств небесных нету (BULGÁKOV, 2005: 389).

Aquí asistimos a un “enfrentamiento” entre el pasado y el presente, no sólo a nivel lingüístico, sino también al nivel de ideas, conceptos y creencias. “[...] a nuestro alrededor triunfa la lucha contra la religión, y sin embargo, al mismo tiempo, fíjese bien, lo que prima es la más completa ignorancia y los prejuicios pequeño-burgueses”, como diría irónicamente Zóschenko (2005: 66). El pueblo, todavía analfabeto, no es capaz de asimilar los nuevos conceptos y los nuevos esquemas de vida, propagados desde arriba. La anciana de la reunión representa aquella “voz del pueblo”: todavía no tiene bien claro el concepto de lo “soviético”, como vemos en el ejemplo. La ortografía incorrecta del término y de la palabra “хоть” (“aunque”) acentúa aún más la ironía del autor. Ésta es la traducción que ofrecen J. Segovia y V. Beck:

- ¿Y qué fue del duque? –interrogó la masa, visiblemente interesada por el discurso del secretario.

- Se murió, amigos míos. La palmó en un abrir y cerrar de ojos por abusar de la vodka –explicó, compasivo, el omnisciente secretario.
- ¡Qué Dios lo tenga en su gloria! –exclamó una anciana-. Aunque soviético, era un santo.
- Eh, abuela, no contamines este foro con el opio de la religión –pidió el secretario- aquí nada del reino de los cielos (BULGÁKOV, 2006a: 70).

Los traductores han trasladado esta incorrección en el texto meta con la forma “soviético”, puesto que es relevante para el efecto irónico del fragmento. Igual que otros elementos del habla vulgar presentes en el discurso del orador, como “la palmó”, “en un abrir y cerrar de ojos”, esta forma crea un contraste curioso con el cliché soviético “el opio de la religión”. En la traducción suena igualmente como un cliché, lo que permite a los lectores meta apreciar dicha incongruencia irónica.

M. Chao Valls, en su versión del relato, no transmite el lenguaje mutilado del personaje:

- ¿Y qué fue del príncipe? –preguntó la masa, fascinada por el discurso del secretario.
- Se murió, queridos míos. La palmó en un santiamén a causa de la vodka –dijo compungido el erudito secretario.
- ¡Qué Dios lo tenga en el Reino de los Cielos! –exclamó cierta anciana-, aunque soviético, era un santo.
- Tú no te dediques a difundir el opio religioso en la reunión –se dirigió a ella el secretario-; aquí no hay ningún reino de los cielos que valga (AA.VV, 1997: 60).

Con eso se reduce el efecto irónico, aunque la frase ya tiene suficiente gracia por sí misma: debido a la conjunción “aunque”, los conceptos de “lo santo” y “lo soviético” aparecen opuestos entre sí. Su aparente incongruencia resulta simbólica en el contexto de la propaganda

antirreligiosa en la URSS y la percepción extendida por entonces entre algunos sectores contrarios a la Revolución de Octubre, que la consideraban la llegada del reino del Anticristo.

Otro ejemplo similar lo hallamos en el relato *Cazadores de cabezas*, en el episodio en el que los bravucones de la guardia de Antipa detienen al miembro de la cámara de abogados Lamtsa-Dritser por parecerles sospechoso:

- Я разбойник?! - вспыхивал и угасал Дрицер, как свеча.
- Ладно, бывают **алистократы** с портфелями карманы вырезают... (BULGÁKOV, 2005: 270).

Traducción de Segovia y Beck:

- ¿Yo soy el bandido? –Dritser se encendía para apagarse, como un cirio.
- Vamos, vamos, también hay **alisticratas** con cartera de ministro que te despluman (BULGÁKOV, 2006a: 86).

Como vemos, los traductores de *Relatos de Moscú* suelen transmitir en el texto meta este tipo de irregularidades en el uso del lenguaje, pues forman parte del juicio irónico del autor. Tratándose de una pronunciación incorrecta de una palabra culta o de un término político (científico), el traductor no debe tener problemas. La tarea se complica cuando se trata de palabras extranjeras, porque son “extranjeras” con respecto a la cultura de origen, y no a la cultura meta. En ellas también se refleja una determinada imagen del “otro”, aunque a menudo intencionadamente distorsionada.

Además hay que tener en cuenta que muchas palabras que hoy en día son bastante usuales en Rusia, en la época de Zóschenko y Bulgákov sonaban a extranjeras. Hallamos un ejemplo claro en *Cotidiano de excepción* de Bulgákov. Una de las anécdotas que conforman el texto se titula “Иностранное слово «мотивировать»” (“motivar”, palabra

extranjera), y trata de un obrero que fue expulsado de su piso por un *nepman* y la administración de la casa. Sin saber dónde buscar justicia, llevado por la desesperación, finalmente, decide escribir una carta a un periódico que luego aparece publicada:

"Не знаю, как вас и благодарить. Дали квартиру. Только администрация **мотивировала** меня разными словами в оправдание своих доводов как кляузника" (BULGÁKOV, 2005: 136).

En la traducción de Segovia y Beck "motivar" aparece como "palabra extraña", no "palabra extranjera", porque lógicamente no tiene nada de extranjero para la cultura receptora. De por sí el texto de la carta traducido produce la sensación de incongruencia (se ve que hay una palabra que está mal empleada, que no se ajusta al contexto), pero desaparece todo el trasfondo cultural, relacionado con el uso de dicho término en la época de entonces, cuando era más frecuente en el habla de la gente de la vanguardia:

No se cómo agradecerse. Me han concedido una vivienda. Ahora bien, la administración me ha **motivado** con un sinfín de palabras a causa de esos procedimientos (BULGÁKOV, 2006a: 48).

Vemos también que se han omitido las palabras "как кляузника" ("por ser un chivato") igual que en el texto francés.²⁴⁸ Esta omisión oscurece en cierto modo el significado del fragmento que se lee en el texto ruso: al obrero le han bautizado con nombres poco agradables ("chivato", entre ellos) por hacer la denuncia. La expresión "un sinfín de palabras" en la traducción castellana queda más neutral y no transmite dicho significado.

²⁴⁸ "Je ne sais comment vous remercier. On m'a attribué un appartement. Seulement l'administration m'a *motivé* par un tas de mots la cause de ses procédures" (BOULGAKOV, 2005: 79).

Y, para concluir el tema del empleo de los fraseologismos populares y el lenguaje mutilado en Zóschenko y Bulgákov, citaremos un último ejemplo, totalmente hilarante y lúdico junto con la no menos lograda traducción de R. San Vicente. El ejemplo procede del relato de Zóschenko *Caído de la luna* y muestra un diálogo esperpéntico entre el narrador y el portero del hotel, que intentan hablar "en español":

Портъе, любитель поговорить на иностранном языке, спрашивает:

- Пардон, - говорит, - господин, извиняюсь. Ву зет Германия, одер, может быть, что-нибудь другое?..

«Черт побери, - думаю, - а вдруг он, холера, по-немецки кумекает?»

- Но, - говорю, - их бин ейне шамбер-циммер Испания. Компрене? Испания. Падеспань. Камарилья.

Ох, тут портъе совершенно обезумел.

- Батюшки-светы, - говорит, - никак, к нам испанца занесло. Сию минуту, -- говорит. – Как же, как же. Говорит, - знаю, слышал, - Испания, падеспань, эспаньолка... (ZÓSCHENKO, 1981: 205).

Traducción:

El portero, que ha resultado ser un aficionado a hablar en extranjero, me pregunta:

- Pardon, - me dice-, señor, le pido excusas. ¿Vous zet Alemania, oder, o puede que otro sitio?

“Maldita sea – me digo-, ¿y si de pronto ese mandril le da al alemán?”

- Yo – le digo – ij bin eine chamber-zimmer España, ¿cómprenez? España. De campaña. Camarilla que te pillá.

Y fue en ese instante cuando el portero perdió definitivamente la razón.

- Madre mía santísima – me dice-, no puede ser, nos ha caído un español. Al instante – me dice-. Cómo no, cómo no – me suelta-. La

conozco, me suena. España, de campaña, española hola...
(ZÓSCHENKO, 2005b: 59).

Traducir este fragmento al castellano significa transmitir la perspectiva del "otro", adaptar los clichés y lugares comunes que el "otro" ha creado sobre "lo español" y "España". Aquí, incluso, más que de clichés, se trata de palabras que tienen en su raíz "-esp-" o "-isp-", es decir, derivan de algún modo del nombre "España" ("Падеспань"²⁴⁹, "эспаньолка"²⁵⁰), o palabras procedentes de España y conocidas en Rusia como tales ("камарилья"). El traductor emplea unos pares rimados ("España – campaña", "camarilla – pillla", "española – hola") que igualmente tienen que ver con el tema de España y también crean un efecto hilarante. En el diálogo se pone de manifiesto que ninguno de los dos hablantes tiene ni la más remota idea del idioma español, ni de España, ni tampoco de los otros idiomas (alemán, francés) que intentan hablar.

En general, los recursos del autor irónico analizados en este apartado suelen presentar bastantes dificultades a la hora de trasladar el texto a otro idioma y a otra cultura. Como decíamos, la imitación irónica de un tipo de discurso, un tipo de registro lingüístico se basa en aspectos muy locales, ligados a una determinada cultura y a un determinado momento histórico. Este momento histórico, inmortalizado en la obra de Zóschenko y Bulgákov, fue precisamente el período en que se constituyó el nuevo lenguaje literario ruso, aún incipiente. Ambos autores transmiten esa mezcla extraña de diferentes "dialectos" nacionales, esa confusión lingüística que refleja, como venimos diciendo, una profunda confusión conceptual. En el siguiente apartado analizaremos otro tipo de imitación irónica, o mejor dicho, de citación irónica: la parodia.

²⁴⁹ Un baile ruso de pareja, constituido de elementos típicos del baile popular español.

²⁵⁰ Un tipo de perilla.

3.5. Intertextualidad y parodia

El tema de este apartado, con el que cerramos la presente tesis doctoral, es uno de los temas claves del análisis. En la parte teórica hemos adoptado el punto de vista de D. Sperber y D. Wilson que comprenden la ironía verbal como un tipo de citación, lo que se denomina "citar fuera de contexto"²⁵¹ con una intención crítica. Al citar una frase en otro contexto sintagmático, se genera un "juego de voces entre locutor citador y locutor citado" (REYES, 1984: 64), un efecto polifónico, propio de cualquier discurso irónico, y en particular, muy característico de la narrativa breve de M. Zóschenko y M. Bulgákov. En el caso de Zóschenko, el locutor citado es el narrador, una especie de imagen colectiva creada por el autor. Su lenguaje abunda en clichés de la época que reflejan una mentalidad, un sistema de valores y creencias concretos.

La prosa de Bulgákov, aparte de clichés del lenguaje soviético, contiene muchas alusiones a otros textos literarios y no literarios, como hemos visto en el ejemplo de *De la utilidad del alcoholismo*. Pueden ser clichés literarios, fórmulas lingüísticas y tópicos parodiados, o bien, citas encubiertas de otros libros con los que el autor mantiene un diálogo. Entre estos libros se encuentran las obras de N. Gógol, A. Pushkin, M. Gorki, A. Chéjov, como veremos en el análisis.

Todos estos intertextos que sirven para expresar el juicio irónico del autor deben ser actualizados en el proceso de lectura y, en nuestro caso, en el proceso de traducción, es decir, hablamos de una "lectura interactiva" del texto que se lleva a cabo siguiendo las marcas intertextuales, en términos de J. E. Martínez Fernández (2001: 37). Por eso los intertextos suelen ser los más "intraducibles" de los elementos culturales mencionados en la parte dedicada a los *frames*-estructuras. Normalmente se traduce su valor

²⁵¹ Véase al respecto la p. 81 (nota al pie de página).

semántico, mientras que el valor pragmático, que contiene el juicio del autor propiamente dicho, no queda reflejado, dado su vínculo especialmente estrecho con la *semiosfera* de la cultura de origen.

En el presente apartado queremos abarcar tanto los intertextos procedentes de la literatura como los procedentes de la vida real – los lugares comunes y las expresiones habituales de la época, que son parodiados en los relatos satíricos de Zóschenko y Bulgákov. Por tanto, dividimos el apartado en dos grupos: **1) clichés del lenguaje soviético y del estilo burocrático (asimismo como el estilo afectado, pseudo-culto); 2) intertextualidad literaria** (especialmente, en la narrativa de Bulgákov).

3.5.1. En las primeras décadas de la URSS el eslogan gozó de gran popularidad, era un género muy bien valorado en la literatura y la prensa soviética de entonces. Muchos de los personajes de Zóschenko y Bulgákov también hablan con este lenguaje politizado, lleno de clichés y fórmulas preestablecidas, o, como indica una célebre expresión rusa, hablan en “el lenguaje áspero de la pancarta” (“шершавым языком плаката”). Su valor apelativo, sencillez y gran carga emocional lo convirtieron en un potente instrumento de persuasión de masas. Al mismo tiempo, el carácter artificioso, absurdo e incongruente de algunos eslóganes no podía escapar a la mirada del satírico. En el relato *Método drástico*, escrito como una pieza teatral, Bulgákov hace parodia de este lenguaje:

Сцена представляет кабинет крымского культотдела. Накурено, тесно и паршиво. Одна дверь. На первом плане стол с телефоном и чернильницей. Над столом три плаката: «Если, ты пришел к занятому человеку – ты погиб», «Кончил дело – гуляй смело», «Рукопожатия отменяются раз и навсегда» (BULGÁKOV, 2005: 183).

Uno de los eslóganes citados en este fragmento es un refrán ruso que significa que hay que darle prioridad al trabajo frente a otras cosas. Su posible equivalente español sería "Antes la obligación que la devoción". Los otros dos son frases inventadas o probablemente vistas por el autor en algún lugar, en la puerta de alguna institución soviética, y ambas contienen una moraleja cuanto menos extraña. Citamos la traducción de J. Segovia y V. Beck:

La escena representa el gabinete del departamento cultural de Crimea. Ahumado, pequeño, siniestro. Una puerta. En primer plano, una mesa con teléfono y tintero. Sobre la mesa tres slogans: "Si te acercas a un hombre ocupado estás perdido", "Trabajo terminado, haz lo que sea de tu agrado", "Los apretones de manos quedan abolidos para siempre" (BULGÁKOV, 2006a: 20).

El refrán aparece reformulado en la traducción, aunque su forma paremiológica versificada se conserva. Éste y el primer eslogan suenan aún más incongruentes en el contexto posterior del relato: el responsable del departamento cultural, en vez de hacer su trabajo, se pasa las horas de brazos cruzados:

Una pausa. La puerta se abre, entra Voitenko.

EL ORDENANZA

¿A dónde va? ¿A quién busca?

VOITENKO

A él. *(señala al responsable con el dedo)*

EL ORDENANZA

Están ocupados. Es imposible.

[...]

VOITENKO *(susurrando)*

Pero, ¿cómo que está ocupado? No hay nadie.

EL ORDENANZA

Nosotros no sabemos nada de eso. Quizá estén reflexionando... Sobre el cómo y el por qué... (BULGÁKOV, 2006a: 21).

Los traductores reproducen el estilo oficial, burocrático de los eslóganes y su tono contundente. En este caso, la incongruencia no es tan difícil de transmitir, pues las palabras hablan por sí solas, y además el contexto también invita a pensar que se trata de una parodia. El desajuste entre la realidad y los eslóganes llamativos se pone de manifiesto en la narrativa de Bulgákov frecuentemente.

Excepto el refrán, las frases subrayadas en el fragmento no son clichés corrientes que se han convertido en enunciados precedentes, según la terminología de Krasnij.²⁵² Son frases nuevas, creadas como parodia de los eslóganes soviéticos. Todo se complica cuando se trata de clichés propiamente dichos, que son citas de otros discursos anteriores y que han adquirido una serie de asociaciones/connotaciones durante el tiempo de su uso. Lógicamente, se debe traducir no sólo (y no tanto) la propia frase, sino también los matices semánticos que la acompañan, su efecto pragmático, es decir, casi se tendría que trasladar la historia de su uso.

