

К ПЕРЕВОДУ СТИХОТВОРЕНИЯ Г. АРЕСТИ «DEFENDERÉ LA CASA DE MI PADRE»

Владимир Луарсабишвили

Преподаватель по сравнительной литературе

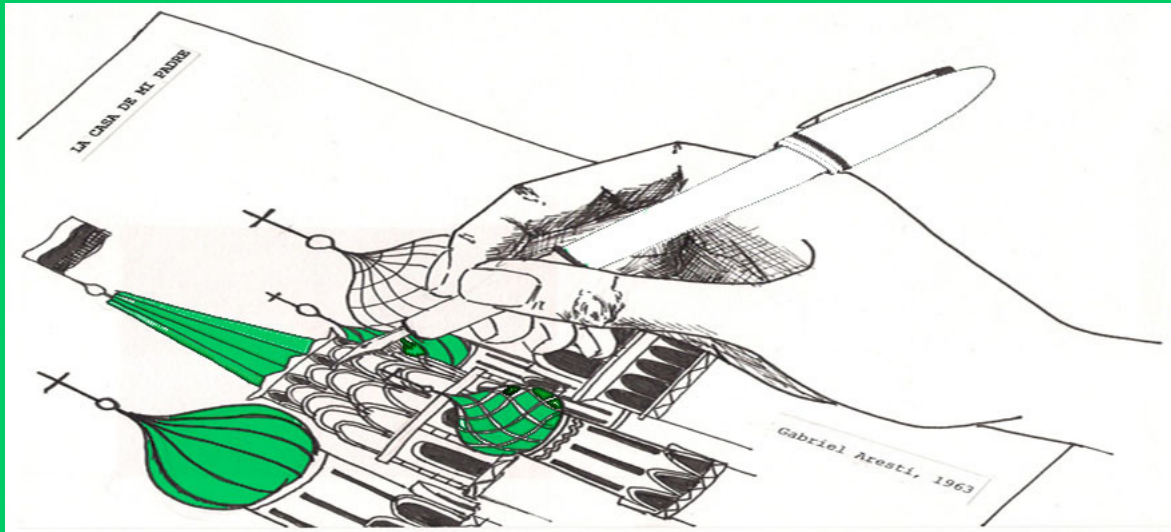
Тбилисский государственный университет им. И. Чавчавадзе

Рекомендуемая ссылка || ЛУАРСАБИШВИЛИ, Владимир (2010): "К переводу стихотворения г. Арести «defenderé la casa de mi padre» [статья он-лайн], 452°F. Электронный журнал о теории литературы и сравнительной литературе, 2, 96-111 [дата консультации: дд/мм/гг], < <http://www.452f.com/index.php/ru/Vladimer-Luarsabishvili.html> >.

иллюстрация || Патриция Лопез

Оригинальная || статья в Гернике 2009 №3 | Принята: 16/06/2009 | Опубликована : 01/2010

Лицензия || не коммерческая, CC-ND 3.0 от Creative Commons.



Резюме || В статье рассматриваются разные варианты перевода стихотворения Г. Аresti "La casa de mi padre". Автор анализирует теорию и практику перевода на примере нескольких переводчиков. На примерах конкретных переводов в статье описываются переводческие взгляды К. Гамсахурдиа, М. Цветаевой, В. Набокова, Х. Борхеса и др.. В конце, автор предлагает собственный вариант перевода стихотворения Г. Аresti "La casa de mi padre".

Ключевые слова || Перевод | Переводчик | Техника перевода | Аresti | Зыцарь.

Abstract || In this article, several versions of the poem "My father's house" by Gabriel Aresti are analysed. The author studies in depth the theory and the practice of translation with the example of several translators. In the article, several specific examples of diverse translations by K. Gamsakhurdia, M. Tsvetaeva, V. Nabokov, J. Borges, etc, are quoted. At the end of his work, the author suggests his own version of the russian translation of the poem by Gabriel Aresti "My father's house".

Key-words || Translation | Translator | Translation technique | Aresti | Zytsar.

0.

В журнале «Герника» помещен перевод стихотворения классика баскской поэзии XX века Габриеля Арести «Defenderé la casa de mi padre», выполненный российским баскологом Ю. Зыцарем (1). В течении девяти лет я переводил на грузинский язык стихи Густаво Адольфо Беккера, Федерико Гарсии Лорки, Хуана Рамона Хименеса, Педро Салинаса и баскских поэтов (Унамуну, Селайя, Арести) и за это время, естественно, неоднократно возникал вопрос о технике и нормах литературного перевода. Ранее я читал вышеупомянутое стихотворение Г. Арести в переводе Роберто Серрано и Романа Игнатьева (2), который, несомненно, отличается от варианта Ю. Зыцаря. Результатом прочтения обоих явился третий, мой вариант, а также настоящая статья с изложением авторского взгляда на литературный тип перевода.

Для начала предлагаю читателям ознакомиться с обоими переводами указанного стихотворения Г. Арести.

Перевод Юрия Зыцаря:

Дом моего отца
у самых верхов границы
я защищу от волхвов, волков,
землетрясений, ростовщиков,
мафии
и юстиции.
От всего защищу,
как ни тих и ни щупл.
Всю защиту ему обеспечу.
Обесконечу.

Как задаток приму синяки.
Потеряю скот, поля, сосняки.
Дивиденды, доходы, проценты,
последние центы.
Всё, исключая ключи от рая, –
всё потеряю.
Но дом отца?..
У самого краха края
род жены решит (– дня ясней),
что, мол, муж-то мул,
и уж муж ли, эй,
и уж нужн ли ей?

Отберут у меня и оружие.

Что ж, и тут я не запищу:
просто пальцами защищу.
Срежут пальцы с рук,
руки срубят, уже беспальные...
Друг!
Не плачь ты о бедном малом.
Плачь ты лучше о небывалом:
удалом, пусть и неудалом.
Я зубами заскрежешу:
рук
об
руб
ками
не пущу.
Пусть я мул, даже мум и му, старый пень в дыму,
но и думать о доме не дам – сомну.
Но тогда уж,
дойдя до плеч,
подберутся к душе
в груди.
Что же – лечь?
Не-ет, минуточку подожди.
В самый плача миг
на палачий мир
я душой замахнусь:
дом отца –
рушить?
Стой? Куда ж ты бежишь-то, гнусь!
Задушú
за дúшу.

Но допустим,
когда-нибудь пусть
где-то в толще лет – голубой чащё,
да не будет ей путь пуст,
срок придет и моей
душé.
А за ней и потомкам,
моим котёнкам.
А дом отца?..
А вот он-то,
как солдат после фронта,
лишь смеясь над веками,
и лишь веками щурясь вслед,
ни один не обронит камень.
Вот
свят
Свет.

