

## **La equivalencia en traducción: De *Marelle* a *Dora la exploradora***

### **Introducción**

A pesar de tratarse de una tarea que se practica desde tiempos inmemoriales, y de haberse visto beneficiada, además de por siglos de experiencia, por la evolución constante de recursos tecnológicos, la labor traductora sigue representando un desafío complejo y fascinante, que en general es solo cabalmente aquilatado por aquellos que la practican. De entre las múltiples dificultades a las que se enfrenta cotidianamente el traductor, la búsqueda de la equivalencia es una de las más desafiantes, ya que la propia teoría de la traducción no propone un único concepto de equivalencia, sino que brinda diferentes parámetros y concepciones desde los cuales situarse, y diferentes objetivos que plantearse como meta. A lo largo de esta ponencia, analizaremos algunas soluciones particularmente afortunadas en materia de equivalencia, y las enmarcaremos en los postulados teóricos de algunos autores mayores en la teoría de la traducción, como Eugene Nida, Katharina Reiss y Hans Vermeer, y Christiane Nord.

### **Desarrollo**

Antes de iniciar el análisis de algunos ejemplos, conviene repasar el concepto de equivalencia. Al hacerlo, descubriremos que no existe un concepto o definición única; que la propia teoría de la traducción no se ha inclinado por una sola definición, y que existen diferentes miradas con respecto a qué se entiende por equivalencia. Si bien el término equivalencia es frecuentemente utilizado en el ámbito de la traducción, no fue

hasta la segunda mitad del siglo XX que empezó a adquirir una mayor relevancia teórica, a partir de los trabajos de Eugene Nida. Tomemos como punto de partida la definición que da Anthony Pym:

“La equivalencia presupone que un texto de origen y un texto de llegada pueden tener el mismo valor a cierto nivel y respecto a ciertos fragmentos, y que este valor se puede expresar de más de un modo” (Pym, 2011, p. 21).

Esta definición, si bien absolutamente correcta, es lo suficientemente amplia como para dejar mucho librado a la subjetividad del traductor, e incluso de los receptores de la traducción. Hablar de “a cierto nivel”, “ciertos fragmentos” y decir que el igual valor de los dos textos se puede expresar de más de un modo, deja un margen demasiado amplio dentro del cual el traductor puede moverse.

El propio Nida contribuye al concepto de equivalencia utilizando este término en su definición de traducción: “La traducción consiste en reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo” (Nida, 1986, p. 29).

A pesar de que esta definición también puede no resultar tan esclarecedora para aquel que no esté vinculado a la tarea de traducir, aporta algunos elementos fundamentales, como la referencia a la naturalidad y a la exactitud y, especialmente, a la prioridad que le da al sentido. La conservación del sentido del mensaje original es clave en la teoría de Nida, y uno de los pilares de su innovador concepto de equivalencia dinámica, en el que prioriza la reacción del receptor como uno de los elementos esenciales para medir el éxito de una traducción. Nida afirma:

En consecuencia, se da equivalencia dinámica cuando los receptores del mensaje en la lengua receptora reaccionan ante él prácticamente del mismo modo que quienes lo recibieron en la lengua original. Esta reacción o respuesta no puede ser idéntica, dada la distancia de los contextos culturales e históricos; sin embargo, se requiere un alto grado de equivalencia, so pena de que la traducción no alcance su objetivo. (p. 44)