Sin embargo, este problema tiene arreglo en muchas ocasiones: el lenguaje de la propaganda política en España (y en otros países de habla hispana) también existe, igual que el lenguaje oficinesco, y muchos de los clichés soviéticos parodiados por Bulgákov y Zóschenko encuentran su equivalente directo en castellano. Por ejemplo, en lo que se refiere a la propaganda comunista (o anticomunista), existen fórmulas universalmente conocidas que evocan el mismo efecto irónico, hecho que ya hemos observado a propósito de "la religión como el opio del pueblo" en el apartado anterior. Veamos otro ejemplo del relato *Ellos quieren dar muestra de su cultura...*:

²⁵² Véase la p. 67 de esta tesis.

В зале над тысячью человек на три сажени стоял пар. И пар поднимался от докладчика. Он подъезжал на курьерских к концу международного положения.

- Итак, дорогие товарищи, я резюмирую! Интернациональный капитализм в конце концов и в общем и целом довел свои страны до полной прострации. У акул мирового капитализма одно соображение, как бы изолировать Советскую страну и обрушиться на нее с интервенцией! Они использывают все возможности, вплоть до того, что прибегают к диффамации, то есть сочиняют письма, якобы написанные тов. Зиновьевым! Это, товарищи, с точки зрения пролетариата, - моральное разложение буржуазии и ее паразитов и камер-лакеев из Второго Интернационала!

Оратор выпил полстакана воды и загремел, как труба:

- Удастся ли это им, товарищи? Совершенно наоборот! Это им не удастся! Капиталистическая вандея, окруженная со всех сторон волнами пока еще аморфного пролетариата, задыхается в собственном соку, и перед капиталистами нет другого исхода, как признать Советский Союз, аккредитовав при нем своих полномочных послов!! (BULGÁKOV, 2005: 368-369).

La acumulación grotesca de metáforas desgastadas y exuberantes procedentes de la propaganda soviética provoca una sátira mordaz y bastante ostensible. El comentario irónico del autor al principio ya nos introduce en la situación de una manera determinada. El efecto hilarante aumenta cuando vemos que el discurso del conferenciante va dirigido a las masas obreras que no comprenden su lenguaje rebuscado, y para más inri, él mismo no sabe explicar los términos empleados cuando los oyentes le piden explicaciones. Utiliza una serie de palabras extranjeras aprendidas de memoria sin saber qué significan y, sin embargo, no habla con corrección su propio idioma (“использывают”). Otra vez observamos el desajuste entre el lenguaje y la realidad; el cliché es visto como una forma vacía sin

contenido y el lenguaje ideologizado como un mero artificio. Citamos de la traducción de Segovia y Beck:

En la sala, por encima de un millar de hombres, el vaho ascendía a unas tres sagenas. Y este vaho se desprendía del conferenciante. Llegaba, a toda prisa, al final de su charla sobre la situación internacional:

- Así, queridos camaradas, ¡je résume! En fin de cuentas, el capitalismo internacional, en general y de una manera global, ha conducido a los países a una completa postración. Los buitres del capitalismo mundial sólo tienen una idea: ¡aislar al país soviético y caerle encima en una sola intervención! Utilizent todos los medios llegando incluso a la difamación, es decir ¡que inventan cartas supuestamente escritas por el camarada Zinoviev! ¡Esto, camaradas, desde el punto de vista del proletariado, es el hundimiento moral de la burguesía y de sus parásitos, y de los valets de chambre de la II Internacional!

El orador bebió medio vaso de agua y pregonó como una trompeta:

- ¿Lo conseguirán, camaradas? ¡Será exactamente lo contrario! ¡No lo lograrán! ¡¡La Vendée capitalista, rodeada por todas partes por las olas de un proletariado por el momento amorfo, se ahoga en su propio jugo, y los capitalistas no tienen otra salida más que reconocer a la Unión Soviética acreditando ante ella a sus embajadores plenipotenciarios!! (BULGÁKOV, 2006a: 32).

Tenemos aquí un fenómeno interesante. La comparación con el texto de *La locomotive ivre* permite ver que los traductores de *Relatos de Moscú* en este fragmento han sido bastante fieles a la traducción francesa, lo que muestran también palabras en francés: “je résume”, “utilizent”, “valet de chambre”. Por lo visto, les ha parecido totalmente lícito conservarlas para trasladar los extranjerismos empleados por Bulgákov. Igual que en la versión francesa, en la traducción castellana aparece una nota del traductor

al respecto: “En francés en el texto, pero conjugado a la rusa” (BULGÁKOV, 2006a: Notas). Para ser exactos, excepto “Вандея”²⁵³ (“Vandée”), el personaje de Bulgákov emplea palabras etimológicamente procedentes del latín (términos específicos), que en ruso tienen su sinónimo autóctono, más coloquial.

Ya hemos comentado el problema de la traducción del léxico extranjero en los relatos de Zóschenko y Bulgákov y sabemos que es importante trasladar su carácter específico, foráneo. En castellano sería imposible hacerlo con las palabras “resumo” y “ayuda de cámara” (equivalente al “valet de chambre” francés). Quizá aquí también influye la analogía entre la Revolución de Octubre y la anterior Revolución francesa, modelo para los bolcheviques y de la que heredaron tanto las ideas como el vocabulario. En todo caso, en la traducción se pone de manifiesto la incongruencia: el conferenciante quiere parecer erudito empleando palabras extranjeras, a la vez que no sabe explicar su significado. También aparece trasladado el estilo redundante: “en general y de una manera global” (“в конце концов и в общем и целом”).

En cuanto a la palabra “использовывают”, traducida como “utilizent”, pertenece al lenguaje mutilado ruso y no al léxico extranjero, aunque en el contexto del fragmento puede ser interpretado como otro extranjerismo. De este modo también se evita la necesidad de trasladar la incorrección lingüística, aunque se pierden algunos matices del original.

Otros extranjerismos empleados en el texto original, como “прострация”, “дифамация”, “аккредитовав”, se ven traducidos por palabras comunes españolas, que marcan un registro culto y formal del habla, pero no suenan tan foráneas.

²⁵³ El nombre de una localidad en Francia, que durante la revolución de 1789-1799 albergó el movimiento contrarrevolucionario. Desde entonces el nombre de Vandée se utilizó para referirse de forma simbólica a todo tipo de contrarrevolución.

Las metáforas clichés en castellano logran el mismo efecto pragmático que en ruso, pues el lector español los relaciona fácilmente con un tipo de discurso. Se basan en unos presupuestos comunes.

El rechazo de Bulgákov de todo tipo de fórmulas hechas y del lenguaje afectado, trivial, se refleja de forma muy notable en su relato *La bohemia*, donde, incitado por un amigo de Vladikavkaz, escribe una pieza teatral revolucionaria sobre la vida cotidiana de los “indígenas” caucásicos, que él mismo califica de “procaz”, “estúpida” y “anodina” (BULGÁKOV, 2006a: 35). Así empieza el relato:

Доживал я во Владикавказе последние дни, и грозный призрак голода (штамп! Штaмп!.. «грозный п р и з р а к»... Впрочем, плевать! Эти записки никогда не увидят света!), так я говорю – грозный призрак голода постучался в мою скромную квартиру, полученную мною по ордеру. А вслед за призраком постучал присяжный поверенный Гензулаев – светлая личность с усами, подстриженными щеточкой, и вдохновенным лицом (BULGÁKOV, 2000-2011).

Traducción:

Vivía mis últimos días en Vladikavkaz, y he aquí que el terrible espectro de la hambruna (“El terrible espectro”, ¡qué lugar común [sic]!)... ¡Y además, nos burlamos de eso! Estas notas jamás se harán públicas. Así pues, como decía, el terrible espectro de la hambruna llamó a la puerta del modesto alojamiento que me había sido asignado por la Administración. Justo detrás del espectro, fue el abogado Genzulaev, un brillante personaje de bigote cortado al cepillo sobre un rostro inspirado, quien golpeó (BULGÁKOV, 2006a: 35).

Aquí, el lugar común (“штамп” en ruso) al que se refiere Bulgákov tiene también un carácter más o menos universal: “espectro de la hambruna”

en castellano y “spectre de la famine” en francés igualmente suenan a clichés, siendo frases hechas que se emplean en el mismo contexto que “призрак голода” y actualizan el mismo *frame*.

El efecto irónico consiste en utilizarlo en el relato en un contexto diferente al habitual: se equipara una imagen metafórica del hambre con el abogado Genzulaev mediante el mismo verbo “постучал/ постучался”. Es decir, Bulgákov sitúa este cliché en otro contexto distinto, más cotidiano, no habitual para su uso, y con eso se genera el efecto de la incongruencia irónica. En la traducción ese efecto aparece disminuido, porque los traductores han utilizado dos verbos sinónimos, “llamar” y “golpear”, en vez de uno solo.²⁵⁴ Con todo, se trasmite el uso paródico del cliché y de un estilo literario recargado y pomposo en general. Este estilo se manifiesta, entre otras cosas, en la estructura sintáctica de la frase “he aquí que...”, por ejemplo.

Sin embargo, los traductores han malinterpretado la conjunción “впрочем”, que aquí significa “aunque”, es decir, tiene un valor adversativo. La traducción más adecuada sería: “Aunque, ¡da lo mismo! Estas hojas jamás se harán públicas.”

La ironía del autor con respecto a Genzulaev no queda lo suficientemente reflejada en la traducción. Los epítetos “светлый” (brillante, radiante, luminoso) y “вдохновенный” (inspirado, iluminado, entusiasmado), empleados para definirlo, evocan la imagen estereotipada de un ciudadano soviético optimista, una figura positiva y sonriente que protagonizaba los pósteres de la época estalinista. La misma imagen (“светлая личность”) aparece en *Encefalitis*, cuando el escritor irónicamente traza el retrato del director del orfanato para su relato imaginado con un *frame* propio de la cultura soviética que está basado en esta imagen estereotipada. Este ejemplo es, precisamente, un caso de

²⁵⁴ En la edición francesa se conserva la anáfora: en las dos ocasiones se utiliza el verbo “frapper” (BOULGÁKOV, 2005: 55).

significado irónico estrechamente vinculado a la cultura de origen (o “culture-dependent”, usando el término inglés). La traducción española “un brillante personaje” no transmite esta imagen y las connotaciones que ésta conlleva, sino que se entiende como “una persona inteligente, genial”.

En la narrativa de Zóschenko los clichés y las fórmulas idiomáticas en el lenguaje del narrador y los personajes también son una muestra de su vacío interior. Para empezar, el narrador suele poner etiquetas ideológicas a todo: “burgués”, “aristócrata”, “camaradas de vanguardia”, etc. Su conciencia se limita a estos criterios simplificadores. Además, utiliza clichés del lenguaje soviético en situaciones inadecuadas, mezclándolos a menudo con el léxico vulgar.

El personaje de *El escritor*, Nikolái Drovishkin, ya mencionado en las páginas anteriores, emplea un estilo culto, formal, solemne para escribir un artículo ridículo sobre la costumbre de secar la colada en la ventana. Igual que en los relatos de Bulgákov, aquí se produce un desajuste entre forma y contenido. Así finaliza la “composición literaria” de Drovishkin:

«И вместо того, чтобы видеть перед окнами ландшафт природы, трудящиеся порой лицезреют перед глазами мокрое бельё, которое повешено для просушки. За примером ходить недалеко. Не далее как сегодня, вернувшись после трудового дня, я увидел вышеуказанное бельё, среди которого были и дамские принадлежности, и мужское исподнее, что, конечно, не отвечает эстетическим запросам души.

Пора положить этому предел. То, что при старом режиме было обычным явлением, того не должно быть теперь» (ZÓSCHENKO, 2000: 209).

“De modo que los trabajadores, en lugar de ver el paisaje de la naturaleza, a veces contemplan ante sus ojos la ropa mojada puesta a secar. Y no hay que ir lejos por un ejemplo. Hoy mismo, al regresar a

casa, después de mi jornada de trabajo, yo mismo he visto la mencionada ropa entre la que se podían distinguir prendas femeninas y ropa interior de hombre, lo cual, por descontado, no responde a las demandas estéticas de un alma sensible.

Ya es hora de poner fin a tamaña práctica. Y aquello que en el antiguo régimen era un fenómeno habitual, no debe darse en nuestros tiempos" (ZÓSCHENKO, 2005b: 88).

El léxico empleado en la traducción, propio de un registro formal, permite trasladar la ironía del texto original. Se crea, de este modo, el contraste entre lo que se dice y cómo se dice.

En el relato *El chanclo* encontramos el mismo tipo de parodia, pero en este caso aparece parodiado el estilo burocrático de los funcionarios soviéticos. Cuando el narrador del relato finalmente encuentra su chanclo en el depósito de los objetos perdidos, le piden un certificado de la Administración de la casa conforme que había perdido verdaderamente un chanclo. El presidente de la comunidad de vecinos, a su vez, le exige que redacte una declaración:

- Пиши: сего числа пропала галоша. И так далее. Даю, дескать, расписку о невыезде впредь до выяснения (ZÓSCHENKO, 2000: 566).

- Escribe que en la fecha de tal se me ha perdido un chanclo. Etcétera, etcétera. Y firma la presente prometiendo no abandonar la ciudad hasta que se aclaren los hechos (ZÓSCHENKO, 2005b: 46).

El estilo empleado y el propio contenido de la declaración son más adecuados para una causa penal que para algo tan insignificante como es la pérdida de un chanclo en un tranvía. En castellano, en este caso, se ha utilizado un estilo muy formal, jurídico, igual que en el original; en el contexto de la situación la ironía del autor queda especialmente subrayada.

A veces Zóschenko juega con los significados directo y figurado de una determinada metáfora cliché, como en *El propagandista*. En este relato, el “guarda de la escuela de aviación Grigóri Kosonósov” ha sido propuesto para hacer propaganda de la aviación a los campesinos del pueblo, sin que tenga ni la más remota idea de aviación, ni hábitos de orador de ningún tipo, y los reunidos se quedan perplejos ante su discurso totalmente incoherente y absurdo:

- Так вот, этого...- сказал Косоносов,- авиация, товарищи крестьяне... Как вы есть народ, конечно, тёмный, то, этого, про политику скажу... Тут, скажем, Германия, а тут Керзон. Тут Россия, а тут... вообще...

- Это ты про что? - не поняли мужички.

- Про что? - обиделся Косоносов.- Про авиацию я. Развивается, этого, авиация... Тут Россия, а тут Китай.

Мужички слушали мрачно.

- Не задерживай! - крикнул кто-то сзади.

- Я не задерживаю,- сказал Косоносов.- Я про авиацию... Развивается, товарищи крестьяне. Ничего не скажу против. Что есть, то есть. Не спорю...

- Непонятно! - крикнул председатель.- Вы, товарищ, ближе к массам...

Косоносов подошёл ближе к толпе и, свернув «козью ножку», снова начал: [...] (ZÓSCHENKO, 210-211).

La ironía se desprende de un malentendido: Kosonósov se toma al pie de la letra la expresión “ближе к массам” (“acérquese a las masas”), que en la “jerga” soviética significa “hablar un lenguaje más apropiado para el pueblo”, “hablar con más claridad”. Veamos la traducción:

- Pues, eso, hum... – dijo Kosonósov -, la aviación, camaradas campesinos... Como sois gente, claro, de pocas entendederas, pues

eso, os hablaré de la política... Aquí, digamos, está Alemania, y aquí está Jergón. Aquí está Rusia, y aquí, pues eso, lo otro...

- Oye, muchacho, ¿de qué nos estás hablando?

- ¿Cómo de qué? –dijo ofendido Kosonósov-. De la aviación os hablo. Que se desarrolla, o sea, esta aviación... Aquí está Rusia y aquí China...

Los presentes guardaban un turbio silencio.

- No te líes – gritó alguien de atrás.

- Yo no me lío – replicó Kosonósov-. Hablo de la aviación... que se está desarrollando, camaradas campesinos. Nada puedo decir en contra. Las cosas como son. Y yo no voy a discutirlo...