Перевод Роберто Серрано и Романа Игнатьева:

Я защищу
Дом своего отца.
От волков,
От засухи,
От ростовщиков,
От правосудия
Я защищу
Дом
Своего отца.
Я потеряю скот,
Огороды,
Сосняки;
Я потеряю
Проценты,
Ренты,
Дивиденды,
Но я защищу дом своего отца.
Они отнимут у меня оружие,
А я руками защищу
Дом своего отца;

Мне отрубят руки,
А я культиями защищу
Дом своего отца:
Они оставят меня
Без рук,
Без плеч
И без груди,
А я душой защищу
Дом своего отца.
Я умру,
Потеряется моя душа,
Погибнет мое потомство,
Но дом моего отца
Останется
Стоять.

1.

Вкратце ознакомимся с суждениями некоторых классиков перевода, с авторами, которые способствовали созданию науки о переводе. В книге Ампаро Уртадо Албира (2007) перевод рассматривается как умение, *знание создания*, которое

состоит в знании обследования процесса перевода и решении переводческих сложностей, имевших место в конкретном случае. Опираясь на известное различие между знаниями пояснительным (знать как), вытекающим и действенным (оперативным), умение перевода определяется как знание, главным образом, оперативного типа и, поэтому, приобретенное в основном практикой.

Однако, для определения перевода этот автор считает возможным опереться и на другую классификацию, предложенную Jakobson в 1959 году, согласно которому существуют три вида интерпретаций словесного знака:

1. Интралингвистический перевод, или реформуляция — толкование словесных знаков при помощи других знаков того же языка;
2. Интерлингвистический перевод, или перевод — толкование словесных знаков при помощи другого языка;
3. Интерсемиотический или трансмутативный перевод — толкование словесных знаков посредством незнаковых систем.

Jakobson указывал, что интерлингвистический перевод является настоящим переводом. Этот взгляд позднее разделили и другие авторы. Например, Ljudskanov (1969) рассматривал перевод, как процесс преобразования знаков и поддержания неизменного и искал действующий алгоритм для человеческого и механического перевода; Arcaini (1986) ссылаясь на интерсемиотический перевод между лингвистическими и иконическими знаками и писал о словесных и иконических кодах; Steiner (1975) интерлингвистический перевод рассматривал как особенный и привилегированный тип коммуникации.

Albir ставит три вопроса: почему нужно переводить?, для чего нужно переводить? и для кого нужно переводить? По его мнению, переводить надобно вследствие существования отличающихся языков и культур; на вопрос «для чего нужно переводить», отвечает: для коммуникации, для преодоления барьера некоммуникации, предназначение перевода — коммуникативное; а на третий вопрос — «для кого нужно переводить?» отвечает: для того, кто не знает язык и культуру оригинала. Переводчик не переводит для себя (за редким исключением), а цели перевода могут быть разными.

Марко Антонио Кампос в статье «Поэзия и перевод» ставит те же вопросы. По его мнению, существуют два основных повода для перевода — перевод как средство существования

и перевод для наслаждения. Допустимо относиться к переводу и как к работе и одновременно, по своему вкусу, выбирать авторов. Он переводил для удовольствия делать открытия, по общности восприятия, в благодарность автору, который его чему-либо научил или взволновал. Для чего переводить? В первую очередь, чтобы дать возможность читателю на родном языке открыть неизвестного писателя; также, дабы вернувшись к уже переведенному, исправить лексические, рифмические неточности, негибкость перевода или излишнюю литературность. Автор советует не переводить уже переведенное, если не удастся улучшить его, или, по крайней мере, изложить новую — ощутимую и отличающуюся версию. К тому же при переводе язык обогащается в процессе бесконечной словесной трансформации. Это такой же прекрасный объект, как писанный стих или картина, или же снятый фильм (4).

Касательно переводчика, первым соображением является знание обоих языков. Тут рождаются три вопроса:

1. Должен ли переводчик знать оба языка на одном уровне?
2. Должны ли переводчик и устный переводчик иметь схожие лингвистические знания?
3. Должен ли переводчик быть теоретиком языков или же специалистом лингвистики?

По мнению Ампаро Уртадо Албира (2007), билингвизм не является условием *sine qua non* для переводчика (тем более, что два случая — письменный и устный перевод, отличаются друг от друга). Кроме того, переводчик, безусловно, должен владеть и внелингвистическими знаниями, например о культуре стран переводимых языков. Хотя практика показывает, что часто и этого бывает недостаточно (3).

Теперь вкратце рассмотрим традиционную классификацию перевода.

San Jerónimo различает мирской и религиозный перевод. Vives (1532) различает версии, которые учитывают лишь значение, другие — фразы и слова, и третьи — вид равновесия между сутью и словами, в которой слова добавляют смыслу мощь и изящество. Fray Luis de León (1561) различает перевод (*trasladar*) и провозглашение (*declarar*): первое является «верным и точным» и «если возможно сосчитать слова, дабы заменить их точным количеством», а второе, как «игра слов, добавляя и упраздняя по собственному желанию». Dryden (1680) предлагает различать *metafrasis* (перевод слово в слово), *parafraasis* (перевод значения) и *imitation* (вольность отклонения в форме и значении). Schleiermacher (1813) различает перевод

коммерческих, литературных и научных текстов.

В поэтическом переводе выделяют свои, особенные типы. Этот вопрос изучали: Holmes (1969: 195-201, 1978: 69-82), Holmes, de Haan and Popovic (1970), Lefevere (1975), Popovic (1976), de Beaugrande (1978), Etkind (1982), Raffel (1988), Saez Hermosilla (1987) и другие (5-11).

Holmes (1988) — поэтические тексты многовалентны. Поэтический перевод это метапоэма, а переводчик — метапоэт.

Etkind (1982) — стих это «система конфликтов» (между синтаксом и метром, метром и ритмом, поэтической традицией и поэтической инновацией). Автор различает 6 типов поэтического перевода:

1. информационный (в прозе и без художественного притязания);
2. интерпретативный (связанный с историческим и эстетическим изучением);
3. указывающий (с наличием некоторых эстетических критериев, однако без выявления эстетически определенной системы);
4. приблизительный (с наличием частичной эстетической системы; например, ритм без метра, ритм без рифмы и т. д.);
5. имитативный (когда переводчик является поэтом и свободно выражается);
6. рекреативный (истинный поэтический перевод, который передает стих вместе с характеристиками оригинала).

Raffel (1988) — поэтический перевод это «игра равновесия».

2.