Esta búsqueda de recrear en el receptor meta la misma reacción o efecto que el texto original tuvo en el lector original, se ve espléndidamente ilustrada en un fragmento de *Marelle*, la traducción del libro *Rayuela*, de Julio Cortázar, al francés, realizada por Laure Bataillon. Bataillon fue una de las principales traductoras y promotoras de la literatura latinoamericana en Francia. Tradujo a Jorge Luis Borges, Juan José Saer, Manuel Puig, Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, entre muchos otros, y fue la traductora de la casi totalidad de la obra de Cortázar. Además, cultivó una amistad personal con el escritor quien, traductor él mismo y perfecto hablante del francés, ofició muchas veces de consejero y crítico de las versiones que Bataillon le presentaba. En el caso particular de *Rayuela*, novela de notable extensión y estructura compleja, Bataillon resuelve de manera particularmente creativa una línea del texto. En el capítulo 93, Cortázar dice “*Era una pequeña librería de la rue du Cherche-Midi, era un aire suave de pausados giros, era la tarde y la hora...*”. En este breve fragmento, incluido dentro de un capítulo más de un libro tan extenso, el fino conocimiento de Bataillon reconoce una alusión literaria hecha por Cortázar. “*Era un aire suave de pausados giros*” no es una frase cualquiera; pertenece al poema de Rubén Darío “*Era un aire suave*”, incluido en su libro *Prosas profanas*, publicado en 1896. No es probable que Cortázar hubiera incluido ese verso de manera involuntaria, por lo que el desafío estaba, no solo en cómo traducirlo, sino en detectar qué era más relevante preservar de su inclusión.

Bataillon, respaldada por su conocimiento profundo de las culturas de partida y de llegada, intuye que la carga evocativa que ese verso puede tener para el lector hispanoamericano es el sentido fundamental de ese texto. Consciente de que el efecto causado por la lectura de Darío en un lector de la lengua de partida, casi con certeza no iba a producirse en un lector francés, Bataillon decide sustituir ese fragmento con un verso de Paul Verlaine, poeta contemporáneo a Darío, cuya poesía fue frecuentemente vinculada con la del poeta nicaragüense, y que, en opinión de Bataillon, generaría en el lector francés un efecto emotivo equivalente al que generaba el original. Esta decisión de la traductora, tal vez discutible para algunos, pero sin duda reveladora de gran sensibilidad e inteligencia y un conocimiento profundo de las lenguas y las culturas involucradas, es un claro ejemplo de equivalencia dinámica, en cuanto prioriza el efecto sobre el contenido. El poema elegido por Bataillon fue “*Le ciel est par dessus le toit*”, del libro *Sagesse*, publicado en 1881, del cual toma el siguiente verso, “*Le ciel est par-dessus le toit, si bleu, si calme*”, al que modifica levemente, alcanzando el siguiente resultado, “*C'était une petite librairie de la rue du Cherche Midi, c'était un ciel si bleu, si calme, c'était le soir et l'heure...*”

Esta solución encontrada por Bataillon, que podríamos enmarcar en el concepto de equivalencia dinámica, también puede fundamentarse en la teoría funcionalista de la traducción, representada, entre otros, por la autora alemana Christiane Nord. Dado que la teoría funcionalista propone identificar las funciones textuales del texto de partida y decidir la pertinencia o no de reproducirlas en el texto meta, bien podríamos suponer que Bataillon, al interpretar que la función de esa línea de texto elegida por Cortázar aspiraba a generar un determinado sentimiento de evocación en el lector de *Rayuela*, buscó recrear esa misma función apelativa en su versión traducida. No

podemos tener la certeza de si la interpretación de la traductora fue correcta, aunque su amistad y su continua correspondencia con el autor podrían tomarse como una suerte de aval a su elección. Sobre este punto, la propia Laure Bataillon (1987) dice

Si había tomado la decisión de pedirle ayuda –y en forma constante– a Julio Cortázar, era que ya sabía, por tratarse de mi quinta o sexta traducción de otros escritores, que sólo el autor sabe lo que oculta detrás de las palabras y que sólo él es capaz de develar –en el caso de Cortázar, ¡no siempre!– sus oscuridades. Tener el escritor al alcance de la voz, para una obra permanentemente escrita al borde del sentido y de las palabras, era sin duda una suerte extraordinaria. No hubiera sido razonable desaprovechar la ocasión.