- ¡No se te entiende! – exclamó el presidente -. A ver, camarada, acérquese a las masas, hable para que lo comprendan...

Kosonósov se acercó a la gente y después de liarse un pitillo, soltó:
[...] (ZÓSCHENKO, 2005b: 90-91).

En el presente ejemplo el cliché no pertenece al ámbito de la referencia compartida, aunque el uso de la palabra “masas” (o “proletariado”) con respecto al pueblo es común para este tipo de discurso. Es muy probable que el lector que no conoce estos clichés interprete las palabras del presidente al pie de la letra, igual que Kosonósov. De este modo, no se percibe el significado irónico del fragmento. Para conservarlo, aunque de forma parcial, el traductor recurre a la ampliación, es decir, añade una frase más que explica el significado del cliché: “hable para que lo comprendan”. Al mismo tiempo, el cliché original aparece conservado en el texto, y el juego irónico se apoya en la palabra “acercarse” que puede ser entendida de dos maneras distintas.

El uso de todo tipo de clichés, del estilo afectado, de metáforas sonoras propias del lenguaje de la propaganda soviética revela, en los relatos de Zóschenko, el abismo existente entre el pueblo, todavía analfabeto e ignorante, y las “nuevas tendencias morales”, en la expresión,

ya citada, del propio Zóschenko; revela, en fin, el abismo entre el lenguaje y la realidad. Y es importante trasladar este subtexto en la traducción.

3.5.2. Ahora pasaremos al análisis de la intertextualidad propiamente dicha: las citas y alusiones literarias que aparecen en los relatos satíricos de Bulgákov. En la narrativa breve de Zóschenko ese tipo de intertextos es poco habitual, y no se halla en los textos seleccionados por "Acantilado" (*Relatos de Moscú*) y por "Trotta" (*En la oscuridad...*), respectivamente. Su narrador, como ya hemos dicho, no lee nada excepto la prensa barata y los letreros que hay por la calle, y, como es lógico, su discurso carece de reminiscencias literarias.

Bulgákov, en cambio, hace un uso muy frecuente de la intertextualidad literaria. Como ya se ha dicho, es un recurso importante para la creación del subtexto irónico y para manipular de un modo determinado la recepción de sus lectores. En los textos satíricos que nos ocupan casi no hay citas que no sean reconocibles para los lectores de la cultura de origen: es decir, la cita intertextual no pretende crear una polémica compleja con otros textos literarios ni va destinada sólo a un público selecto, erudito. Al contrario, sus intertextos, extraídos de las obras clásicas de la literatura rusa y universal, son reconocibles por el lector medio con una mínima competencia lectora.²⁵⁵ Precisamente por eso es tan difícil trasladar estos intertextos a la traducción. Igual que los clichés, están arraigados en la semiosfera de una cultura y representan sólo la cima del iceberg, que es el texto referido y una suma de slots (según la teoría de los *frames*) o asociaciones relacionadas con él. A continuación veremos algunos ejemplos con su traducción al español.

El primer ejemplo es una cita explícita de Chéjov que abarca el título y el epígrafe del relato. Después del epígrafe, Bulgákov "cita" a otro autor,

²⁵⁵ En cuanto a la literatura extranjera, cabe señalar que ésta se halla más presente en su novela *El maestro y Margarita* (un epígrafe de Goethe, reminiscencias de *Don Quijote* de Cervantes, de las obras de E. Kant, etc.), que en los relatos utilizados para este estudio.

más contemporáneo – *rabkor* Chiufýrkin, un corresponsal obrero a quién supuestamente pertenece la nota de prensa:

Они хотят свою образованность показать...

...и всегда говорят о непонятном!

А. П. Чехов

Какие-то чудачки наши докладчики!
Выражается во время речи иностранными
словами, а когда рабочие попросили
объяснить - он, оказывается, сам не понимает!!

Рабкор Н. Чуфыркин

(BULGÁKOV, 2005: 368).

La cita de Chéjov proviene de su pieza teatral satírica *La boda* (*Свадьба*) de 1889. El segundo epígrafe, que es un comentario ya más extenso sobre la situación narrada, puede haber sido inventado por el propio Bulgákov o citado de algún periódico de la época.²⁵⁶ Las dos citas son una especie de prelude al relato y contrastan entre sí: una procede de un clásico de la literatura rusa y la otra de un supuesto *rabkor*, un colaborador periodístico no especializado, es decir, alguien no formado en el campo de la escritura. Este contraste, entre otras cosas, produce el efecto irónico. En la traducción, ese tipo de citas (expresas, explícitas) normalmente no genera ningún problema. En la traducción de J. Segovia y V. Beck el epígrafe desaparece y la segunda parte de la cita es incluida en el título:

**“ELLOS QUIEREN DAR MUESTRA
DE SU CULTURA...
... ¡Y HABLAN SIEMPRE
DE TEMÁS INCOMPENSIBLES!”**

²⁵⁶ Podríamos llamarla “falsa citación”, un recurso habitual en la narrativa de Bulgákov: a menudo presenta como cita un fragmento de texto que no lo es, o también, atribuye una falsa fuente a una frase inventada, como, por ejemplo, en *Говорящая собака* (*El perro que habla*), un relato no publicado en castellano. El epígrafe del relato es: “Cada cual tiene su modo de trabajo cultural” (proverbio ruso). Por supuesto, no existe este proverbio en ruso, sino que es una frase de Bulgákov, que la presenta irónicamente como un proverbio propio de la sabiduría popular.

A. P. CHÉJOV

¡Quiénes más divertidos que nuestros conferenciantes! Durante su discurso, emplean palabras extranjeras, pero cuando los obreros les piden explicaciones, ¡se confirma que ellos mismos no comprenden nada!

Rabkor N. Chiufyrkin

(BULGÁKOV, 2006a: 31).

Los traductores introducen aquí unos cambios formales, como el que ya hemos comentado arriba: funden las dos partes de la cita en el título. Además, utilizan las comillas para mostrar los límites de la cita. Esos cambios tienen su lógica: es preciso marcar, destacar la cita para los lectores españoles, que de otro modo no la reconocerían. Sin embargo, los cambios en el paratexto nunca son del todo intrascendentes. En este caso, por ejemplo, desaparece la interacción irónica de los dos epígrafes que existía en el relato original. También desaparece la ambigüedad, creada por la manera de presentar la cita por parte de Bulgákov. Y, naturalmente, la forma gramatical incorrecta “хочут” (“quieren”), que indica un habla vulgar e inculta, no es trasladada en la traducción, lo cual comporta una pérdida a menudo inevitable, como venimos demostrando con respecto al lenguaje mutilado en los relatos de Zóschenko y Bulgákov.

En otro relato, *Sindicalistas de dos caras*,²⁵⁷ encontramos varias citas encubiertas que son alusiones a las obras conocidas de Gógol y Pushkin. Desde la primera frase, Bulgákov establece un diálogo intertextual con *El inspector* de Gógol:

- Я пригласил вас, товарищи, - начал Чемс, - с тем, чтобы сообщить вам пакость: до моего сведения дошло, что многие из вас в газеты пишут? (BULGÁKOV, 2005: 397).

²⁵⁷ Su título original es *Двуликий Чемс*, una alusión transparente a “двуликий Янус” (“las dos caras de Yano”), que en ruso se ha convertido en una frase hecha para referirse a una persona falsa, hipócrita.

La frase original de Gógol, pronunciada por el Alcalde al principio de la pieza teatral, suena del siguiente modo:

Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам
пренеприятное известие: к нам едет ревизор (GÓGOL, 1963:
617).

Traducción de J. Laín Entralgo:

Les he hecho venir, señores, para comunicarles una noticia desagradabilísima. A nuestra ciudad va a venir un inspector (GÓGOL, 1964: 733).

En el texto de Bulgákov, esta frase pertenece al SEMS. Citamos de la traducción de J. Segovia y V. Beck:

- Os he convocado, camaradas –comenzó el SEMS-, con el fin de ponerlos al corriente de una verdadera infamia: acabo de saber que muchos de vosotros escribís cartas a los periódicos... (BULGÁKOV, 2006a: 75).

No sabemos si los traductores han percibido aquí la alusión del autor. Si así fuera, la única forma de trasladarla sería poner una nota, aunque con eso tampoco se soluciona completamente el problema. Una nota no puede abarcar todo un fragmento de la semiosfera rusa, porque no se trata sólo de señalar la fuente, sino de transmitir el valor del texto-fuente en la cultura de origen, su ideario, las asociaciones que despierta la frase citada en el lector ruso. En este caso, puede tratarse de las asociaciones con el tema de la corrupción de los funcionarios del estado, o con una noticia inesperada y molesta, o bien con el retrato satírico de la sociedad, etc. Todo eso el traductor no puede transmitirlo con una simple nota. Los conocimientos acerca de la cita y el discurso citado están depositados en la base cognitiva de los lectores rusos, y cuando hace falta se actualizan y permiten apreciar

el juego irónico del locutor citador, mientras que el significado irónico que se hace explícito mediante una nota (en el texto traducido) se pierde por el camino. Por otra parte, la ironía y el humor, especialmente en un género satírico menor, no toleran glosas múltiples y extensas. Aquí, por lo menos, observamos que los traductores de *Relatos de Moscú* optan por ahorrarse el comentario explicativo.²⁵⁸

Lo mismo sucede con otra cita de Gógol que aparece en un episodio posterior del relato:

Вошел курьер и сказал испуганно:

- Там до вас, товарищ Чемс, корреспондент приехал.

- Врешь, - сказал Чемс, бледнея, - не было печали! То-то мне всю ночь снились две большие крысы... Боже мой, что теперь делать?.. Гони его в шею... То бишь проси его сюда... (BULGÁKOV, 2005: 399).

Este fragmento reproduce totalmente la situación estereotipada del "inspector" en la cultura rusa: llega un corresponsal del centro para averiguar porque los empleados de la estación de Fastov, de la que el SEMS es el responsable, no mantienen la correspondencia con los periódicos de la capital. El SEMS se muestra preocupado porque fue él mismo quien les prohibió escribir cartas al centro. La frase subrayada es una cita encubierta de *El inspector* que pertenece al mismo personaje de Gógol de la cita anterior, al Alcalde. Veamos la traducción:

El ordenanza entró y dijo con un semblante asustado:

- Ha llegado un corresponsal para usted, camarada SEMS.

²⁵⁸ Aunque la tendencia general es la contraria: la edición *Relatos de Moscú* cuenta con más de cien notas, algunas de las cuales no parecen tan necesarias. Por ejemplo, nos referimos a los *realia* hallados en el texto de Bulgákov: "*papyrosi*" (un tipo de cigarillos), *duhany* (tabernas típicas de Cáucaso), *zakuski* (aperitivos o tapas rusas para acompañar el alcohol), que se podrían traducir con hiperónimos.

- Mientes –respondió el SEMS palideciendo-, ¡eso nos faltaba! Será por lo que soñé con enormes ratas toda la noche... Dios mío, ¿qué hacer ahora? Que se quede fuera... O mejor, hazle pasar... (BULGÁKOV, 2006a: 76).

La alusión a la obra de Gógol tampoco aparece explicitada aquí. Sin embargo, los traductores no omiten esta frase que puede parecer extraña fuera del contexto de *El inspector*. Por otro lado, puede ser interpretada en el contexto de los libros de sueños existentes, que normalmente relacionan el hecho de soñar con ratas con sucesos negativos (traición, oprobio, peligro, etc.). Quizá por eso los traductores no especifican tampoco el número de las ratas: en el original son dos (“две крысы”), igual que en el texto de Gógol.

El diálogo que se establece en este relato con la obra de Gógol refuerza la ironía de Bulgákov con respecto a las autoridades, corruptas e hipócritas. Sin embargo, los vínculos intertextuales se pierden en la traducción por la razón que sea: puede ser que hayan pasado desapercibidos al traductor, o que los haya considerado de poca relevancia para el significado del texto, o bien, que haya seguido el mismo criterio (expuesto antes), según el cual una nota no compensa la pérdida en este caso.

El final de *Sindicalistas de dos caras* reproduce el final del drama *Borís Godunov* de Pushkin, hecho que encierra una carga simbólica importante para Bulgákov:

Пишите, товарищи, умоляю вас, пишите! Наша союзная пресса уже давно ждет ваших корреспонденций, как манны небесной, если можно так выразиться? Что же вы молчите?..

Народ безмолвствовал.

(BULGÁKOV, 2005: 399).

Comparémoslo con el final del drama de Pushkin:

М о с а л ь с к и й.

Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом.
Мы видели их мертвые трупы. (Народ в ужасе молчит.) Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!

Народ безмолвствует

(PUSHKIN, 1986: 426).

Traducción:

MOSALSKI

¡Pueblo! María Godunova y su hijo Fiódor se han envenenado. Hemos encontrado sus cadáveres. (El pueblo, horrorizado, calla).

¿Por qué calláis? Gritad: ¡Viva el tsar Dmitri Ivánovich!

(El pueblo guarda silencio).

(PUSHKIN, *Ibidem*; la traducción es mía).

La réplica final en *Borís Godunov* ha sido objeto de muchos estudios críticos²⁵⁹ y todavía suscita bastante polémica. Representa una especie de juicio final, el juicio de la historia. El pueblo se ve retratado como una fuerza impetuosa que hace justicia; confía en sus dirigentes hasta el momento que se ve engañado: entonces llega la hora de ajustar cuentas. Su condena se expresa en este profundo silencio.

El paralelismo con el final de *Borís Godunov* de Pushkin supone una ironía filosófica de Bulgákov, aunque aquí está presentada de una forma más ligera y humorística. En Bulgákov, el significado sublime del texto de Pushkin se halla rebajado por la trivialidad de la situación narrada. Los empleados de la estación de Fastov guardan silencio más bien por el asombro y la perplejidad que les causa la conducta contradictoria de su jefe,

²⁵⁹ Entre varios autores, se puede citar a V. Belinski que le dedica un artículo del ciclo dedicado a Pushkin (*Polnoe sobranie sochinenij*, tom IX), D. Blagói (1967), E. Voskresenski (1909), M. Alekséev (1972).

aunque el tema del castigo final que está por venir también resuena en el relato.

Los traductores interpretan de la siguiente manera el final de *Sindicalistas de dos caras*:

- ¡Escribid, camaradas, os lo ruego, escribid! ¡Hace mucho tiempo que nuestra prensa nacional espera vuestras misivas como un maná del cielo, si podemos decirlo así! ¿Acaso alguien os lo prohíbe?...

El silencio fue la mejor respuesta.

(BULGÁKOV, 2006a: 77).

La frase original del SEMS “Что же вы молчите?” (¿Por qué calláis?) es reemplazada por otra “¿Acaso alguien os lo prohíbe?”, que explicita más la ironía situacional del relato, igual como hemos observado en el ejemplo de *Proyecto para una ley seca en Moscú* (véase pp. 262-263 de esta tesis). Se hace patente la incongruencia, la contradicción flagrante en el comportamiento del SEMS, que finge ante las autoridades su absoluta disposición a apoyar la iniciativa de sus trabajadores después de haberles prohibido colaborar con la prensa. La réplica final enlaza con la pregunta del SEMS. Sin embargo, se pierde toda relación intertextual con el drama de Pushkin. Y con ello, también la denominación irónica del “pueblo” (con un matiz épico) que Bulgákov utiliza para referirse a los empleados de la estación.

El último ejemplo que concluye nuestro análisis es un fragmento muy significativo del relato *Miríada...*, donde Bulgákov mantiene una polémica bastante transparente con la obra de Maksim Gorki. Nos referimos a una alusión irónica al poema de Gorki *Песня о соколе* (*El canto del halcón*) que simboliza la rebelión y el movimiento revolucionario. Bulgákov ironiza sobre la grandilocuencia de Gorki y rebaja intencionadamente el tono heroico de la cita:

Теперь, когда все откормились жирами и фосфором, поэты начинают писать о том, что это были героические времена. Категорически заявляю, что я не герой. У меня нет этого в натуре. Я человек обыкновенный - рожденный ползать, - и, ползая по Москве, я чуть не умер с голоду (BULGÁKOV, 2005: 80).