Во избежание влияния, я умышленно прочел книгу переводов Г. Лорки, изданную в Москве в 1987 году (12), лишь после того, как сам перевел некоторые стихи Лорки. Я сравнил два перевода одного и того же стихотворения.

Известное стихотворение Лорки «Гитара» из «Канте Хондо» было переведено Мариной Цветаевой (Лорка: 44-45). Изучение роли великой русской поэтессы в мировой литературе не является целью настоящей статьи, ее изучали и изучают писатели и литераторы. Мы лишь подчеркнем ее переводческую технику на примере двух стихотворений. Известно, что Цветаева много переводила (Саакянц: 31) с разных языков, в том числе

и с испанского. В «Гитаре» поэтесса совершает переводческий трюк, который у нее проскальзывает и в другом стихотворении Лорки — «А потом...» (Лорка: 46-47).

В конце стихотворения («Гитара») Цветаева переводит (намеренно не употребляем глагол «пишет»):

Так прощается с жизнью птица
под угрозой змеиного жала.

Тогда как в оригинале у Лорки эти строки выглядят как:

И маленькая мертвая птица
на ветке.

В данном случае налицо изменение поэтического текста. Однако, в другом стихотворении мы сталкиваемся уже не с изменением, а с дополнением и удалением оригинала:

Умолкло, заглохло,
остыло, иссякло,
исчезло.

Эта строфа отсутствует в стихотворении Лорки, но присутствует в его переводе. Кроме этого поэтесса заканчивает перевод стихотворения, стирая последнюю строчку, которая является самостоятельным предложением:

Пустыня —
осталась.

Тогда как в оригинале после строфы «Пустыня/осталась» присутствует еще одно, последнее предложение: «Un onduloso desierto».

Тут же следует отметить, что метры испанского, русского и грузинского языка отличаются друг от друга, что осложняет сравнение оригинала с переводами. То же самое случилось и с переводами Беккера (Беккер: 1985) (с книгой, которую я прочел после трех лет публикации моих переводов в литературных газетах).

Уместно вспомнить взгляд М. Цветаевой на перевод: «Я перевожу по слуху — и по духу (вещи). Это больше, чем смысл» (Саакянц: 31). На наш взгляд, весьма субъективное мышление. Ведь откуда известно, в какую строку вложил Лорка свой «дух»? Может, в том самом последнем предложении, которое пропустила (стерла) переводчица?

Тот же взгляд на перевод имел и грузинский писатель К. Гамсахурдиа: «Переводческая деятельность — сложнейшая работа. Переводчик не должен следовать переводимому тексту дословно. Например, когда я переводил Вертера, то пропустил некоторые места оригинала, так как они ничего не говорили грузинскому читателю. Такой принцип при переводе обязателен, так как перевод — это передача души произведения, а не букв» (Гамсахурдиа: 564-656).

«Не говорили грузинскому читателю» — не субъективизм ли это? По мнению К. Гамсахурдиа «не говорили», а по мнению другого переводчика может и «сказали бы», будь они переведены. В другом переводчике, к примеру, подразумеваю Владимира Набокова: «В причудливом мире словесных превращений существует три вида грехов. Первое и самое невинное зло — очевидные ошибки, допущенные по незнанию или непониманию. Это обычная человеческая слабость — и вполне простительная. Следующий шаг в ад делает переводчик, сознательно пропускающий те слова и абзацы, в смысл которых он не потрудился вникнуть или же те, что, по его мнению, могут показаться непонятными или неприличными смутно воображаемому читателю. Он не брезгует самым поверхностным значением слова, которое к его услугам предоставляет словарь, или жертвует ученостью ради мнимой точности: он заранее готов знать меньше автора, считая при этом, что знает больше. Третье — и самое большое — зло в цепи грехопадений настигает переводчика, когда он принимается полировать и приглаживать шедевр, гнусно приукрашивая его, подлаживаясь к вкусам и предрассудкам читателей. За это преступление надо подвергать жесточайшим пыткам, как в средние века за плагиат» (Набоков: 389).

В. Набоков был писателем глубоко индивидуального мышления. То же самое можно сказать и о М. Цветаевой, как и о некоторых других писателях, непечатаемых советской властью. Однако, тут же следует отметить, что несмотря на схожесть мышления, Набоков и Цветаева были диаметрально отличающимися личностями. Это отличие четко вырисовывается в их отношении к переводу. Leigh Kimmel опубликовал статью «Набоков как переводчик», в которой изучает эволюцию переводческой доктрины писателя (Leigh: 2001). Автор статьи выделяет две группы переводчиков: одни при переводе предпочитают сохранить целостность текста, другие переводят «душу» произведения (так, как М. Цветаева). На примере двух переводов В. Набокова автор старается выяснить эволюцию переводческой сути.

Первым переводом Kimmel рассматривает «Аню в стране чудес». Автор оригинала Льюис Кэрролл играет английскими

словами, опираясь на их множественные значения и особенно на схожесть звучания разных слов, создавая юмористический эффект. При переводе оригинала Набоков сроднил его с русским языком. Начал он с замены имени «Алисы» на «Аню» и каждый новый иностранный элемент «переводил» на русский. Таким образом, он все более отдалялся от оригинала и в результате получил перевод «говоривший что-то русскому читателю», если позаимствовать у К. Гамсахурдиа.

В отличие от рассмотренного перевода, Набоков переводил «Евгения Онегина», руководствуясь противоположными принципами. Первой задачей переводчика было сохранить целостность текста, составив для этой цели 1100 страничный комментарий. Он разумел свой перевод не как чтение литературного текста, а как руководство к русскому оригиналу для тех, кто не владеет русским языком на уровне, достаточном для прочтения произведения. Автор статьи не согласен с мнением, что Кэрролл переводился для детей, а Пушкин для ученых, чем и объясняется такая смена тактики перевода. Известно, что Набоков сам менял содержания своих произведений при переводе (в случае с «Camera obscura», которую он переименовал в «Laughter in the Dark» и фактически написал заново). Согласно мнению Kimmel, возможно Набоков пришел к выводу, что лишь автор имеет право изменять содержание текста.

В связи с переделыванием чужого произведения широко известна история переводов «Рубай» Омара Хайяма Э. Фицджеральдом, но особый интерес вызывает перевод английских стихов уже на испанский язык (21,22). Согласно легенде, Борхес-сын унаследовал талант писателя от своего отца. За исключением нескольких востоковедческих текстов и новеллы «El Caudillo», Хорхе Гильермо Борхес опубликовал лишь немного стихотворений, в числе которых были три произведения, озаглавленные «Momentos» (которые напечатал престижный журнал «Nosotros» в Буэнос-Айресе в 1914 году). Позднее, Борхес-отец перевел с английского языка «Рубай», руководствуясь переводом Э. Фицджеральда.