Se podrían elegir muchos otros ejemplos, especialmente si buscamos dentro de la traducción literaria, en los que podríamos identificar la búsqueda, o a veces el logro involuntario, de la equivalencia dinámica propuesta por Nida, así como de traducciones que toman como eje principal la función textual.

Por su parte, fuertemente vinculada a las teorías funcionalistas de la traducción, encontramos la teoría del *skopos* o de la finalidad. Esta teoría, promulgada en primer lugar por Hans Vermeer, quien luego trabajó conjuntamente con Katharina Reiss, focaliza la atención en el texto meta más que en el texto de partida, fundamentando las elecciones traslativas en la finalidad de la traducción.

“Esta “regla del *Skopos*” implica que el acto de traducir (...) obedece en última instancia a las razones por las cuales alguien ha encargado la traducción. (...) Las decisiones del traductor no tienen por qué estar dominadas por el texto de origen o por los criterios de equivalencia (...)” (Pym, 2011, p. 40)

Christiane Nord (2009) , si bien abona más a la tesis funcionalista, no desdeña la importancia de la finalidad, y establece la comparación entre el tradicional esquema de comunicación de Jakobson, destacando que en la traducción el emisor y el receptor pertenecen a culturas diferentes. De ahí que necesiten la presencia de un intermediario que, además de estar familiarizado con las dos lenguas, lo esté con las dos culturas. Asimismo, Nord destaca que, en el ámbito profesional, los traductores o intérpretes actúan porque alguien solicita sus servicios, ya sea uno de los dos participantes iniciales del acto comunicativo, o una tercera persona a quien Nord llama “iniciador”. Este iniciador puede compartir la finalidad comunicativa del emisor o del receptor, o tener una finalidad propia. Esta finalidad específica puede no ser la misma de los participantes originales.

Un buen ejemplo de esta situación que Nord describe es la que frecuentemente se da en el mundo del cine. Son abrumadores los ejemplos de títulos de películas que podrían describirse como “malas traducciones”. Ahora bien, más allá de las dudas legítimas que nos podamos plantear con respecto a la idoneidad de las personas que se dedican a la tarea de traducir títulos de películas; ¿realmente los resultados que vemos son siempre merecedores de nuestra crítica? Como ya se mencionó, los ejemplos son innumerables, pero podríamos detenernos en uno que resulta muy ilustrativo:

La película *Sea of love* (EEUU, 1989), protagonizada por Al Pacino, fue un filme policial, de mucho suspenso y gran éxito de taquilla en su país de origen. Su nombre remite a una canción compuesta por Phil Phillips en 1959, ampliamente conocida por el público norteamericano. La canción tiene relevancia en la trama de la película, y se ejecuta

brevemente en algunos momentos de esta, además de mencionarse por su nombre. Sin embargo, la presencia de la canción en la película no es tan marcada como para que el público de otros países la identifique con la misma facilidad que lo haría un espectador americano promedio. De ahí que el título, de haberse traducido literalmente como *Mar de amor*, además de no resultar una alusión clara para el público no perteneciente a la cultura de partida, habría podido inducir al error en cuanto al género de la película, o no resultar, al menos, un título atractivo. Si nos enmarcamos en la teoría de la finalidad, en la que podríamos decir que la finalidad de la traducción del título de una película es resultar un elemento convocante para el público objetivo, podríamos decir que el cambio se imponía. Frente a esta realidad, quienes titularon en español utilizaron dos soluciones: una que podríamos considerar bastante creativa, *Melodía de seducción*, que fue la utilizada en España, y otra mucho menos elaborada, *Prohibida obsesión*, que fue la utilizada en Hispanoamérica. Mientras que en la primera se revela un claro esmero por preservar la esencia del título original y la importancia de la canción en la trama, la segunda apela a un cliché (con un estilo de título particularmente común en las décadas de los ochenta y noventa), atendiendo exclusivamente la finalidad comercial, pero sin denotar ningún esfuerzo en lo relativo a la traducción.