La frase que cita Bulgákov es “Рождённый ползать – летать не может!” (¡Nacido para arrastrarse – volar no puede!), convertida en un lema en su época. Hoy en día también se suele usar para referirse irónicamente a la gente mediocre, incapaz de luchar, es decir, la gente que valora su comodidad por encima de los ideales.

El fragmento entero que acabamos de citar es sumamente irónico. En este caso, se trata de una ironía punzante, ácida desde la primera frase. Citamos la traducción para poder comentar el significado del fragmento:

Ahora, cuando todo el mundo luce un cuerpo cebado con grasa y fósforo, los poetas se ponen a escribir que aquellos fueron tiempos heroicos. Yo declaro categóricamente que no soy un héroe. Eso no está en mi naturaleza. Yo soy un hombre ordinario, nacido para arrastrarse, y, errando a través de Moscú, poco me faltó para morir de hambre (BULGÁKOV, 2006a: 102).

Bulgákov siempre se mostraba ajeno a los valores revolucionarios y en sus obras se traslucía la añoranza por los tiempos pasados. Pero al margen de esto, aquí se burla del heroísmo ostentoso y de la poesía rimbombante de los poetas “de la corte”: “ahora, cuando todo el mundo luce un cuerpo cebado con grasa y fósforo, los poetas se ponen a escribir que aquellos eran tiempos heroicos”. Consideramos que la palabra “ordinario” (con un matiz negativo, en la acepción de “mediocre”) es muy acertada aquí para transmitir la ironía burlona de Bulgákov, cuando declara: “yo soy un hombre ordinario”. Es “ordinario” según la nueva escala de valores donde

sólo triunfan los “héroes” y los cantores de la revolución. Aquí Bulgákov también cita a los “otros”, que comparten estos valores, dejando clara su intención crítica en el texto.

La cita propiamente dicha se acompaña por una nota en la traducción de Segovia y Beck: «Alusión a una frase de Maksim Gorki: “Quién ha nacido para arrastrarse no puede volar”» (BULGÁKOV, 2006a: Notas). En este caso los traductores han considerado imprescindible dejar un comentario sobre el carácter intertextual que subyace a la frase de Bulgákov. Sin embargo, la información contenida en la nota no parece suficiente para actualizar la ironía del autor en el texto meta. Además, no está trasladado el juego de palabras “рождённый ползать” (nacido para arrastrarse) – “ползая по Москве” (arrastrándome por Moscú) que trivializa el tono heroico del verso citado. Los traductores lo traducen como “errando por Moscú”.

En este y en algunos ejemplos anteriores, Bulgákov crea un contraste entre una cita grandilocuente y una realidad poco heroica, entre la lírica y la prosa. La cita, colocada en otro contexto sintagmático suena diferente, y esta “fricción de los textos relacionados produce disonancias” (REYES, 1984: 154). De ello muchas veces deriva el efecto irónico en sus relatos.

Por todo lo que hemos ido viendo, los problemas traductológicos que plantean la intertextualidad y la parodia en las obras de Zóschenko y Bulgákov a menudo no se solucionan con una nota explicativa; aunque en ocasiones sea necesaria, como en el último ejemplo analizado, porque sin ella la frase sonaría extraña, y se oscurecería el significado de todo el fragmento. En tal caso existen dos posibles opciones: eliminarla o comentarla. Quizá, en el último caso citado haría falta un comentario más extenso.

En cuanto al uso paródico del cliché en ambos autores, los traductores a veces logran transmitir su estilo afectado, que ya es mucho. Pero otras veces se requiere una ampliación del texto para explicar el sentido figurativo

del cliché. Con todo, casi siempre se produce una pérdida a nivel cognitivo, a nivel de las estructuras mentales ("*frames of mind*"), que tienen su raíz en la semiosfera de la cultura rusa. Es decir, se traslada la frase, sus matices semánticos y el registro al que pertenece, pero no siempre la relación del hablante con respecto a ella. V. Krasnij (2002), hablando de los fenómenos precedentes y de la intertextualidad en el habla oral, llama a aquello "el invariante de la recepción" de un cliché, una frase hecha, un nombre/texto precedente, una cita, etc. Con eso se refiere a una recepción colectiva del "elemento cultural", a la historia de su uso en la cultura de origen, a las asociaciones que lo acompañan. En el caso de culturas tan distantes, como la rusa y la española, el "acercamiento" en la traducción resulta sin duda mucho más difícil.

Aún así, los traductores han logrado en muchos ejemplos analizados recontextualizar el humor ("*re-frame humour*") de los autores soviéticos de los que nos ocupamos en nuestro estudio. De eso se trata, en principio: de cambiar la "nacionalidad" del humor, por así decirlo, de reconstruirlo en el idioma meta sin cambiar el subtexto de la obra en la medida de lo posible.

VII. Conclusiones

A lo largo del proceso de investigación llevado a cabo en esta tesis doctoral hemos intentado formular los problemas principales en la traducción de la ironía literaria desde la metodología pragmática. Para ello nos hemos centrado en el análisis comparativo entre los relatos originales de Mijaíl Zóschenko y Mijaíl Bulgákov y sus respectivas traducciones al castellano.

Los conceptos pragmáticos “situación comunicativa”, “acto de habla” y “acto textual”, “implicatura”, “máximas conversacionales” y “principio de relevancia” han resultado eficientes para comprender el funcionamiento de la ironía en un texto de ficción, igual que las propuestas teóricas de D. Sperber y D. Wilson, M. Mateo, L. Hickey y otros autores citados en la tesis. La pragmática, entendida como una rama de la lingüística que estudia el uso del lenguaje en situaciones reales y su relación con el sujeto lingüístico, permite explicar, como se ha demostrado, toda clase de reticencias, huecos semánticos y significados indirectos en el habla humana, y, especialmente, en un texto literario, que ya de por sí supone una forma de expresión oblicua y “poco cooperativa”, en términos de P. Grice.

Al mismo tiempo, dicho enfoque combate la definición tradicional de la ironía como un tropo que dice lo contrario de lo que pretende comunicar. El mecanismo irónico se concibe como un mecanismo de citación, un desdoblamiento del locutor que le permite expresar su actitud crítica con respecto al objeto de manera implícita; esta visión ha resultado especialmente útil para la presente tesis doctoral, dedicada sobre todo a la ironía satírica en los relatos seleccionados.

A este respecto, defendemos la idea de que el género literario, como una dimensión histórico-cultural y un constructo semiótico, es claramente relevante para la práctica traductora y los estudios teóricos acerca de la

traducción literaria. El estudio del género del relato satírico de las primeras décadas soviéticas, sus rasgos intrínsecos y sus objetivos, realizado en esta tesis, permitió establecer unos criterios generales en la traducción de los textos de Zóschenko y Bulgákov, que pueden resumirse en los siguientes puntos:

- la necesidad de mantener el ritmo de la narración, transmitir el laconismo propio de este tipo de texto, que debe afectar tanto la estructura sintáctica de las frases, como la incorporación de notas y comentarios explicativos del traductor, que no pueden ser excesivos.
- una atención especial al lenguaje y al estilo de ambos autores, que ponen de manifiesto su intención irónica. En este aspecto, las características del *skaz*, un modo narrativo que reproduce el discurso oral en la literatura, deben tomarse en cuenta a la hora de traducir a Zóschenko. De la misma manera, la caracterización verbal del narrador (en los relatos de Zóschenko) y de los personajes (en los relatos de Bulgákov) es uno de los recursos más relevantes para crear el efecto irónico/humorístico en la narrativa de ambos escritores.
- el intento de conservar, en la medida de lo posible, la especificidad cultural e histórica de los textos. Puesto que la ironía satírica apunta hacia aspectos muy locales (aunque también remite, de modo colateral, a aspectos más universales), el traductor debe tener cuidado de no borrar su presencia del texto, intentando “domesticarlo”, adaptarlo a la cultura meta. Desvinculado totalmente de la realidad en la que fue originado, la soviética, el humor pierde su gracia. Por la realidad soviética, en este caso, entendemos el proceso de la formación de una cultura de masas, determinada situación lingüística en el país en el período posrevolucionario, aspectos ideológicos del arte y la literatura y aspectos de la realidad socio-económica, como el déficit de la vivienda y la pobreza generalizada entre otros.

- la necesidad de “adaptar”, más que traducir, los pasajes irónicos que se encuentran en las obras de Zóschenko y Bulgákov. La operación traductiva llamada “recontextualización”, vista en el marco de la teoría de la relevancia, demostró ser especialmente viable para la traducción de esta clase de humor. La “recontextualización” no debe contradecir al requisito anterior, pues no supone la “domesticación” del texto original, sino una operación inevitable en la traslación del significado irónico a otro idioma: los chistes, juegos de palabras, alusiones irónicas, etc. pueden ser restituidos por otros que tengan el mismo efecto en la cultura receptora, respetando, por supuesto, la ambientación del texto original.

Este último requisito, como hemos sostenido, se puede lograr aplicando la teoría de los *frames* (estructuras mentales que funcionan como representaciones internas del mundo exterior) a la traducción. Visto desde la óptica de los *frames*, el proceso de traducción se realiza por bloques cognitivos, cada uno de los cuales evoca una situación/imagen típica y produce un determinado efecto comunicativo sobre el lector. En la traducción de los textos humorísticos/satíricos el concepto de *frame* es imprescindible porque el humor (la ironía) se basa precisamente en el (re)-conocimiento de estos marcos de referencia por parte del oyente/lector.

Dado que la estructura y el contenido del *frame* dependen mucho del factor cultural, hemos prestado especial atención a los elementos culturalmente connotados que participan en la construcción del subtexto irónico: alusiones a hechos y fenómenos locales/nacionales, intertextos, fraseología arraigada en la cultura de origen, conceptos culturales, etc. En su mayor parte, son elementos cuyo significado no aparece explicitado en el texto, sino que se desprende del contexto extralingüístico. De este modo, no son los propios medios lingüísticos los que indican la presencia del subtexto, como hemos averiguado, sino las irregularidades en su uso o,

dicho en términos pragmáticos, el no-cumplimiento de las normas de comunicación (las máximas conversacionales de Grice).

La traducción, que ocupa un lugar central en esta tesis doctoral, también es vista desde la perspectiva pragmática: como una actividad que tiene un propósito. El propósito, en este caso, depende de quién será el destinatario del texto traducido y qué función (funciones) éste desempeñará en la cultura meta. En la traducción de un texto de ficción, este propósito consiste en lograr el mismo (similar) efecto pragmático que produce el texto original en sus lectores, transmitir la intención autoral o el significado global del texto.

Y, teniendo en cuenta que el significado global del texto (o del acto textual) se compone de los significados de sus componentes, hemos realizado un análisis de los casos de ironía verbal hallados en los relatos de Zóschenko y Bulgákov y su traslación al castellano. Todos ellos conforman el subtexto irónico en las obras analizadas y comunican la intención implícita del autor (los autores).

El análisis efectuado ha puesto de manifiesto las estrategias llevadas a cabo en la traducción, las técnicas empleadas por el traductor en cada caso particular. Para organizar el material, hemos dividido los ejemplos en los siguientes grupos conforme a los recursos literarios que generan el efecto irónico en el texto:

1) Nombres propios especialmente connotados y denominaciones irónicas. Aquí distinguimos nombres propios (topónimos) inventados, ficticios; nombres propios reales (de personajes históricos o lugares) y los títulos de revistas/libros, nombres de instituciones (oficiales o no oficiales).

2) Incongruencia lógica a nivel de frase: el efecto irónico se produce a partir de una contradicción flagrante en las palabras del narrador/personajes, sin que ellos se percaten.

3) Eufemismos, litotes y otros tipos de perífrasis irónica. En este tipo de ejemplos, el locutor irónico juega con la ambigüedad y expresa su crítica de forma alusiva.

4) Fraseología popular, juegos de palabras y lenguaje mutilado. Los dividimos en dos subgrupos: en el primero figuran todo tipo de fraseologismos, especialmente refranes; y en el segundo, juegos de palabras y el lenguaje mutilado, entendido como un método de caracterización verbal de los personajes y el narrador.

5) Intertextualidad y parodia. Este grupo también cuenta con dos tipos de ejemplos: por un lado, citas de otros textos literarios, a los que aluden Zóschenko y especialmente Bulgákov, y, por otro lado, clichés del lenguaje soviético y fórmulas hechas, tópicos, esquemas de expresión prefijados, que parodian ambos autores.

Aunque las soluciones a diferentes problemas traductológicos son individuales y diferentes en cada caso, se puede señalar algunas tendencias generales de traducción que han sido reveladas en el proceso de la investigación:

- La tendencia a transliterar los nombres propios, aunque a menudo llevan una carga simbólica y transmiten la intención irónica del autor. Esta tendencia es especialmente notoria en la traducción de los textos de Bulgákov, donde abunda este tipo de nombres propios. Sabiendo que no siempre es posible transmitir la ironía contenida en ellos, conservando la fonética/grafía del nombre/apellido extranjero, consideramos imprescindible, al menos, la adaptación de apodos, topónimos y las demás denominaciones irónicas inventadas por el autor. Esto permitiría evitar la gran cantidad de notas explicativas en la traducción. En cuanto a las abreviaturas soviéticas que constituyen un problema importante para el traductor, la nota al pie de página se convierte en el recurso más utilizado en estos casos.

- El intento de lograr el máximo efecto humorístico/irónico mediante el cambio de registro del habla. Los traductores a menudo pretenden superar las dificultades relacionadas con la transmisión del lenguaje mutilado y la fraseología popular recurriendo a un habla marcadamente coloquial en la traducción de ambos autores. Con esto se logra transmitir el significado global del texto o de un fragmento, reproducir en castellano el retrato verbal del narrador y los personajes. Sobre todo esta tendencia se observa en la selección del léxico por parte de los traductores: arcaico, oficinesco, jergal, etc.
- El deseo bastante comprensible de “peinar” el texto, pulirlo, hacerlo más coherente y comprensible para los lectores meta. Esta operación conlleva muchas veces la desaparición del subtexto irónico, sobre todo en el discurso del narrador ignorante de Zóschenko y en el lenguaje absurdo y tosco de los funcionarios soviéticos, que una vez pulido ya no provoca el efecto humorístico. Del mismo modo, los traductores a menudo eliminan las incongruencias ostensibles del texto o, al revés, las hacen más explícitas para que el lector español se percate de ellas.
- En cuanto a la inserción de notas del traductor, las tácticas divergen: en la traducción de Ricardo San Vicente (*Matrimonio por interés y otros relatos* de Zóschenko) se hace el uso mínimo de las notas, con el fin de no distraer la atención del lector del texto principal; en las traducciones realizadas por J. Segovia/V. Beck (*Relatos de Moscú* de Bulgákov) y por M. Chao Valls (*En la oscuridad. Relatos satíricos en la Rusia soviética*) las notas siguen siendo un recurso muy frecuente, en el primer caso incluso se puede hablar de cierto abuso del comentario del traductor. Aparte de datos imprescindibles para la comprensión del significado irónico, los traductores a menudo ofrecen información secundaria, en nuestra opinión.

- En la traducción de clichés y expresiones tópicas se observa la tendencia de “recontextualizarlos”, sustituirlos por otros similares o adecuados para la situación comunicativa, o bien, interpretarlos con otros medios, por ejemplo, perifrasedo la expresión. Los intertextos literarios (propios de la narrativa de Bulgákov) suelen perderse: aunque en algunas ocasiones están acompañados de una nota, ésta no resulta suficiente para apreciar el juego irónico o la intención paródica del autor.

En general, el criterio en la traducción de cada elemento irónico en los relatos de Zóschenko y Bulgákov ha sido su función o su grado de relevancia para un fragmento textual o el significado global del texto, por supuesto, vistos desde la óptica personal de los traductores, pues ya sabemos que las decisiones tomadas siempre son producto de una lectura/una interpretación individual de la obra.