Э. Фицджеральд впервые опубликовал адаптацию «Рубай» в 1859 году, всего в течение жизни вышли четыре редакции перевода. Пятая, последняя, вышла после кончины переводчика в 1889 году, включая примечания, которые Фицджеральд составил к четвертому изданию. В оригинале каждый «Рубай» представляет собой строфу из двух стихов, каждый делится на два полустишья, составляя в сумме четыре (откуда и берет начало название *rubai'i*). Строки рифмуются между собой, за исключением третьей линии, которая или рифмуется, или нет.

Переводя, Фицджеральд выбрал схему ААВА.

Каждое четверостишие представляет собой отдельный стих, имея началом описательный элемент или рассказ, тогда как в последней линии заключается мораль или философский вывод. Фицджеральд соединил некоторые строфы оригинала, не следуя принятой персидской системе. Его упорядочение менялось от первого до пятого издания, которое уже содержало 101 строфу, тогда как оригинал насчитывал всего 75.

Перевод «Рубай» на испанский язык, совершенный Борхесом, минимум третий. Первый, в 1907 году, был опубликован в мадридском журнале «Renacimiento» в 1907 г. без указания переводчика. Второй перевод принадлежит перу Карлоса Мусио Пеньи, со вступительной статьей Альваро Мелиана Лафинура, а в 1922 году в журнале Рафаэля Лосано была опубликована серия «Лучшие стихи (лирика) лучших поэтов», в числе которых был Омар Хайям. Кроме того, «прямой перевод с персидского» опубликовал Вентура Гарсия Кальдерон. В 1925 году вышел перевод Адольфо Саласара, а в 1927 году Хоакина В. Гонсалеса.

К чести Борхеса нужно отметить, что это был первый перевод на испанский язык, который сохранил метр оригинала. Английский оригинал состоит из десятисложного стиха со знаком ударения на последнем слоге, который, в случае переноса на испанский язык, превращается в одиннадцатисложный. При переводе Борхес устранил рифму и чередовал парокситоны одиннадцатисложного (несущие знак ударения на предпоследнем слоге) с окситонным десятисложным стихом, так что, несмотря на различное количество фонологических слогов, все стихи подсчитываются как одиннадцатисложные согласно общепринятым метрическим нормам.

В остальном, конечно же эта работа является не переводом, а воссозданием, как и в случае с Фицджеральдом. Однако, Борхес пошел дальше Фицджеральда, удаляя часть оригинальных строф Фицджеральда, изменяя чередование оставшихся и добавляя некоторые из собственных. Выходит, что Борхес, вдохновленный переводом Фицджеральда, написал собственные «Рубай» на испанском языке, а Фицджеральд, в свою очередь, вдохновленный оригиналом Хайяма написал свои «Рубай» на английском языке.

В цитируемой нами выше статье Марко Антонио Кампос выделяет 7 типов перевода (4).

1. Перевод как творение — когда автор точно переводит иноязычного поэта, одновременно наряжая его

собственным стилем (например, Борхес и Октавио Пас);

2. литературный перевод — жажда каждого писателя заключается в соответствии словесных объектов оригинала и перевода. Совершенный перевод поэзии невозможен; по крайней мере, расплывается или теряется музыкальность. Как читатель и переводчик автор признается в уважении и влечении к поэтическому переводу. Конечно, не имеется в виду дословный перевод, где *ничего не слышно* или *мало что слышно*, который совершает академический персонал, страдающий отсутствием слуха. Они уважают текст в дословном смысле, однако не уважают поэзию;
3. свободный перевод — разновидность перевода как творения и перевода как личного труда. Его также величают «либризмом». В этом случае, переводчик отдаляется от оригинала и погружается в мир свободных действий, до того, что стих становится родным. Можно привести пример Эдварда Фицджеральда, который в 1859 году опубликовал «Рубай» Хайяма;
4. перевод как личный труд — автор рассматривает переведенные стихотворения как часть своего литературного наследия, в том числе, когда они включаются в текст, или же в конце собственного произведения;
5. перевод перевода — когда переводчик не владеет языком оригинала и основывается на другие языки. Примерами могут служить переводы Октавио Паса (с японского, китайского, шведского и венгерского) и Хосе Эмилия Пачеко (с польского и современного греческого);
6. перевод как современная адаптация древнего текста на том же языке — перевод Альфонсо Рейеса («Myo Cid») и Генри У. Лонгфелло («Historia de los reyes de Noruega»);
7. адаптация — дидактическая или сжатая передача оригинала.

3.

Считаю, что техника переводов Фицджеральда, Борхеса, Цветаевой и Гамсахурдиа значительно удаляет читателя от оригинала. Переведенный ими текст не только не содержит все абзацы или главы первичного текста, но также не является носителем целостности оригинала. Если в одних случаях теоретически допустимым является замена слова или предложения, то это никак не случай с авангардной поэзией Лорки, где одно слово (оно же предложение) является носителем отличающего значения. Будучи стертым (устраненным), оно вырывает из оригинала идею, которую должен был передать переводчик.

Рассмотрим случай *дополнения* авторского текста. Возможно, М. Цветаева вставила вышеупомянутый абзац в стихотворение Лорки «Гитара» для усиления несущего эффекта (идеи). Во-первых, Лорку нет надобности «усиливать» — его «сила» может заключаться в стертой переводчицей поэтической форме и нечего тут «полировать и приглаживать» (Набоков). Во-вторых, вставленная строфа, по своей анатомии русская, в ней ничто не пахнет Испанией. Это логично, ведь Цветаева принадлежит к тому числу русских писателей, которые глубоко чувствовали русское слово. При желании насладиться русской поэзией, я с удовольствием перелистаю том Ходасевича, Цветаевой или Ахматовой, но не буду искать русской души в переводах Лорки, Хименеса или братьев Мачадо. Наверное это и имел в виду В. Набоков: «Но вот за перо берется подлинный поэт, одаренный и тем и другим, и между сочинением собственных стихов находит отдохновение, переводя что-нибудь из Лермонтова или Верлена. Обычно он либо не знает язык подлинника и безмятежно полагается на «подстрочник», сделанный не столь блестящим, но значительно более образованным человеком, либо, зная язык, не обладает педантичностью ученого и опытом профессионального переводчика. В этом случае чем больше его поэтический дар, тем сильнее искрящаяся рябь его красноречия замутняет гениальный подлинник. Вместо того, чтобы облечься в одежды автора, он наряжает его в собственные одежды» (Leigh: 1998).