Dentro del mundo del cine, un área que merece especial atención en materia de traducción es la del cine para niños. Tanto en los títulos, como en los nombres de los personajes, como en los temas musicales, es esencial procurar conservar las funciones del original. No es admisible que aquello que está pensado para entretener, divertir y mantener la atención de un niño, pueda perderse en la traducción. Además de la búsqueda de las equivalencias culturales, el traductor se enfrenta al desafío adicional

de que la gran mayoría de las películas infantiles tienen por lo menos un tema musical (muchas veces más de uno), en el que el traductor debe además sortear cuestiones relativas a la métrica y al compás, que constituyen uno de los desafíos mayores de su labor. Sin embargo, anualmente se produce un importante número de estrenos de películas dirigidas a público infantil, cuyo éxito se replica en todos los países en los que son exhibidas, y cuyas canciones también se convierten en temas reconocidos por el público. Esto no impide ver como no todos los traductores eligen priorizar lo mismo en el momento de tomar una decisión. Algunos se mantienen mucho más fieles al original, otros intentan ser más creativos. Un ejemplo de esta dualidad lo vemos en la traducción de la canción *Let it go*, de la película *Frozen* (EEUU, 2013), que fue traducida al español de dos maneras diferentes: *Suéltalo*, en la versión para España, y *Libre soy*, en la versión para Hispanoamérica. En este caso, la segunda traducción revela un mayor esmero poético, que logra respetar la métrica manteniendo el sentido del original.

En otras ocasiones, aun sin que el traductor se lo proponga, las propias posibilidades lingüísticas de la lengua meta permiten que la traducción supere al original. En la conocida animación infantil *Dora the explorer*, la traducción al español, *Dora la exploradora*, absolutamente literal, genera un juego de palabras superior al original. Si buscáramos ejemplos, seguramente encontraríamos muchos en los que la cadencia o la musicalidad de determinados términos o expresiones de la lengua meta, permiten al traductor mejorar el original.

## **Conclusión**



Excedería el tiempo y el propósito de esta ponencia analizar exhaustivamente los incontables ejemplos de traducción con los que podemos encontrarnos, tanto como traductores o como lectores, en los que podríamos detectar la aplicación, deliberada o involuntaria, de alguna de las teorías mencionadas, que son apenas una muestra de las que día a día surgen o se consolidan en el ámbito de la Traductología, disciplina viva y en constante renovación. Planteándose una meta mucho más moderada, se buscó plantear una serie de ejemplos de cómo el traductor, en parte científico y en parte artista, aplica la teoría incluso intuitivamente, siempre en procura de alcanzar la mejor traducción posible.

### **Referencias bibliográficas**

Nida, E.A. y Taber, CH. (1986). *La traducción, Teoría y Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad

Pym. A. (2011). *Teorías contemporáneas de la traducción*. Tarragona: Intercultural Studies Group

Cortázar, J (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana

Cortázar, J (1966). *Marelle*. (traducción de Laure Guille-Bataillon). París: Gallimard

Bataillon, L (1987). *Revista Sud. Nros 69 y 70*, reproducido en

<http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com.uy/2011/07/un-homenaje-argentino-laure-bataillon-v.html>

La equivalencia en traducción: De *Marelle* a *Dora la exploradora*. Sylvia Mernies Arán Cód.69

Nord, Ch. (2009). *El funcionalismo en la enseñanza de traducción. Mutatis Mutandis*.

*Vol. 2. Nro 2. pp 209-243*

### **Referencias audiovisuales**

Becker, H. (Director). (1989). *Sea of love* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures

Buck, Ch. & Lee, J. (Directores). (2013). *Frozen* [Película]. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios.

Gifford, Ch. [Productor]. (2000-2006). *Dora the explorer* [Serie animada de televisión]. Estados Unidos: Nickelodeon Productions.