Consideramos que las observaciones expuestas pueden servir para la práctica traductora, como también para desarrollar una ulterior reflexión acerca de temas tan importantes como la influencia del género literario en la traducción, la traslación del significado irónico a otro idioma, la recepción de las obras satíricas/humorísticas en otro ámbito cultural, los aspectos específicos de la traducción del subtexto, etc. Por otro lado, con los materiales reunidos en esta tesis y el análisis de la obra de Zóschenko y Bulgákov, esperamos haber aportado al conocimiento en España de estos dos autores, figuras eminentes de la literatura rusa del siglo XX, y al estudio de la recepción de la literatura rusa/soviética en este país. Mientras que Bulgákov ya goza de cierta fama entre lectores españoles, el nombre de Zóschenko es apenas conocido, y aún queda un gran número de sus obras que esperan ser traducidas al castellano.

Preveemos enfocar nuestras próximas investigaciones en el ámbito de la recepción de la literatura satírica soviética en España estudiando el

impacto que puede tener este humor procedente de una realidad histórico-cultural en otro país y en otra época a través del análisis de las ediciones, de artículos críticos y reseñas publicadas en prensa, encuestas al público lector y otros recursos posibles. Estudios de esta índole permiten poner de manifiesto el papel de la traducción literaria en el diálogo entre culturas, los encuentros y los desencuentros culturales en el curso de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía general

- ADAMS, Jon-K. (1985), *Pragmatics and Fiction*. Amsterdam: Benjamins.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1998), *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- ALSINA I KEITH, V. (2008), *Traducció de la ironia*, en: *Llengua i estilística en la narrativa de Jane Austen: les traduccions al català*. Vic: Eumo, pp. 187-235.
- ALSTON, W. P. (1980), *Filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- ÁLVAREZ, R. & VIDAL, M^a Carmen África (eds.) (1996), *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- ARISTÓTELES (1963), *Poética*. Madrid: Aguilar.
- ARUTIÚNOVA, N. D. (1982), *Lingvisticheskie problemi referentsi*, en: *Nóvoye v zarubézhnoy lingvístike*, vipusk 13. Moskvá: Ráduga.
- ARUTIÚNOVA, N. D., PÁDUCHEVA, E. V. (1985), *Istoki, problemi i kategori pragmatiki*, en: *Novoye v zarubézhnoi lingvístike*. Moskvá, N^o16, pp. 8-42.
- ASSAM, B. & EL MADKOURI, M. (2003), *El exotismo fallado: consideraciones lingüísticas y extralingüísticas de una traducción exotizante*, en: I Congreso Internacional de la AIETI (Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Universidad de Granada, 12-14 de febrero de 2003.
- AURÍA LABAYEN, M. J. (2007), *The Pragmatics of Irony in the Author-Reader Relationship in Gulliver's Travels*, en: *Stadium: Revista de humanidades*, N^o 13, pp. 23-44.
Edición electrónica: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2542070>;
fecha de consulta: 08.02.2009.
- AUSTIN, J. L. (1976), *How to Do Things With Words: the William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford University Press.
- BACH, K. & HARNISH, M. R. (1979), *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge, Mass [etc.]: MIT Press.
- BAJTÍN, M. M. (1979), *Estética slovésnogo tvórchestva*. Moskvá: Iskusstvo.

- BAKHTÍN, M. M. (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edición de HOLQUIST, M. Austin: University of Texas Press.
- BAJTÍN, M. M. (1986), *Literaturno-kriticheskie statí*. Moskvá: Judózhestvennaya literatura.
- BAKER, M. (1992), *In Other Words. A Coursebook on Translation*. London: Routledge.
- BALLART, P. (1994), *Eroneia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BALLY, Ch. (1965), *Linguistique generale et linguistique française*. Berne: Franke.
- BARBE, K. (1995), *Irony in Context*. Amsterdam: Benjamins.
- BARJUDÁROV, L. S. (2008), *Yazik i perevod: voprosi óbschey i chástnoy teorii perevoda*. Moskvá: LKI.
- BARTHES, R. (1987), *La muerte del autor*, en: *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BASSNETT, S. (1991), *Translation Studies*. London and New York: Routledge.
- BASSNETT, S. & BUSH, P. (eds.) (2006), *The Translator as Writer*. London: Continuum.
- BATESON, G. (1973) *Steps to an Ecology of Mind*. London: Paladin.
- BENJAMIN, W. (2001), *Assaigs de literatura contemporànea*. Barcelona: Columna.
- BERENGUER, L. (1998), *La adquisición de la competencia cultural en los estudios de traducción*, en: *Quaderns. Revista de traducció*, N° 2, 1998. Edición electrónica: <http://www.raco.cat/index.php/quaderstraduccio/article/view/25168/25003>; fecha de consulta: 13.12.2009.
- BERMAN, A. (2003), *La prueba de lo ajeno: cultura y traducción en la Alemania romántica*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- BHATIA, V. K. (1993), *Analyzing Genre: Language Use in Professional Settings*. London: Longman.
- BLAKEMORE, D. (1992), *Understanding Utterances*. Oxford: Blackwell.
- BOASE-BEIER, J. (2006), *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester, [England]; Kinderhook, New York: St. Jerome Pub.

- BOOTH, W. C. (1974), *La Retórica de la ficción*. Barcelona: Antoni Bosch.
- BOOTH, W. C. (1986), *Retórica de la ironía*. Madrid : Taurus.
- BOUSSEBAINE, S. (1990), *Problemas de una traducción indirecta. "El gallardo español"*, en: AGREDO BURILLO, F. de, *La traducción y la crítica literaria: actas de las Jornadas de Hispanismo árabe*, pp. 239-244.
- BRATFORD, L. (ed.) (1997), *Traducción como cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BÜHLER, K. (1967), *Teoría del lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente.
- BUJTOYÁROV, S. I. (2004), *Metaforichnost perevoda*, en: Language and literature, vipusk 16. Edición electrónica: <http://frgf.utmn.ru/last/No16/text02.htm>; fecha de consulta: 14.02.2007.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1994), *Sobre la pragmática de la ficción literaria*, en: VILLANUEVA, D. (ed.), *Avances en teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*, pp. 187-228.
- CAMPOS PLAZA, N. & ORTEGA ARJONILLA, E. (2005), *Panorama de lingüística y traductología*. Cuenca/Granada: Universidad de Castilla-La Mancha/Atrio.
- CAMPS, A. (2002), *La recepción literaria*. Barcelona: PPU.
- CAMPS, A. (1996), *Introducción en: La recepció de Gabriele d'Annunzio a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Curial, pp. 7-18.
- CARBONELL, O. (2004), *La ética del traductor y la ética de la traductología*, en: *Ética y política de la traducción literaria*, Grupo de investigación "Traducción, literatura y sociedad" (TLS). Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- CASAS, A. (1994), *Pragmática y poesía*, en VILLANUEVA, D., *Avances en teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*, pp. 229-308.
- CLARK, H. H. & GERRIG, R. J. (2007), *On the Pretence Theory of Irony*, en: GIBBS, R. W. & COLSTON, H. L. (eds.), *Irony in Language and Thought: a Cognitive Science Reader*. New York: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 25-35.
- CONDE SILVESTRE, J. C. (1990), *Pragmática literaria, estilística y sociolingüística: variedades socio-dialectales e ideolectales en los primeros cuentos de D.H. Lawrence, 1907-1912*. Universidad de Murcia. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico.

- COROMINES CALDERS, D. (2009), *Les divergències d'intensitat en la traducció d'emocions i actituds: l'enuig i la ironia a les versions catalana i castellana de l'obra "Unkenrufe"*, en: ALSINA, V., ANDUJAR, G., TRICÁS, M. (eds.), *La representació del discurs individual en traducció*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- COTONER CERDÓ, L. (2010), *Ironia y autotraducción: de "Epitelis tendríssims a "El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos" de Carme Riera*, en: Quaderns, Vol. 17. Bellaterra: UAB.
- CRYSTAL, D. (1994), *Enciclopedia del lenguaje de la Universidad de Cambridge*. Madrid: Taurus.
- CHIARO, D. (1992), *The Language of Jokes: Analyzing Verbal Play*. London: Routledge.
- CHICO RICO, F. (1988), *Pragmática y construcción literaria: discurso retórico y discurso narrativo*. Universidad de Alicante.
- DERRIDA, J. (1975), *La diseminación*, Madrid: Fundamentos.
- DESCARTES, R. (1995), *Los principios de la filosofía*. Barcelona: Alianza.
- DÍAZ-MINOYO, G. (1980), *El funcionamiento de la ironía*, en: *Espiral*, 7.
- DIK, S. C. (1997), *The Theory of Functional Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- DOLEŽEL L. [et al.] (1997), *Mimesis y mundos posibles*, en: *Teorías de la ficción literaria*, compilación de textos, introducción y bibliografía: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A.. Madrid: Arco/Libros.
- DOLLERUP, C. (2005), *Trackling Cultural Communication in Translation*, en: *Interculturalidad y traducción*, 1, pp. 11-30.
- DOWN, G., STEVENSON, L., STRONG, J. (eds.) (2006), *Genre Matters: Essays in Theory and Criticism*. Bristol: Intellect books, PO.
- DRESSLER, W. & BEAUGRANDE, R.-A. (1981), *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman.
- DUCROT, O. (1986), *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- ECO, U. (1993), *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

- EICHENBAUM, B. (1970), *Sobre la teoría de la prosa*, en: TODOROV, Ts. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp.147-158.
- EICHENBAUM, B. (1970), *Como está hecho el capote de Gógol*, en: TODOROV, Ts. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp.159-176.
- EL-GAMAL, A. (2001), *Presupposition, Perceptual Relativity and Translation Theory*, en *RAEI (Revista Alicantina de Estudios Ingleses)*, N°14, pp. 37-62.
- EL-MADKOURI, M. (1994), *La ironía y la traducción*, en: *Reflexiones sobre la traducción. Actas del primer Encuentro Interdisciplinar "Teoría y práctica de la traducción"*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- EL-MADKOURI, M, PÉREZ, M., GARAYZÁBAL HEINZE, E. (2003), *Pragmática y traducción: una propuesta para el tratamiento de las inferencias conversacionales*, en: *Tonos: revista electrónica de estudios filológicos*, N° 6, 2003 (Universidad autónoma de Madrid). Edición electrónica: <http://www.um.es/tonosdigital/znum6/estudios/PerezGarayMadkouri.htm>; fecha de consulta: 4.07.2009.
- ENKVIST, N. L. (1985), *Text and Discourse Stylistics, Rhetorics and Linguistics*, en: VAN DIJK, TEUN A. (ed.), *Discourse and Literature. New Approaches to the Analysis of Literary Genres*, pp. 11-39.
- ESCANDELL, M. V. (2006), *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- ESSLIN, M. (1966) *El teatro de absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990a), *Polisystem Treory*, en: *Poetics today*, Vol. 11, N° 1, *Polysystem Studies* (Spring, 1990). Duke University Press, pp. 9-26.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990b). *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, en: *Poetics today*, Vol. 11, N° 1, *Polysystem Studies* (Spring, 1990). Duke University Press, pp. 45-51.
- FABER BENÍTEZ, P. & JIMÉNEZ HURTADO, C. (2004), *Traducción, lenguaje y cognición*. Ed. Comares.
- FORTEA, C. (2006), *Imago mundi. El papel social de la traducción literaria en Europa*, en: *Pliegos de Yuste*, N° 4, I, 2006. Edición electrónica: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n4pliegos/carlosfortea.pdf>; fecha de consulta: 15.03.2010.
- FREGE, G. (1994), *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*. Madrid: Tecnos.

- FREUD, S. (1986), *El chiste y su relación con el inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GAK, V. G. (2006), *Literatúrnie varianti i osóbennosti natsionálnoy kulturi*, en: TJORIK, V. I., FANYÁN, N. Yu. (eds.), *Lingvokulturológiya i mezhkultúrnyaya kommunikátsiya*.
- GALPERIN, I. R. (1981), *Tekst kak obyekt lingvisticheskogo isslédovaniya*. Moskvá: KomKniga.
- GARCÍA IZQUIERDO, I. (2000), *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- GARCÍA LANDA, J. A. (1996), *Speech Acts, Literary Tradition and Intertextual Pragmatics*, en: PENAS IBÁÑEZ, B., *The Intertextual Dimension of Discourse*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 29-50.
- GARCÍA LANDA, J. A. (1998), *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- GARCÍA LANDA, J. A. (2004), *Actos indirectos y en general poco serios: La tradición literaria como pragmática intertextual*, Comunicación presentada en el VIII Seminario Susanne Hübner: "Pragmatic Approaches to (Inter-)Textuality". Universidad de Zaragoza, 29 nov.-1 dic. 1995. Edición electrónica de 2004: www.unizar.es/departamentos/filologiainglesa/garciala/publicaciones/actos.html; fecha de consulta: 25.07.2009.
- GARCÍA YERBA, V. (1989), *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*. Madrid: Gredos.
- GENETTE, G. (1993), *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, G. (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GENTZLER, E. (1993), *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge.
- GIL DE CARRASCO, Gil & HICKEY, L. (eds.) (1999), *Aproximaciones a la traducción*. Madrid: Instituto de Cervantes.
- GOODMAN, N. (1976), *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral.
- GRICE, H. P. (1975) *Logic and Conversation*, en: COLE, P. & MORGAN, J. L. (eds.), *Syntax and Semantics*, Vol. 3, *Speech Acts*. New York: Academic Press, 41–58.

- GRICE, H. P. (1989), *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- GUILLÉN, C. (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- GUTT, E.-A. (1991), *Translation and Relevance: Cognition and Context*. London: Blachwell.
- GUTT, E.-T. (1998), *Pragmatic Aspects of Translation: Some Relevance-Theory Observations*, en: HICKEY, L. (ed.), *The Pragmatics of Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 41-54.
- GUZMAN, J. R. (1995), *Les teories de la recepció literària*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- HATIM, B. & MASON, Ian (1993), *Discourse and the Translator*. London: Longman.
- HATIM, B. & MASON, Ian (1997a), *The Translator as Communicator*. London: Routledge.
- HATIM, B. & MASON, Ian (1997b), *Communication Across Cultures: Translation Theory and Contrastive Text Linguistics*. Exeter: University of Exeter.
- HATIM, B. (2001), *Teaching and Researching Translation*. Harlow: Pearson Education Limited.
- HERMANS, Th. (1985), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Worcester: Billing & Sons Limited.
- HERNÁNDEZ SACRISTÁN, C. (1999), *Culturas y acción comunicativa: introducción a la pragmática intercultural*. Barcelona: Octaedro.
- HERRERO CECILIA, J. (2000), *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HICKEY, L. (1989), *The Pragmatics of Style*. London: NY: Routledge.
- HICKEY, L. (ed.) (1998), *Perlocutionary Equivalence: Marking, Exegesis and Recontextualisation*, en: *The Pragmatics of Translation*. Clevedon [etc.]: Multilingual Matters, pp. 217-232.
- HICKEY, L. (1999), *Aproximación pragmlingüística a la traducción del humor*, en: GIL DE CARRASCO, Gil & HICKEY, L. (eds.), *Aproximaciones a la traducción*. Madrid: Instituto de Cervantes. Edición electrónica:

<http://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/hickey.htm>; fecha de consulta: 4.11.2009.

- HUMBOLT, W. Von (1972), *Linguistic Variability & Intellectual Development*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- HUMBOLT, W. Von (1991), *Escritos sobre el lenguaje*. Barcelona: Península.
- HUTCHEON, L. (1994), *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*. London; New York: Routledge.
- HYMES, Dell (1964), *Language in Culture and Society: a Reader in Linguistics and Anthropology*. New York: Harper & Row.
- ISER, W. (1978), *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore [etc.]: The Johns Hopkins University Press.
- ISER, W. (1987), *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- JACOBSON, H. (1997), *Seriously Funny: from the Ridiculous to the Sublime*. London; New York: Viking.
- JÄGER, G. (1975), *Translation und Translationslinguistik*. Halle (Saale): Niemeyer.
- JÄGER, G., GOMMLICH, K., SHREVE, G. M. (eds.) (1993), *Text and Meaning*. Kent: Kent State University.
- JAKOBSON, R. (1960), *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, en: SEBEOK, T. A. (ed.), *Style in Language*. Cambridge Massachusetts, MIT Press, pp. 350–377.
- JAKOBSON, R. (1985), *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1982), *La ironía*. Madrid: Taurus.
- JAUSS, H. R. (1976), *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- JAUSS, H. R. (1991), *Teoria de la recepció literària: dos articles*. Barcelona: Barcanova.
- JIMÉNEZ HURTADO, C. (2001), *Léxico y pragmática*. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang.
- JORGENSEN, J., MILLER, G., SPERBER, D. (1984), *Test of the Mention Theory of Irony*, en: *Journal of Experimental Psychology: General*, Vol. 113, 1, pp. 112-120.