Так каким же должен быть переводчик? В последний раз обратимся к В. Набокову: «...Теперь уже можно судить, какими качествами должен быть наделен переводчик, чтобы воссоздать идеальный текст шедевра иностранной литературы. Прежде всего он должен быть столь же талантлив, что и выбранный им автор, либо таланты их должны быть одной природы. В этом и только в этом смысле Бодлер и По или Жуковский и Шиллер идеально подходят друг другу. Во-вторых, переводчик должен прекрасно знать оба народа, оба языка, все детали авторского стиля и метода, происхождение слов и словообразование, исторические аллюзии. Здесь мы подходим к третьему важному свойству: наряду с одаренностью и образованностью он должен обладать способностью к мимикрии, действовать так, словно он и есть истинный автор, воспроизводя его манеру речи и поведения, нравы и мышление с максимальным правдоподобием» (Набоков: 395).

Конечно, Набокова вряд ли можно назвать скромным человеком: он приравнивает себя к Пушкину будучи его переводчиком. Я не считаю, что переводчик должен иметь одинаковый талант с гением, тогда бы гении сами переводили свои произведения (но

ведь переводил Набоков свои?). Наверное, главным стремлением переводчика должна быть передача «души» произведения при максимальной сохранности формы оригинала. Пусть не все будет «гладко» на языке перевода, пусть «пахнет» оригиналом, это лишний раз пробудит в нас стремление прочесть шедевр в оригинале. Для меня, как для читателя и переводчика, перевод Р. Серрано и Р. Игнатьева гораздо ближе (не только к тексту оригинала, но и к его духу), чем перевод Ю. Зыцаря. Последний, по собственному признанию переводчика, далек от оригинала (1), но представляет безусловный интерес с точки зрения альтернативного метода перевода.

В конце хочу выразить благодарность Ю. Зыцарю и Р. Серрано и Р. Игнатьеву, переводы которых вдохновили меня написать настоящую статью и предлагаю свою версию перевода вышеупомянутого стиха Г. Арести:

Отстою отчий дом.
От волков,
засухи,
лихоимства
и правосудия
отстою отчий дом.
Лишусь
стад,
огородов,
сосновых пущ,
добра,
доходов,
долей
но отстою отчий дом.
Отнимут оружие, и руками
отстою отчий дом;
отнимут руки, и плечами
отстою отчий дом;
отнимут плечи, предплечья и грудь
и душой
отстою отчий дом.
Умру.
Потеряется душа моя,
погибнет потомство мое,
но отчий дом
устоит.

Литература

- (1) Зыцарь Ю. К переводу стихотворения Г. Арести «Дом моего отца» // Герника. 2008. №7.
- (2) Кортасар Й. Габриель Арести (1933-1975) // Герника. 2008. № 1.
- (3) Hurtado Albir A. Traducción y Traductología. Introducción a la traductología. Tercera edición. Madrid: Cátedra, 2007.
- (4) Campos A. M. Poesía y traducción // Hieronymus. Núm. 3.
- (5) Holmes J. Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form // Babel. 15. 1969. P. 195-201.
 - Describing Literary Translations: Models and Methods // Holmes J., Lambert J. and van den Broeck R. (eds.). Literature and Translation: New Perspective in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies. Louvain, Acco, 1978. P. 69-82.
 - De Haan F., and Popovic A. (eds.). The nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation. La Haya, Mouton, 1970.
- (6) Etkind E. Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique. Lausanne: l'Age d'Homme, 1982.
- (7) Raffel B. The art of Translating Poetry. Pittsburg, Pennsylvania State University Press, 1988.
- (8) Popovic A. Dictionary for the Analysis of Literary Translation. University of Alberta, 1976.
- (9) Lefevere A. Translating poetry. Seven strategies and a Blueprint. Amsterdam: Van Gorcum, 1975.
- (10) Beaugrande R. de. Factors in a theory of poetic translating. Assen: Van Gorcum, 1978.
- (11) Saez Hermosilla T. Percepto mental y Estructura rítmica. Prolegómenos para una Traductología del sentido. Universidad de Extremadura, 1987.
- (12) Лорка Ф. Г. Избранное / Пер. с исп. Москва: «Просвещение», 1987.
- (13) См. 12, с. 44-45.
- (14) Саакянц А. Марина Цветаева // Марина Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. I. Москва: Издательство «Художественная литература», 1988. С. 31.
- (15) См. 12, с. 46-47.
- (16) Беккер Г.А. Избранные произведения / Пер. с исп. Москва: «Художественная литература», 1985.
- (17) Луарсабишвили В. Переводы стихотворений Густаво Адольфо Беккера (на грузинском языке). Газета писателя. № 13 (63). 1-7 мая 2003 г.
- (18) Гамсахурдиа К. Перевод и чистота языка // Избранные произведения. Т. VII. Тбилиси: Издательство «Сабчота Сакартвело», 1965. С. 564-656.
- (19) Набоков В. Искусство перевода. Лекции по русской литературе. Москва: Издательство «Независимая Газета», 2001.
- (20) <http://www.geocities.com/Athens/3682/nabokov2.html>. Kimmel, Leigh. Nabokov as Translator. An examination of his changing doctrine of translation, 1998.
- (21) http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/19092005.htm
- (22) http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/30092005.htm

SOBRE LA TRADUCCIÓN DEL POEMA DE GABRIEL ARESTI «LA CASA DE MI PADRE»

Vladimer Luarsabishvili
Profesor de Literatura Comparada
Universidad Estatal Chavchavadze, Tbilisi

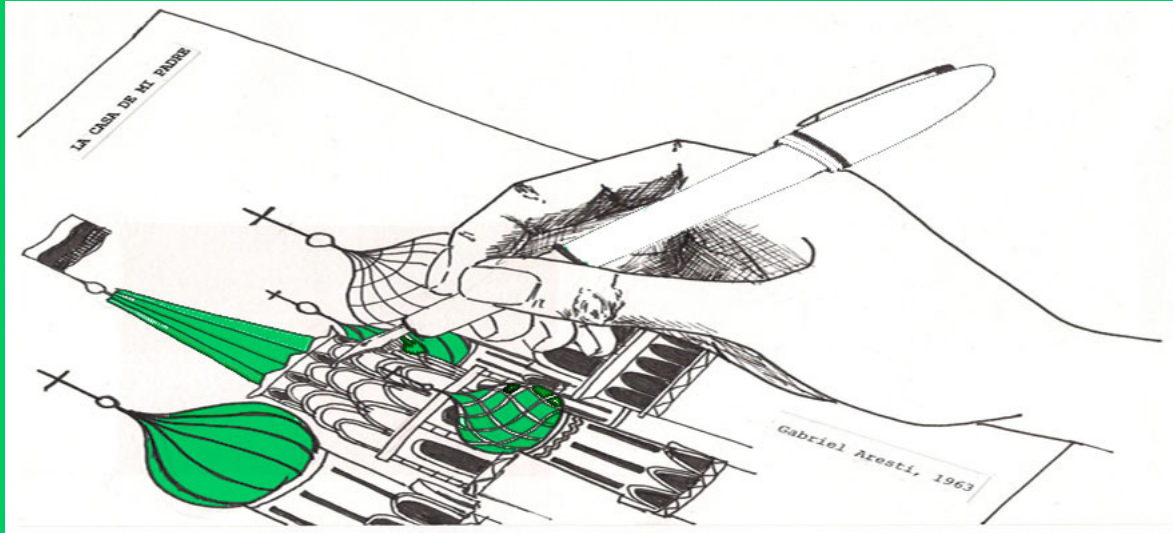
Cita recomendada || LUARSABISHVILI, Vladimer (2010): "Sobre la traducción del poema de Gabriel Aresti «La casa de mi padre»" [artículo en línea], 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 2, 96-111 [Fecha de consulta: dd / mm / aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/Vladimer-Luarsabishvili.html> >.