- KARAÚLOV, Yu. N. (2002), *Russki yazik i yazikovaya líchnost*, Moskvá: SSSR.
- KAROUBI, B. (2003-2009), *Ideology and translation with a concluding point on a translation teaching*. Edición electrónica:
<http://www.translationdirectory.com/article233.htm>; fecha de consulta: 29.10.2009.
- KATAN, D. (1999), *Translating Cultures: an Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome.
- KELLETAT, A. (1987), *Die Rückschritte der Übersetzungstheorie. Anmerkungen zur "Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie von Katharina Reiss und Hans J. Vermeer*, en: EHNERT, R. & SCHLEYER, W. (eds.), *Übersetzen im Fremdsprachenunterricht. Beiträge zur Übersetzungswissenschaft. Annäherungen an eine Übersetzungsdidaktik*. Vorträge und Arbeitspapiere der AKDaF-Fachtagung vom 9. bis 12. September 1986 am Fachbereich Angewandte Sprachwissenschaft der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim/Rhein. Regensburg: AKDaF (Materialien Deutsch als Fremdsprache 26), 33-49.
- KOMISÁROV, V. N. (1980), *Lingvístika i perevod*. Moskvá: Mezhdunaródnie otnoshéniya.
- KOMISÁROV, V. N. (1999), *Óbschaya teóriya perevoda: problemi perevodovédeniya v osvescheni zarubézhnij uchiónij*. Moskvá: CheRo.
- KRASNÍJ, V. (2002), *Etnopsijolingvística i lingvokulturologíya*, Moskvá: Gnosis.
- KUJARENKO, V. A. (1974), *Tipi i sredstva virazhéniya implikatsi v anglíyskoy judózhestvennoi proze*, en: *Filologuicheskie nauki*, N°1.
- LABORDA, X. (1993), *De retórica: la comunicación persuasiva*. Barcelona: Barcanova.
- LAMBERT, J. & VAN GORP, H. (1985), *On Describing Translations*, en: HERMANS, T. (ed.), *The Manipulation of Literature*, pp. 42-53.
- LANDERS, Clifford E. (2001), *Literary Translation: a Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters.
- LAYTON, W. (1999), *¿Por qué?: trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.
- LEECH, G. N. (1983), *Principles of Pragmatics*. London: Longman.

- LEFEVERE, A. (1981), *Programmatic Second Thoughts on "Literary" and "Translation" or: Where Do We Go from Here*, en: *Poetics today*, Vol. 2, N° 4 (Summer - Autumn, 1981), pp. 39-50.
- LEFEVERE, A., BASSNETT, S. (1995), *Translation, History and Culture*. London: Cassell.
- LEFEVERE, A., BASSNETT, S. (1998), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- LESSING, G. E. (1949), *Estética*. Buenos Aires: Instituto de Literatura. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- LEWIS, D. (1981), *Index, Context and Content*, en: KANGER, S. & OHMAN, S. (eds.), *Philosophy and Grammar*. Dordrecht: Reidel, pp. 79-100.
- LIEBE-HARKORT, M.-L. (1989), *Interactive Ethnolinguistics*, en: OLEKSY, W. (ed.), *Contrastive Pragmatics*, pp. 101-111.
- LIPMAN, M. (1998), *Pensamiento complejo y educación*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- LOTMAN, Yu. M. (1978), *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LOTMAN, Yu. M. (1992), *Kultura i vzriv*. Moskvá: Gnosis.
- LOTMAN, Yu. M. (1996-2000), *La semiosfera, I*, traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- LUJÁN, N. (1973), *El humorismo*. Barcelona: Salvat.
- LUNDQUIST, L. & JAVRELLA, R. (eds.) (2000), *Language, Text and Knowledge*. Berlín, New York: Mouton de Gruyter, pp. 11-30.
- MAETERLINCK, M. (1986), *Le trésor des humbles*, Bruselas: Labor.
- MARTIN, J. R. (1985), *Factual Writing: Exploring and Challenging Social Reality*. Victoria: Deakin University Press.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1992), *La ficción narrativa: su lógica y ontología*. Universidad de Murcia. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001), *La Intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Càtedra.

- MARUENDA BATALLER, S. (2004), *La pragmática léxica y la negociación del significado*, en: *Interlingüística*, N° 15, 2, pp. 947-960.
- MATEO, M. (1995), *The Translation of Irony*, en: *Meta: Translators' Journal*, vol. 40, N° 1, pp. 171-178.
- MATEO, M. (1998), *Communicating and Translating Irony. The Relevance of Non-verbal Elements*, en: *Lingüística Antverpiensia*, Vol. XXXII, pp. 113-128.
- MATEO MARTÍNEZ, J. (1995-1996), *La fuerza ilocucionaria y su relevancia en la traducción del inglés al español*, en: *Pragmalingüística*, N° 3-4, pp. 77-88.
- MENCZEL, G. (2002), *Incipit y subtexto en los cuentos de Julio Cortázar y Abelardo Castillo*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- MEREGALLI, F. (1985), *Más sobre la recepción literaria*, en: *Anales de la literatura española*, N° 4, pp. 271-284.
- MESEGUER, L. & VILLANUEVA, M. (1998), *Intertextualitat i recepció*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- MEY, Jacob (1994), *Pragmatics: an Introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- MEY, Jacob (1999), *When Voices Clash: a Study in Literary Pragmatics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- MINSKY, M. (1975), *A Framework for Representing Knowledge*. MIT-AI Laboratory Memo 306, June, 1974. Reprinted in WINSTON, P. (ed.), *The Psychology of Computer Vision*. McGraw Hill, 1975. Edición electrónica: <http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/frames/frames.html>; fecha de consulta: 8.08.2010.
- MONTAGUE, R. (1970), *Pragmatics and Intensional Logic*, en: *Synthesis*, Vol. 22, N° 1-2, pp. 68-94.
- MORRIS, Ch. (1985), *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- MUECKE, D. C. (1970), *Irony and the Ironic*. London: Methuen.
- NEUBERT, A. (1978), *Pragmáticheskie aspekti perevoda*, en: *Voprosi perevoda v zarubéznoy lingvístike*. Moskvá: Mezhdunaródnie otnoshéniya, pp. 187-201. Publicación original: NEUBERT, A. (1968), *Pragmatische Aspekte der Übersetzung*, en: *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie.

- NEUBERT, A. (1985), *Translation Across Languages or Across Cultures?*, en: YANKOWSKY, KURT R. (ed.), *Scientific and Humanistic Dimensions of Language: Festschrift for Robert*. Amsterdam: Benjamins, pp. 231-241.
- NEUBERT, A. & JÄGER, G. (eds.) (1985), *Text and Translation*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie.
- NEUBERT, A., SHREVE, G. M. (1992), *Translation as Text*. Kent (Ohio): Kent State University Press.
- NEWMARK, P. (1988), *A Textbook of Translation*. New York: Prentice-Hall.
- NIDA, E. (1964), *Toward a Science of Translating: with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden: E.J. Brill.
- NIDA, E. & TABER, CH. R. (1969), *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: United Bible Societies: E. J. Brill.
- NORD, Chr. (2001), *Dealing with Purposes in Intercultural Communication: Some Methodological Considerations*, en *RAEI (Revista Alicantina de Estudios Ingleses)*, Nº 14, pp. 151-166.
- OBOLÉNSKAYA, Yu. (2006), *Judózhestvenni perevod i mezhkultúrnyaya kommunikátsiya*, Moskvá: Vísshaya shkola.
- OCHS, E. (1979), *Developmental Pragmatics*. New York [etc.]: Academic Press.
- OHMANN, R. (1987), *Actos de habla y la definición de la literatura*, en MAYORAL, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 11-34.
- OLEKSY, W. (1989), *Contrastive Pragmatics*. Amsterdam: John Benjamins.
- OLEZA, J. (1996), *Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo*, en: ROMERA, E. J., GUTIÉRREZ, F., GARCÍA-PAGE, M. (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, pp. 81-97.
- ORR, C. W. (1941), *The Problem of Translation*, en *Music and letters*, XXII, pp. 318-332.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1937), *Miseria y esplendor de la traducción*, en: *Obras completas*, V. Madrid: Revista de Occidente, pp. 433-452.
- PÁDUCHEVA, E. V. (2001), *Viskázivanie i dialog*, en: *Russki yazik*, Nº 37.

- PARKS, Tim (2007), *Translating Style: a Literary Approach to Translation, a Translation Approach to Literature*. Kinderhook, New York: St. Jerome.
- PARR, J. A. (2006), *La ironía genérica: la conjugación ingeniosa de aislamiento e integración en "El burlador de Sevilla"*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición electrónica:
<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/la-irona-genrica-la-conjugacin-ingeniosa-de-aislamiento-e-integracin-en-el-burlador-de-sevilla-0/>; fecha de consulta: 14.02.2010.
- PRATT, M.-L. (1977), *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- PRATT, M.-L. (1986), *Ideology and Speech-Act Theory*, en: *Poetics today*, Vol. 7, N° 1, pp. 59-82.
- PROPP, V. (1971), *Morfología del cuento seguida de Transformaciones de los cuentos maravillosos*. Madrid: Fundamentos.
- QUINT, H. (2007), *Una perspectiva pragmática del humor en el apodo burlesco*, en: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. (Universidad Complutense de Madrid). Edición electrónica:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/apodobu.html>; fecha de consulta: 21.02.2011.
- REISS, K. (2004), *Type, Kind and Individuality of Text, Decision Making in Translation*, en: VENUTI, L. (ed.), *The Translation Studies Reader*, pp. 160-171.
- REISS, K. (2000), *Translation Criticism, the Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. New York: American Bible Society; Manchester: St. Jerome. Publicación original: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* (1971). München: Hueber.
- REYES, G. (1984), *Polifonía Textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- REYES, G. (1990), *La pragmática lingüística: el estudio del uso del lenguaje*. Barcelona: Montesinos.
- REYES, G. (1995), *Abecé de la pragmática*. Madrid: Arco/Libros.
- REYES, G. (2002), *Metapragmática. Lenguaje sobre lenguaje, ficciones, figuras*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RIFFATERRE M. (1979), *La production du texte*. Paris: Ed. du Senil.

- RIFFATERRE M. (1990), *Fictional Truth*. Baltimore: John Hopkins University.
- RINGMAR, M. (2007), "Roundabout Routes". *Some Remarks on Indirect Translations*, en: MUS, F. (ed.), *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies*, 2006. Edición electrónica:
<http://www.kuleuven.be/cetra/papers/Papers2006/RINGMAR.pdf>; fecha de consulta: 12.12.2008.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M. (1991), *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*. Madrid: Júcar.
- ROJO LÓPEZ, A. M. (2002), *Applying Frame Semantics to Translation*, en: *Meta: translator's Journal*, Vol. 47, Nº 3, pp. 312-350.
- RUIZ MONEVA, M. A. (1998), *Ironía, omnisciencia del narrador y parodia en una traducción española de la novela de Fowles "La mujer del teniente francés": una aproximación desde la teoría de la relevancia*, en: *TRANS: revista de traductología*, Nº 3, pp. 89-104.
- SAID, Edw. (1990), *Orientalismo*. Madrid: Libertarias-Profundi.
- SAID, Edw. (1996), *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SALES SALVADOR, D. (2004), *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Berna: Peter Lang.
- SALES SALVADOR, D. (2005), *Panorama de la mediación intercultural: y la traducción/interpretación en los servicios públicos en España*, en: *Translation Journal*, Vol. 9, Nº 1. Edición electrónica:
<http://accurapid.com/journal/31mediación.htm>; fecha de consulta: 28.09.2009.
- SAPIR, Edw. (1949), *Language: an Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt.
- SAPIR, Edw. (1966), *Culture, Language and Personality*. Berkeley: University of California Press.
- SEARLE, J. R. (1975), *The Logical Status of Fictional Discourse*, en: *New Literary History*, Vol. 6, Nº 2, pp. 319-332.
- SEARLE, J. R. (1986a), *Actos de habla: ensayos de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- SEARLE, J. R. (1986b), *Foundations of Illocutionary Logic*. Cambridge University Press.

- SEARLE, J. R. (1992), *Intencionalidad*. Madrid: Tecnos.
- SELL, R. (1991), *Literary Pragmatics*. London: Routledge.
- SCHAEFFER, J.-M. (2002), *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo.
- SCHÄFFNER, C. (2004), *Metaphor and Translation: Some Implications of a Cognitive Approach*, en: *Journal of Pragmatics*, Vol. 36, Nº 7, pp. 1253-1269.
- SCHLEGEL, F. von (1889), *The Aesthetic and Miscellaneous Works of Friedrich von Schlegel*. London, G. Bell.
- SCHLEIERMACHER, F. (2004), *On the Different Methods of Translating*, en: VENUTI, L. (ed.), *The Translation Studies Reader*. Traducción de su conferencia *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, impartida en la Academia Real de las Ciencias de Berlin en 1813.
- SHANNON, C. E. & WEAVER, W. (1991), *Teoría matemática de la comunicación*. Madrid: Forja.
- SHLIEBEN-LANGE, B. (1987), *Pragmática lingüística*. Madrid: Gredos.
- SHKLOVSKI, V. (1970), *El arte como artificio*, en: TODOROV, Ts., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 55-71.
- SILMAN, T. I. (1969a), *Podtekst kak lingvisticheskoye yavlenie*, en: *Filologicheskie nauki* (Naúchnie dokladi Víshey shkoli), Nº 1.
- SILMAN, T. I. (1969b), *Podtekst – eto glubiná teksta*, en: *Voprosi literaturi*, Nº 2.
- SMITH, ALFRED G. (ed.) (1972), *Comunicación y cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SOROKIN, Yu. (2006), *Perevodovedenie. Status perezvodchika i psijoguermenevticheskie protseduri*. Moskvá: “Gnosis”.
- SPERBER, D., WILSON, D. (1981), *Irony and the Use-Mention Distinction*, en: COLE, P., (ed.), *Radical Pragmatics*. Academic Press, New York, pp. 295-318. (Reprinted in: DAVIS, S., (ed.), 1991. *Pragmatics: A Reader*. Oxford University Press, Oxford, pp. 550-63.).
- SPERBER, D., WILSON D. (1994), *La Relevancia: comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor.
- SPERBER, D., WILSON D. (1998), *Irony and Relevance: A Reply to Drs. Seto, Hamamoto and Yamanashi*, en: CARSTON, R. & UCHIDA, S. (eds.), *Relevance*

- Theory: Applications and Implications*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 283-293.
- SPERBER D. & D. WILSON, D. (2007), *On Verbal Irony*, en: GIBBS, R. W. & COLSTON, H. L. (eds.), *Irony in Language and Thought: a Cognitive Science Reader*. New York: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 35-57.
- STEMPEL, W.-D. (1988), *Aspectos genéricos de la recepción*, en: TODOROV, Ts., *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/ Libros, pp. 235-252.
- STRAWSON, P. F. (1964), *Intention and Convention in Speech Acts*, en: *The Philosophical Review*, Vol. 73, N° 4, pp. 439-160.
- SWALES, J. (1990), *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- THOMAS, J. (1995), *Meaning in Interaction: an Introduction to Pragmatics*. London: Longman.
- THOMPSON, Ph. (1972), *The Grotesque*. London: Methuen & Co Ltd.
- TJORIK, V. I., FANYÁN, N. Yu. (eds.) (2006), *Lingvokulturológuiya i mezhkultúrnyaya komunikátsiya*. Moskvá: Geróika i sport.
- TODOROV, Ts. (1970), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos.
- TOLSTOY, N. I. (2006), *Etnopsijolingvístika v krugú gumanitárnij distsiplín*, en: TJORIK, V. I., FANYÁN, N. Yu. (eds.), *Lingvokulturológuiya i mezhkultúrnyaya komunikátsiya*.
- TORRES SÁNCHEZ, M. A. (1999), *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Cádiz: Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones.
- TOURY, G. (2004), *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*. Madrid: Cátedra.
- TRETIAKOVA, E. Yu. (2001), *Iróniya v strukture judózhestvennogo teksta*, en: *Russki yazik*, N° 19, 15 okt. 2001.
Edición electrónica: www.relga.rsu.ru/n73/rus73_2.htm#5b, fecha de consulta: 19.03.2009.
- TROSBORG, A. (1997), *Text Typology and Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- URRUTIA CÁRDENAS, S. H. (1979), *Situación comunicativa y el texto literario*, en: *RSEL (Revista española de lingüística)*, 1979, N° 9, Fasc. 1, pp. 191-202.