Ilustración || Patricia Lopez

Traducción || Roberto Serrano

Artículo || Original in *Gernika* 2009 N°3 | Recibido: 16/06/2009 | Publicado: 01/2010

Licencia || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



Resumen || En este artículo se analizan varias versiones del poema de Gabriel Aresti «La casa de mi padre». El autor profundiza en la teoría y práctica de la traducción con el ejemplo de varios traductores. En el artículo se citan ejemplos concretos de diversas traducciones de K. Gamsakhurdia, M. Tsvetaeva, V. Nabokov, J. Borges etc. Al término de su trabajo el autor propone su propia versión de traducción al ruso del poema de Gabriel Aresti «La casa de mi padre».

Palabras clave || Traducción | Traductor | Técnica de traducción | Aresti | Zytsar.

Abstract || In this article, several versions of the poem “My father’s house” by Gabriel Aresti are analysed. The author studies in depth the theory and the practice of translation with the example of several translators. In the article, several specific examples of diverse translations by K. Gamsakhurdia, M. Tsvetaeva, V. Nabokov, J. Borges, etc, are quoted. At the end of his work, the author suggests his own version of the russian translation of the poem by Gabriel Aresti “My father’s house”.

Key-words || Translation | Translator | Translation technique | Aresti | Zytsar.

0.

En la revista *Gernika* se ha publicado una traducción al ruso de un poema clásico de la poesía vasca del s. XX, «Defenderé la casa de mi padre» de Gabriel Aresti, traducido por el vascólogo ruso Y. Zytsar (1). Durante nueve años he traducido al georgiano poemas de Gustavo Adolfo Bécquer, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez y poetas vascos (Unamuno, Celaya, Aresti). Durante este tiempo, por supuesto, en más de una ocasión ha surgido la cuestión de las técnicas y normas de la traducción literaria. Anteriormente leí la traducción del mencionado poema de Roberto Serrano y Roman Ignatiev (2), que, sin duda, difiere de la versión de Y. Zytsar. Como resultado de ambas traducciones surge una tercera, la mía propia, y también todo un artículo a través de la mirada de autor sobre los tipos literarios de traducción.

Para comenzar, propongo al lector las traducciones de las dos versiones del mencionado poema de G. Aresti.

Traducción de Yuri Zytsar:

Дом моего отца
у самых верхов границы
я защищу от волхвов, волков,
землетрясений, ростовщиков,
мафии
и юстиции.
От всего защищу,
как ни тих и ни щупл.
Всю защиту ему обеспечу.
Обесконечу.

Как задаток приму синяки.
Потеряю скот, поля, сосняки.
Дивиденды, доходы, проценты,
последние центы.
Всё, исключая ключи от рая,—
всё потеряю.
Но дом отца?..
У самого краха края
род жены решит (— дня ясней),
что, мол, муж-то мул,
и уж муж ли, эй,
и уж нужн ли ей?

Отберут у меня и оружие.
Что ж, и тут я не запищу:
просто пальцами защищу.

Срежут пальцы с рук,
руки срубят, уже беспальные...
Друг!
Не плачь ты о бедном малом.
Плачь ты лучше о небывалом:
удалом, пусть и неудалом.
Я зубами заскрежешу:
рук
об
руб
ками
не пущу.
Пусть я мул, даже мум и му, старый пень в дыму,
но и думать о доме не дам – сомну.
Но тогда уж,
дойдя до плеч,
подберутся к душе
в груди.
Что же – лечь?
Не-ет, минуточку подожди.
В самый плача миг
на палачий мир
я душой замахнусь:
дом отца –
рушить?
Стой? Куда ж ты бежишь-то, гнусь!
Задушú
за душú.

Но допустим,
когда-нибудь пусть
где-то в толще лет – голубой чащё,
да не будет ей путь пуст,
срок придет и моей
душé.
А за ней и потомкам,
моим котёнкам.
А дом отца?..
А вот он-то,
как солдат после фронта,
лишь смеясь над веками,
и лишь веками щурясь вслед,
ни один не обронит камень.
Вот
свят
Свет.

Traducción de Roberto Serrano y Román Ignatiev:

Я защищу
Дом своего отца.
От волков,
От засухи,
От ростовщиков,
От правосудия
Я защищу
Дом
Своего отца.
Я потеряю скот,
Огороды,
Сосняки;
Я потеряю
Проценты,
Ренты,
Дивиденды,
Но я защищу дом своего отца.
Они отнимут у меня оружие,
А я руками защищу
Дом своего отца;

Мне отрубят руки,
А я культами защищу
Дом своего отца:
Они оставят меня
Без рук,
Без плеч
И без груди,
А я душой защищу
Дом своего отца.
Я умру,
Потеряется моя душа,
Погибнет мое потомство,
Но дом моего отца
Останется
Стоять.

1.

Conozcamos ahora brevemente los razonamientos de ciertos clásicos de la traducción, autores que han hecho posible que se analice científicamente la traducción. En la obra de Amparo Hurtado

Albir (2007), la traducción se considera una capacidad, un saber crear, que se basa en saber investigar el proceso de traducción y en solventar las dificultades que surgen en ese proceso, que tienen lugar en un suceso concreto. Apoyándose en la conocida diferencia entre los saberes, explicativo (know how), creativo y activo (operativo), la capacidad de la traducción se basa tanto en el saber, principalmente, de tipo operativo y, por esa razón, fundamentalmente se consigue con la práctica.