- VALERO GARCÉS, C., TAIBÍ, M., MANCHO, G. (2004), *Interculturalidad [Recurs electrònic]: traducció, humor e imaginació*. Alcalá de Henares: Fundació General Universidad Alcalá.
- VAN DIJK, TEUN A. (1980a), *Estructuras y funciones del discurso. Una introducció interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México, Siglo veintiuno.
- VAN DIJK, TEUN A. (1980b), *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
- VAN DIJK, TEUN A. & KINTSCH, W. (1983), *Strategies of Discourse Comprehension*. Orlando (Fla.): Academic Press.
- VAN DIJK, TEUN A. (ed.) (1985), *Discourse and Literature. New Approaches to the Analysis of Literary Genres*, Amsterdam: John Benjamins.
- VAN DIJK, TEUN A. (1987), *La pragmática de la comunicació literaria*, en MAYORAL, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicació literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 171-194.
- VÁZQUEZ-AYORA, G. (1977), *Introducció a la traductología: curso básico de traducció*. Washington, D.C.: Georgetown University Press.
- VEGA, M. de (1984), *Introducció a la psicología cognitiva*. Madrid: Alianza.
- VENUTI, L. (1995), *A Translator's Invisibility: a History of Translation*. London: Routledge.
- VENUTI, L. (2004), *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge.
- VERMEER, H. J. (2000). *Skopos and Commission in Translational Action* (A. Chesterman, Trans.), en: VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, pp. 221-32.
- VERMEER, H. J. & REISS, K. (1996), *Fundamentos para una teoría funcional de la traducció*. Los Berrocales de Jarama: Ed. Akal.
- VERSCHUEREN, Jef (1999), *Understanding Pragmatics*. London: Arnold.
- VIAGGIO, S. (2006), *A General Theory of Interlingual Mediation*. Berlin: Frank & Timme.
- VIDAL, E. (2000), *Traducció del rus*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

- VILLANUEVA, D. (ed.) (1994), *Avances en teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- VINOGRÁDOV, V. S. (2001), *Vvedenie v perevodovédenie (óbschie i leksicheskie voprosi)*, Moskvá: Izdatelstvo instituta srédnego obrazovániya, RAO.
- WIERZBICKA, A. (1991), *Cross-cultural Pragmatics: the Semantics of Human Interaction*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- WIERZBICKA, A. (1992), *Semantics, Culture and Cognition: Universal Human Concepts in Culture-specific Configurations*, Oxford University Press.
- WIERZBICKA, A. (2001), *Ponimanie kultur cherez posrédnichestvo kliuchevij slov*, Moskvá: Yazikí slaviánskoy kulturi.
- WILSON, D. (2006), *The Pragmatics of Verbal Irony: Echo or Pretence?* en: *Lingua*, Vol. 116, Nº 10, pp. 1722-1743.
- WITTGENSTEIN, L. (1973), *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.
- WITTGENSTEIN, L. (1988), *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- WOTJAK, G. (2006), *La traducción como comunicación interlingüística transcultural mediada*, en: *Hikma: estudios de traducción*, Nº 5, pp. 221-253.
- ZLATEVA, P. (1995), *Translation: Text and Pre-text, 'Adequacy' and 'Acceptability' in Crosscultural Communication*, en: LEFEVERE, A., BASSNETT, S., *Translation, History and Culture*. London: Cassell.

2. Bibliografía específica

- AA.VV (1997), *En la oscuridad. Relatos satíricos en la Rusia soviética (1920-1930)*, traducción de Miguel Chao Valls. Madrid: Trotta.
- AA.VV (2009), *Relatos del alma rusa*, traducción de Jorge Segovia y Violetta Beck. Vigo: Maldoror. Edición electrónica:
http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones_andreiev_alma_rusa.pdf;
fecha de consulta: 16.12.2010.
- ABOLLADO, L. (1972), *Literatura rusa moderna*. Barcelona: Labor.
- ACOSTA, E. (1999), *El prisionero de Moscú*, en: *Quimera: revista de literatura*, N° 177, pp. 46-57.
- ALBERTI, R. (2000), *Prosas encontradas (1924-1942)*, editadas por Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral.
- ALEKSÉEV, M. P. (1944), *Rússkie klássiki v literatúraj anglo-románskogo mira*, en: *Zvezdá*, N° 5-6, pp. 105-119.
- ALEKSÉEV, M. P. (1964), *Ócherki po istori ispano-rússkij literatúrniij otnosheni XVI-XIX vekov*. Leningrad: Leningradski Gosudarstvenni Universitet.
- ALEKSÉEV, M. P. (1972), *Remarka Púshkina "Narod bezmólstvuyet"*, en: *Pushkin*. Leningrad: Naúka, pp. 208-239.
- ALEKSÉEV, M. P. (1975), *Rusia y España: una respuesta cultural*, traducción de José Fernández Sánchez. Madrid: Seminarios y Ediciones.
- ALEKSÉEV, M. P. (1987), *Pushkin i mirovaya literatura*. Leningrad: Naúka.
- ALVARADO, S. (2003) *Sobre la transliteración del ruso y de otras lenguas que se escriben con alfabeto cirílico*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada.
- ÁLVAREZ DEL VAYO, J. (1926), *La Nueva Rusia*. Madrid: Espasa Calpe.
- ÁLVAREZ DEL VAYO, J. (1929), *Rusia a los doce años*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ANDRESCO, V. (1969), *Literatura clandestina soviética*, Madrid: Guadarrama.
- ARREOLA, J. J. (1986), *Confabulario definitivo*. Madrid: Cátedra.

- ARROYO REYES, C. (2003), *Mariátegui, Amauta y la literatura rusa de la revolución*, en: *La Hoja Latinoamericana*, 30.07.03.
Edición electrónica: <http://www.rodelu.net/lahoja/lahoja55.htm>; fecha de consulta: 03.10.09.
- BAGNO, V. Ye. (2006), *Rossiya i Ispániya: óbschaya granitsa*. Sankt-Peterburg: Naúka.
- BECKETT, S. (1982), *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets.
- BELAYA, G. A. (1995), *Ekzistentsiálnaya problemátika tvórchestva M. Zóschenko*, en: *Literatúrnoye obozrenie*, N° 1.
- BÉLAYA, G. A. (2001), *Rússkaya privivka k mirovoy satire (Gógol i Zóschenko)*, en: *Literatura*, N° 9.
Edición electrónica: http://lit.1september.ru/2001/09/no09_1.htm; fecha de consulta: 2.06.2010.
- BELINSKI, V. G. (1900-1917), *Pólnoye sobranie sochineni*, tom IX, pod red. Venguérova. Sankt-Peterburg.
- BELZA, I. F. (1981), *K voprosu o púshkinskij traditsiyaj v otéchestvennoy literature (na primere proizvedeni M. A. Bulgákova)*, en: *Kontekst – 1980. Literaturno-teoreticheskie isslédovaniya*. Moskvá: Naúka, pp. 191-243.
- BENÍTEZ-BURRACO, A. (2008), *La romanización del alfabeto cirílico: el caso del ruso y del español*, en: *Hermeneus. Revista de traducción e interpretación*, 10, pp. 55-82.
- BLAGOY, D. D. (1967), *Tvórcheski put Púshkina (1813-1826)*. Moskvá: Sovetski pisátel.
- BORGES, J. L. (1990), *Otras inquisiciones*, en: *Obras completas VII*. Buenos Aires: Emecé, pp. 14-16.
- BORGES, J. L. (1956), *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- BOULGAKOV, M. (2005), *La locomotiva ivre*, traduit du russe par Rénata Lesnik. Boulogne: Ginkgo.
- BRÜCKNER, A. (1929), *Historia de la literatura rusa*. Barcelona: Labor.
- BULGÁKOV, M. A. (1967), *Novela teatral*, traducción de Jose Laín Entralgo. Madrid: Alianza.

- BULGÁKOV, M. A. (1973), *La isla purpúrea. Iván Vasílievich. Beatitud*, traducción de Miguel Bilbatúa García y Victoriano Imbert. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- BULGÁKOV, M. A. (1989), *Pisma*. Moskvá: Sovreménnik.
- BULGÁKOV, M. M., ZAMIÁTIN, Ye. I. (1991), *Cartas a Stalin*, traducción de Víctor Gallego. Madrid: Grijalbo-Mondadori.
- BULGÁKOV, M. A. (1992a), *El maestro y Margarita*, traducción de Amaya Lacasa. Barcelona: Círculo de lectores, DL.
- BULGÁKOV, M. A. (1992b), *Maleficios*, traducción de Silvia Serra. Compañía Europea de Comunicación e Información.
- BULGÁKOV, M. A. (1992c), *Don Quijote*, traducción de Jorge Saura. Madrid: ADE-teatro.
- BULGÁKOV, M. A. (2002), *Antológuiya yúmora i satiri Rossi XX veka. Tom 10*. Moskvá: Eksmo.
- BULGÁKOV, M. A. (2005), *Sobranie sochineni v 5 tomaj*. Moskvá: Ripol Klássik, Prestizh Kniga, Literatura.
- BULGÁKOV, M. A. (2006a), *Relatos de Moscú*, traducción de Jorge Segovia y Violetta Beck. Vigo: Maldoror.
- BULGÁKOV, M. A. (2006b), *Correspondencia (1926-1940)*, traducción de Jorge Segovia y Violetta Beck. Vigo: Maldoror.
- BULGÁKOV, M. A. (2007), *Las aventuras de Chíchikov. Los huevos fatídicos*, traducción de Jorge Segovia y Violetta Beck. Vigo: Maldoror.
- BULGÁKOV, M. A. (2009), *Notas en los puños. Iván Vasílyevich*, traducción de Selma Ancira. Barcelona: Alfabia.
- BULGÁKOV, M. A. (2011), *Salmo y otros cuentos inéditos*, traducción de Raquel Marqués García. Madrid: Nevsky Prospects.
- CALONGE, J. (1969) *Transcripción del ruso al español*, Madrid: Gredos.
- CARLETON, G. (1998), *The Politics of Reception. Cultural Constructions of Mikhail Zoshchenko*. Evanston: III: North-western University Press.
- CARPENTIER, A. (1986), *Obras completas. Vol. IX, Crónicas 2: arte, literatura, política*. México: Siglo veintiuno.

- CASTELAR, E. (1881), *La Rusia contemporánea*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- CURTIS, J. A. E. (1991), *Manuscripts Don't Burn: Mikhail Bulgakov, a Life in Letters and Diaries*. London: Bloomsbury.
- CHEBOTARIOVA, V. A. (1984), *O gógolevskij traditsiyaj v proze Bulgákova*, en: *Rússkaya literatura*, Nº 1, pp. 167-179.
- CHÉJOV, A. P. (1999), *Cuentos*, traducción de Miguel Martínez, México: Lectorum.
- CHUDAKOVA, M. O. (1976), *Arjiv M. A. Bulgákova*, en: *Zapiski otdela rukopisei* [GBL], vipusk 37, Moskvá.
- CHUDAKOVA, M. O. (1979), *Poétika M. Zóschenko*. Moskvá: Naúka.
- CHUZHAK, N. F. (ed.) (1929), *Literatura fakta: Pervi sbórník materiálov rabótnikov LEF'a*. Moskvá: Federátsiya.
- DEL RÍO GARCÍA, V. (2007), *Conceptos factográficos entre el origen genético y su recepción por la neovanguardia*, tesis doctoral dirigida por Dr. D. Simón Marchán Fiz, UNED.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1964), *Conversaciones literarias. Serie III (1920-1924)*. México: Joaquín Mortiz.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1968), *Sobre la transliteración del griego y el ruso*, en: *Filología Moderna*, 8, pp. 277-292.
- FIGUEROLA I PERÓ, J. (1999), *Andreu Nin, traductor*. Treball de recerca dirigit per Montserrat Bacardí. Bellaterra: Facultat de la Traducció i la Interpretació de la UAB.
- GARCÍA ACEÑA, A. L. (2004), *De La Mancha a Kiev. Análisis de "Don Quijote" de M. Bulgákov*, en: *La literatura en la literatura: actas del XIV Simposio de la Selgyc*. M. León Gómez (ed.), pp. 115-122.
- GÓGOL, N. V. (1963), *Ízbrannye proizvédeniya*. Moskvá: Détskaya literatura.
- GÓGOL, N. V. (1964), *Obras completas*, traducción de José Laín Entralgo. Barcelona: Planeta.
- GÓGOL, N. V. (2009), *Almas muertas: poema*, traducción de Pedro Piedras Monroy. Tres Cantos (Madrid): Akal.

- HICKS, J. (2000), *Mikhail Zoshchenko and the Poetics of Skaz*. Nottingham: Astra Press.
- IGARTUA, I. (2001), *Recepcion e influjo de la literatura rusa en las letras españolas*, en: SEROUR, S. (ed.), *Literatura comparada y culturalismo: actas del I Seminario Internacional sobre el Diálogo Intercultural y la Literatura Comparada, celebrado en Vitoria 27, 28 y 29 de marzo de 2001*, pp. 113-133. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- ILF, I. & PETROV, Ye. ([193?]), *Doce sillars: novela de la Rusia revolucionaria*, traducción de Manuel Pumarega. Madrid: Zeus.
- ILF, I. & PETROV, Ye. (1999), *Las doce sillars*, traducción de Helena-Diana Moradell. Barcelona: El Acantilado.
- ILF, I. & PETROV, Ye. (2002), *El becerro de oro*, traducción de Helena-Diana Moradell. Barcelona: El Acantilado.
- JUDERÍAS Y LOYOT, J. (1902), *Chéjov*, en: *La Lectura*, III, pp. 165-170.
- JUDERÍAS Y LOYOT, J. (1909), *Nicolás Vasilievich Gogol. A propósito de su primer centenario*, en: *La Lectura*, I, pp. 414-430.
- KADASH, T. (1994), *Gógol v tvórcheskoy refleksi Zóschenko: [traguícheskoye i komícheskoye v tvórchestve N. V. Gógolia i M. M. Zóschenko]*, en: TOMASHEVSKI, Yu. (ed.), *Litsó i maska Mijaíla Zóschenko*, pp. 279-291.
- KARL, M. (ed.) (1946), *Humor soviético. Antología de autores rusos contemporáneos* Madrid: Nos.
- KARSIÁN, G. (2002), *La percepción de N. V. Gógol en España: la segunda vida de sus obras en las traducciones al español*, en: *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, N° 4.
- KHARITÓNOVA, N. (2002), *Las traducciones de la literatura rusa soviética al catalán de Andreu Nin*, en: *Interculturalidad e integració social*. Barcelona: Institut Català de Cooperació Iberoamericana.
- KORMÍLOV, S. I. (ed.) (1998), *Istóriya rússkoy literaturi XX veka (1920-1930): osnovnie imená*. Moskvá: MGU im. M. V. Lomonósova.
- KRIVOSHÉIKINA, M. S. (2004), *Zhanr felyetona v zhurnalístskom tvórchestve M. A. Bulgákova (períod raboty v gazétaj "Gudok" i "Nakanune"*, tesis doctoral, Tverski Gosudarstvenni Universitet. Edición electrónica (el contenido y la introducción): <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/93171.html>; fecha de consulta: 11.10.2010.

- LABKOVSKY, N. (1972), *Risa rusa. Antología del humor soviético actual*. Barcelona: Planeta.
- LAKSHÍN, V. (2002), *Mir Mijaila Bulgákova*, en: *Antológuiya yúmora i satiri Rossi XX veka. Tom 10. Mijaíl Bulgákov*. Moskvá: Eksmo, pp. 8-25.
- LASSO DE LA VEGA, J. (1965), *Las transliteraciones del cirílico, hebreo, árabe y griego y la romanización del chino y del japonés*, en: *Rev. Inst. Nac. Rac. Trab.*, 18, pp. 97-120.
- MAI, B. (1993), *Satire im Sowjetsozialismus: Michail Soschtschenko, Michail Bulgakow, Ilja If, Jewgeni Petrow*. Bern, New York: Peter Lang.
- MALCOLM, J. (2004), *Leyendo a Chéjov: un viaje crítico*, traducción de Víctor Gallego Ballester. Barcelona: Alba.
- MARICHALAR, A. (2002), *Ensayos literarios*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- MATUTE, A. M. (1998), *Primera memoria*. Barcelona: Destino.
- MILNE, L. (1995), *Novelist-Playwright*. Harwood Academia Publishers GmbH.
- MILNE, L. (2003), *Zoshchenko and the If-Petrov Partnership: How They Laughed*. Birmingham: University of Birmingham.
- MILNE, L. (ed.) (2004), *Reflective Laughter: Aspects of Humour in Russian Culture*. London: Anthem.
- MOCHULSKI, K. (1995), *Gógol, Solovióv, Dostoyevski*. Moskvá: Respúblika. Edición electrónica: http://krotov.info/library/18_s/solovyov/mochul_00.html; fecha de consulta: 7.05.2011.
- NABÓKOV, V. (1997), *Curso de literatura rusa*. Barcelona: Ediciones B.
- OBOLÉNSKAYA, Yu. L. (1999), *Pushkin en la cultura española*, en: *Actas de la II Conferencia de Hispanistas de Rusia celebrada en 1999 en Moscú*. Edición electrónica: <http://hispanismo.cervantes.es/documents/obol.pdf>; fecha de consulta: 01.02.2010.
- PARDO BAZÁN, E. (s.f.), *La Revolución y la novela en Rusia*. Madrid: Administración.
- PEACE, R. (1981), *The Enigma of Gogol: An Examination of the Writings of N. V. Gogol and Their Place in the Russian Literary Tradition*. New York: Cambridge (Mass.).

- PÉREZ RASILLA, E. (2005), *El teatro de Chéjov en España. Una historia que transcurrió despacio*, en: *ADE teatro* (Asociación de Directores de Escena de España), Nº 104, pp. 91-105.
- PINYOL, R. (1999), *Presència dels autors russos en les col·leccions catalanes (1892-1938). Unes notes i un inventari*, en: *Russia i Catalunya. Primeres Jornades de Cultura Catalana a Sant-Petersburg*, pp. 131-144.
- PITOL, S. (1991), *El enigma de Gógol*, en: GÓGOL, N., *Almas muertas*. Barcelona: Círculo de lectores.
- PITOL, S. (2001), *El viaje*. Barcelona: Anagrama.
- POPE, R. W. S. (1977), *Ambiguity and Meaning in "The Master and Margarita": The role of Afranius*, en: *Slavic Review* (Stanford), Vol. 36, Nº 1, pp. 1-24.
- PORTNOFF, G. (1931), *La literatura rusa en España*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- POSIN, J. A. (1950), *Soviet Satire*, en: *Russian Review*, Vol. 9, Nº 4 (oct. 1950), pp. 296-302.
- PUSHKIN, A. S. (1986), *Sochinéniya v trioj tomaj*, tom III. Moskvá: Judózhestvennaya literatura.
- RUIZ-ZORRILLA I CRUZATE, M. (ed.) (1999), *Russia i Catalunya. Primeres Jornades de Cultura Catalana a Sant-Petersburg* celebrades del 1 al 5 de abril de 1996. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- SÁNCHEZ, M. (1991), *Problemas de transcripción del ruso al castellano. Análisis y propuesta*, en: *Estudios de Lingüística Aplicada*, 13, pp. 29-38.
- SANZ GUITIÁN, P. (1995), *Viajeros españoles en Rusia*. Madrid: Compañía Literaria.
- SÁRNOV, B. (2005), *Swift príníati za Avérchenko*, en: *Antológuiya yúmora i satiri Rossi XX veka. Tom 39. Mijail Zóschenko*. Moskvá: Eksmo, pp. 13-21.
- SATS, I. (1938), *Gueróy M. Zóschenko*, en: *Literaturni kritik*, Nº 3, pp. 140-167.
- SCATTON, L. (1993), *Mikhail Zoshchenko: Evolution of a Writer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHANZER, G. O. (1970), *Las primeras traducciones de la literatura rusa en España y en América*, en: MAGIS, C. H. (coord.), *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en 1968 en México*, El Colegio de México, pp. 815-822.

- SCHANZER, G. O. (1972), *Russian Literature in the Hispanic World: a bibliography = La Literatura rusa en el mundo hispánico*, Bibliografía / compilation, notes, and introductory material [by] George O. Schanzer. Toronto: University of Toronto Press.
- SHKLOVSKI, V. (1928), *O Zóschenko i bolshoy literature*, en: KAZANSKI, B. V., TYNIÁNOV, Yu. N. (eds.), *M. Zóschenko. Masterá sovreménnoy literaturi*. Leningrad, pp. 13-26.
- SLONIM, M. (1974), *Escritores y problemas de la literatura soviética, 1917-1967*. Madrid: Alianza.
- TIÚTCHEV, F. (1966), *Lírka. Tom 1. Stijotvoréniya 1824-1873*. Moskvá: Naúka.
- TOMASHEVSKI, Yu. (ed.) (1994), *Litsó i maska Mijaila Zóschenko*. Moskvá: Olimp.
- TOVAR, A. (1988) *Antiguo eslavo (antiguo búlgaro)*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- TRAZEGNIES GRANDA de, L. (2005), *Editorial Cenit*, en: *Biblioteca virtual de Literatura*. Página Web oficial del escritor Leopoldo de Trazegnies Granda. Edición electrónica: <http://www.trazegnies.arrakis.es/cenit.html>; fecha de consulta: 4.03.2009.
- VALERA, J. (1947), *Obras completas*, Vol. III. Madrid: Aguilar.
- VALERA, J. (1986), *Cartas desde Rusia*. Barcelona: Laertes.
- VERES, L. (2000), *Mijail Zóschenko y el vanguardismo soviético en la revista "Amauta"*, en: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Edición electrónica: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/zoschenk.html>; fecha de consulta: 7.02.2009.
- VIDAL, A. & VALVERDE, J. M^a (selección y estudios) (1970), *Diez humoristas contemporáneos*, traducción de Victoriano Imbert. Barcelona: Planeta.
- VIDAL, H. (1995) *De nuevo en torno a la transcripción del ruso al castellano y al catalán*, en: *Anuari de Filologia*, 18, pp. 121-127.
- VIDAL, H. (1997), *Introducció a la gramàtica russa*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- VIDAL, H. (2008), *Literatura russa en catalá*, ponencia presentada el 30 de septiembre de 2008 con el motivo del "Día Internacional de la Traducción", organizado por el PEN club Catalá. Edición electrónica:

<http://www.visat.cat/articles/cat/33/de-tolstoievski-als-nostres-dies.html>; fecha de consulta: 3.05.2011.

- VINOGRÁDOV, V. V. (1928), *Yazik Zóschenki*, en: KAZANSKI, B. V., TYNIÁNOV, Yu. N. (eds.), *M. Zóschenko. Masterá sovreménnoy literaturi*. Leningrad, pp. 51-92.
- VOGÛE, E.-M. de (2010), *Le Roman russe*. Édition critique par Jean-Louis Backès. Paris: Éditions Classiques Garnier.
- VOLPE, Ts. (1991), *Kniga o Zóschenko*, en: *Iskusstvo nepojózhesti*. Moskvá: Sovetski pisátel, 1991, pp.141-316.
- VOSKRESENSKI, E. (1909), *“Boris Godunov” A. S. Púshkina. Razbor tragedii*. Moskvá.
- ULIÁNOV, Ye. A. (1999), *Pragmatícheski aspect perevoda komícheskogo v romane M. A. Bulgákova “Máster i Margarita”*, en: *Language and literature*, vipusk 4, 1999. Edición electrónica: <http://frgf.utmn.ru/last/No4/journal.htm>; fecha de consulta: 23.05.2009.
- YERSHOV, L. F. (1960), *Sovétskaya satirícheskaya proza dvadtsátij godov*. Moskvá – Leningrad: Izdatelstvo Akademi Naúk SSSR.
- ZALAMBANI, M. (2003), *La morte del romanzo. Dall'avanguardia al realismo socialista*. Roma: Carocci.
- ZGUSTOVA, M. (1981), *La sátira en la literatura rusa postrevolucionaria*, tesis doctoral dirigida por Josep Alsina Clota. Universidad de Barcelona.
- ZHOLKOVSKI, A. K. (1999), *Poétika nedovériya*. Moskvá: Shkola “Yazikí rússkoy kulturi”.
- ZOSHCHENKO, M. M. (1927), *Una noche terrible*, en: *Amauta* (Lima), N° 9-10, pp. 17-19; 71-73.
- ZÓSCHENKO, M. M. (1929), *Pisma k pisáteliu*. Leningrad: Izdátelstvo pisáteley.
- ZOSHCHENKO, M. M. (1932), *La alegre aventura*. Madrid: Revista de Occidente, XXXVIII, pp. 160-191.
- ZOCHTCHENKO, M. M. (1933), *Así ríe Rusia*, traducción de Miguel Álvarez Portal. Madrid: Fénix.
- ZÒIXENKO, M. (1936), *Prou compassió*, traducción de Andreu Nin. Barcelona: Quaderns Literaris.

- ZÓSCHENKO, M. M. (1967), *O komicheskom v proizvedeniyaj Chéjova*, en: *Voprosi literaturi*, 1967, N° 2, pp. 150-155.
- ZÓSCHENKO, M. M. (1981), *Ízbrannoe*. Moskvá: Pravda.
- ZÓSCHENKO, M. M. (2000), *Sochineniya*. 20-e godi. Sankt-Peterburg: Kristall.
- ZÓSCHENKO, M. M. (2005a), *Antológuiya yúmora i satiri Rossi XX veka. Tom 39*. Moskvá: Eksmo.
- ZÓSCHENKO, M. M. (2005b), *Matrimonio por interés y otros relatos*, traducción de Ricardo San Vicente. Barcelona: El Acantilado.
- ZUÑIGA, J. E. (1983), *El anillo de Pushkin. Lectura romántica de escritores y paisajes rusos*. Barcelona: Bruguera.

3. *Diccionarios y enciclopedias*

- ALCARAZ VARÓ, E. Y. & MARTÍNEZ LINARES, M. A. (1997), *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.
- BAKER, M. (ed.) (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.
- BECKSON, K. & GANZ, A. (eds.) (1990), *Literary Terms: a Dictionary*. London: André Deutsch.
- DAL, V. (2007), *Tolkovi slovar zhivogo velikorússkogo yaziká*. Russi yazik – Media.
- ELISÉEV, I. A., POLYAKOVA, L., G. (eds.) (2002), *Slovar literaturovédcheskij térmínov*. Rostov na Donú: Fénix.
- ESTÉBAÑEZ CALDERÓN, D. (ed.) (1996), *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- TODOROV, Ts. & DUCROT, O. (eds.) (1974), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- TUROVER, G. Ya. & NOGUEIRA, J. (2001), *Bolshoy ispansko-rússki slovar* Moskvá: Rússki yazik.
- VISHNÉVSKAYA, Yu. B. (ed.) (2004), *Bulgákovskaya entsiklopédiya*. Edición electrónica: www.bulgakov.ru/copyright/.
- USHAKOV, D. N. (ed.) (1935-1940), *Tolkovi slovar rússkogo yaziká*, 4 toma. Moskvá: Gosudarstvenni institut “Sovétskaya entsiklopédiya”; OGUIZ; Gosudárstvennoye izdátelstvo inostránnij i natsionálnij slovaréy.

4. Prensa

Antología del humor ruso (1800-1957), nota de prensa en: *ABC* (Madrid), 16.08.1958, p. 32. Edición electrónica:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1958/08/16/032.html>; fecha de consulta: 09.03.2011.

Autores rusos en “Maldoror Ediciones”, nota de prensa en: *Casa Rusia* (portal web dedicado a Rusia), 6.09.2008. Edición electrónica:
<http://www.casarusia.com/index.php?/archives/246-Autores-rusos-en-Maldoror-Ediciones.html>; fecha de consulta: 23.06.2010.

Base de datos de libros editados en España. Edición electrónica:
<http://www.mcu.es/libro/CE/AgenciaISBN/BBDDLlibros/Sobre.html>; consultada en el período de 2009-2011.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Chr. (2000), “*El maestro y Margarita*” de Mijail Bulgákov, en: *Las letras libres*, marzo de 2000. Edición electrónica:
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=6260>; fecha de consulta: 18.02.2007.

GARCÍA GUAL, C. (2010), “*Almas muertas*”, en: “*El País*”, 30.01.2010. Edición electrónica:
http://www.elpais.com/articulo/portada/Almas/muertas/elpepuculbab/20100130elpbabpor_1/Tes; fecha de consulta: 21.08.2010.

GARRIDO, A. (2010), *El gran Cuentacuentos*, en: *Diario Sur*, 23.01.10. Edición electrónica:
<http://www.diariosur.es/20100123/cultura/gran-cuentacuentos-20100123.html>; fecha de consulta: 12.11.09.

GARRIDO, J. M. (1998), *En la oscuridad. Relatos satíricos de la Rusia soviética (1920-1930)*, nota de prensa en: *Aceprensa*, 21.01.1998. Edición electrónica:
<http://www.aceprensa.com/articulos/1998/jan/21/en-la-oscuridad-relatos-satricos-de-la-rusia-sovi/>; fecha de consulta: 07.12.2009.

GUELBENZU, J. M. (2004), *Antón Chéjov, la piel del cuento*, en: “*El País*”, 20.06.04. Edición electrónica:
http://www.elpais.com/articulo/semana/Anton/Chejov/piel/cuento/elpepuculbab/20040626elpbabese_3/Tes; fecha de consulta: 12.11.09.

GUELBENZU, J. M. (2006), *Cuadros satíricos de Bulgákov*, en: *El País*, 6.05.2006. Edición electrónica:

http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Cuadros/satiricos/Bulgakov/elpbabnar/20060506elpbabnar_14/Tes; fecha de consulta: 23.03.2009.

HERRERA, F. (2005), *El maestro (Bulgákov) y Margarita*, en: *La letra sin sangre entra*, 01.04.2005. Edición electrónica:
<http://laletrasinsangre.blogspot.com/2005/04/el-maestro-bulgakov-y-margarita.html>; fecha de consulta: 03.11.2008.

MONMANY, M. (2005), *El hombre sin cualidades soviéticas*, en: *ABC* (Madrid), 13.08.2005. Edición electrónica:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2005/08/13/014.html>; fecha de consulta: 14.03.2010.

R. B. (2006), *Fresco moscovita*, en: *El País*, 29.07.2006. Edición electrónica:
http://www.maldororediciones.eu/pages/bulgakov_relatos02.htm; fecha de consulta: 12.10.2009.

Se publica el texto no censurado de “El maestro y Margarita”, en *El País*, 18 de noviembre de 1991. Archivo digital de *El País*: www.elpais.es; fecha de consulta: 08.12.2006.