Sin embargo, para definir la traducción este autor considera posible basarse también en otra clasificación, propuesta por Jakobson en 1959, según la cual existen tres tipos de interpretación del signo verbal:

1. Traducción intralingüística, o reformulación: interpretación de los signos verbales con ayuda de otros signos de esa misma lengua;
2. Traducción interlingüística, o traducción: interpretación de los signos lingüísticos con ayuda de otra lengua;
3. Traducción intersemiótica o transmutativa: interpretación de los signos lingüísticos por medio de sistemas sin signos.

Jakobson demostró que la traducción interlingüística es la auténtica traducción. Más tarde otros autores compartieron este punto de vista. Por ejemplo, Ljudskanov (1969) observó la traducción como un proceso de transformación de los signos y conservación del contenido y buscó un algoritmo efectivo para la traducción humana y mecánica; Arcaini (1986) se ocupó de la traducción intersemiótica entre signos lingüísticos e iconos y escribió sobre los códigos verbales e iconos; Steiner (1975) consideró la traducción interlingüística como el único y privilegiado tipo de comunicación.

Albir plantea tres preguntas: ¿Por qué se necesita la traducción? ¿Para qué es necesario traducir? Y ¿Para quién es necesaria la traducción? En su opinión, la traducción es consecuencia de la existencia de distintas lenguas y culturas; la pregunta «¿Para qué es necesario traducir?» la responde así: para la comunicación, para superar la barrera de la incomunicación, el objetivo de la traducción es comunicativo; y la tercera pregunta «¿Para quién es necesaria la traducción?» la responde así: para aquel que no sabe la lengua y cultura original. El traductor no traduce para sí (solo en casos excepcionales), y los objetivos de la traducción pueden ser diversos.

Marco Antonio Campos en el artículo «Poesía y traducción» hace esas mismas preguntas. En su opinión, existen dos razones fundamentales para la traducción, traducción como medio de subsistencia y traducción por placer. Es posible considerar la traducción como un trabajo y al mismo tiempo, existir la oportunidad

de elegir a los autores por gusto personal. Él tradujo por el placer de descubrir, según percepción general, por agradecimiento al autor, que le enseñó algo o emocionó por alguna razón. La pregunta ¿Para qué traducir? En primer lugar, para dar la oportunidad al lector de descubrir en su lengua materna a un autor desconocido; así mismo, y volviéndonos ya hacia lo traducido, para corregir errores léxicos, incorrecciones en la rima, rigidez de la traducción o elementos literarios innecesarios. El autor aconseja no traducir lo que ya está traducido, si no se puede mejorarlo, o por lo menos, realizar una versión nueva y sensiblemente mejorada. Además durante la traducción se enriquece la lengua durante el proceso interminable de transformación lingüística. Esto es una cosa maravillosa, como una poesía escrita, un cuadro pintado o una película ya filmada (4).

En lo referente al traductor, la primera idea es que sea poseedor de ambos idiomas. Aquí surgen tres preguntas:

1. ¿El traductor debe conocer ambos idiomas al mismo nivel?
2. ¿El traductor y el interprete deben poseer el mismo nivel de conocimientos lingüísticos?
3. ¿Debe el traductor ser especialista en teoría de la lengua o en lingüística?

En opinión de Amparo Hurtado Albir (2007), el bilingüismo no es una condición sine qua non para el traductor (aún más, teniendo en cuenta que las dos situaciones, traducción escrita u oral, son distintas). Además, el traductor, sin duda, debe dominar también conocimientos no lingüísticos, por ejemplo sobre la cultura de los países origen de los textos traducidos. Aunque la práctica demuestra que incluso esto en ocasiones es insuficiente (3).

Ahora veamos brevemente la clasificación tradicional de la traducción.

San Jerónimo distingue la traducción mundana y religiosa. Vives (1532) diferencia las versiones que consideran únicamente los significados, de otras que tienen en consideración las frases y los términos y una tercera que afecta al equilibrio entre el estilo y las palabras, en la cual los términos añaden al sentido la fuerza y la elegancia. Fray Luis de León (1561) distingue entre traducción (trasladar) y declaración (declarar): la primera es «segura y acertada» y «si es posible se cuentan las palabras, para cambiarlas por la cantidad exacta», y la segunda es «como un juego de palabras, añadiendo y restando según el deseo propio» Dryden (1680) propone distinguir metafrasis (traducción literal), paráfrasis (traducción del significado) e imitation (desvío libre en forma y significado). Schleiermacher (1813) diferencia la traducción de textos comerciales, literarios y científicos.

En la traducción poética se destacan sus propios tipos particulares. Esta cuestión la estudiaron Holmes (1969: 195-201, 1978: 69-82), Holmes, de Haan and Popovic (1970), Lefevere (1975), Popovic (1976), de Beaugrande (1978), Etkind (1982), Raffel (1988), Saez Hermosilla (1987) y otros (5-11).

Colmes (1988): los textos poéticos son polisemánticos. La traducción poética es un metapoema, y el traductor un metapoeta.

Etkind (1982): el verso es un «sistema de conflictos» (entre la sintaxis y la medida, la medida y el ritmo, la tradición poética y la innovación poética). El autor diferencia seis tipos de traducción poética:

1. informativa (en prosa y sin pretensiones artísticas);
2. interpretativa (unida a enseñanzas históricas y estéticas);
3. demostrativa (con la presencia de ciertos criterios estéticos, sin embargo sin la influencia de un sistema estético determinado);
4. aproximativa (con la presencia de un sistema parcialmente estético; por ejemplo, ritmo sin medida, ritmo sin rima etc.);
5. imitativa (cuando el traductor es poeta y se expresa libremente);
6. recreativa (auténtica traducción poética, que transmite los versos con las características del original).

Raffel (1988): la traducción poética es un «juego de equilibrios».

2.

Huyendo de las influencias, leí a propósito el libro de traducciones de G. Lorca, editado en Moscú en 1987 (12), justo después de haber traducido yo mismo unos cuantos poemas de Lorca. Comparé ambas traducciones de un mismo poema.

El famoso poema de Lorca «La Guitarra» de *Cante Hondo* fue traducido por Marina Tsvetaeva (Lorca: 44-45). Estudiar el papel de la gran poetisa rusa en la literatura mundial no es el objetivo de este artículo, la han estudiado y la estudian escritores y literatos. Aquí simplemente vamos a subrayar su técnica de traducción con el ejemplo de dos poemas. Es conocido que Tsvetaeva tradujo mucho (Saakiantz: 31) de varios idiomas, entre ellos del español. En «La Guitarra» la poetisa emplea un truco de traducción que vuelve a aparecer en otro poema de Lorca, «Y después...» (Lorca: 46-47).

Al final del poema («La Guitarra») Tsvetaeva traduce (no usamos el verbo «escribe» a propósito):

Así se despide de la vida el pájaro
Bajo la amenaza de la mordedura de la serpiente.

Mientras que en el original de Lorca estos versos aparecen así:

Y el pequeño pajarito muerto
en la rama.

En este caso es bien visible la variación del texto poético. Sin embargo, en otro poema nos encontramos ya no con la variación, sino con añadiduras y elipsis del original:

Se calló, se detuvo,
se secó, se agotó,
desapareció.

Esta estrofa falta en los versos originales de Lorca, pero existe en su traducción. Además de esto la poetisa finaliza la traducción del poema quitando el último verso, que es una frase independiente:

Quedó
el desierto.

Ya que en el original, tras la estrofa “Quedó / el desierto” existe aún otra, última frase: «Un onduloso desierto».

Aquí debemos señalar que la métrica del español, ruso y georgiano se diferencian, lo que complica la comparación del original y las traducciones. Eso mismo sucedió con las traducciones de Bécquer (Bécquer: 1985) (libro que yo leí tres años después de la publicación de mis traducciones en los periódicos literarios).

Es conveniente recordar el punto de vista de M. Tsvetaeva sobre la traducción: «Traduzco por el oído y por el alma (de las cosas). Es más que un pensamiento» (Saakiantz: 31). En nuestra opinión es un pensamiento totalmente subjetivo. Pues, ¿de dónde podemos saber nosotros en qué verso concretamente puso Lorca su «alma»? ¿Puede ser en esa misma última frase que ignoró (borró) la traductora?

Esa misma opinión sobre la traducción la tenía también el escritor georgiano K. Gamsakhurdia: «la actividad traductora es una labor de lo más complicada. El traductor no debe seguir el texto traducido literalmente. Por ejemplo, cuando yo traduje a Werter, eliminé ciertos pasajes del original, ya que no decían nada al lector georgiano. Este principio es obligatorio en la traducción, ya que la traducción es la transmisión del alma de la obra, no de sus letras» (Gamsakhurdia: 564-656).

«No decían nada al lector georgiano», ¿no es acaso esto totalmente subjetivo? En opinión de K. Gamsakhurdia «no decían nada» y en opinión de otro traductor puede que «dijeran mucho» y se traducirían. Por otro traductor, por ejemplo, sugiero a Vladimir Nabokov:

En el caprichoso mundo de la translación de las letras existen tres tipos de pecado. El primer y más inocente mal son los errores evidentes, cometidos por desconocimiento o incompreensión. Es la común debilidad humana, y son totalmente perdonables. El siguiente paso al infierno lo da el traductor que conscientemente ignora aquellas palabras o estrofas, en cuyo significado no se ha molestado en penetrar o que, en su opinión, pueden resultar incomprensibles o indecentes para un borrosamente imaginado lector. No tiene escrúpulos en marginar el significado que le ofrece el diccionario, o en sacrificar el mensaje a cambio de una concreción pasajera: está dispuesto de antemano a saber menos que el autor, suponiendo, sin embargo, que sabe más. El tercero, y el más grave, mal en esta cadena de pecados lo comete traductor que se dedica a pulir y afinar la obra, embelleciéndola rastaramente, adecuándola y adaptándola a los gustos y prejuicios del lector. Este pecado merece ser castigado con las más crueles torturas, como en la Edad Media se castigaba el plagio. (Nabokov: 389).

V. Nabokov era un escritor de un pensamiento individual profundo. Eso mismo se puede afirmar de M. Tsvetaeva, y de otros escritores que no pudieron publicar bajo el poder soviético. Sin embargo, debemos destacar, que a pesar de la coincidencia de pensamiento, Nabokov y Tsvetaeva eran personalidades diametralmente divergentes. Esta diferencia se plasma en su relación con la traducción. Leigh Kimmel publicó el artículo «Nabokov como traductor», en el que muestra la evolución de la doctrina traductora del escritor (Leigh: 2001). El autor del artículo distingue dos grupos de traductores: unos durante la traducción prefieren conservar la integridad del texto, otros traducen el «alma» de la obra (como M. Tsvetaeva). Con el ejemplo de dos traducciones de V. Nabokov el autor intenta explicar la evolución de la labor traductora.

La primera traducción que analiza Kimmel es «Ania en el país de las maravillas». El autor del original, Louis Carrol, juega con las palabras inglesas, apoyándose en su polisemia y especialmente en la coincidencia fónica de diversos términos, creando un efecto humorístico. Durante la traducción del original Nabokov lo acercó a la lengua rusa. Comenzó por cambiar los nombres de «Alice» por el de «Ania» y cada nuevo elemento extranjero lo «traducía» al ruso. De tal modo se alejaba cada vez más del original y finalmente logró un resultado que «decía algo al lector ruso», por expresarlo en los mismos términos que K. Gamsakhurdia.

A diferencia de la traducción que acabamos de citar, Nabokov tradujo *Evgeni Onegin*, siguiendo unos principios opuestos. La primera

preocupación del traductor era conservar la integridad del texto, para lo que adjuntó 1100 comentarios a pie de página. Consideró su traducción no como la lectura de un texto literario, sino como una introducción al texto ruso para aquellos que no dominan el ruso con el suficiente nivel para leer la obra. El autor de este artículo no está de acuerdo con la opinión de que tradujo a Carrol para los niños y a Pushkin para los estudiantes, lo que explicaría tal cambio de estrategia traductora. Es de sobra conocido que el propio Nabokov cambiaba el contenido de sus escritos cuando los traducía (como en el caso de *Camera obscura*, rebautizada como *Laughter in the Dark*, y prácticamente reescrita). De acuerdo con la opinión de Kimmel, es posible que Nabokov llegara a la conclusión de que sólo el autor tiene derecho a cambiar el contenido del texto.

En relación a rehacer una obra ajena es bien conocida la historia de las traducciones de *Rubay* de Omar Hayam por E. Fitzgerald, pero despierta un interés especial la traducción de los poemas del inglés a la lengua española (21, 22). Según la leyenda, Borges hijo heredó el talento de escritor de su padre. Con la excepción de unos textos orientalistas y la novela *El Caudillo*, Jorge Guillermo Borges publicó unos pocos poemas, entre las que se encontraban tres obras denominadas «Momentos» (que publicó la prestigiosa revista *Nosotros*, en Buenos Aires en 1914). Más tarde, Borges padre tradujo desde el inglés *Rubay*, basándose en la traducción de E. Fitzgerald.

E. Fitzgerald publicó por primera vez la adaptación de «Rubay» en 1859, en total a lo largo de toda su vida salieron a la luz cuatro redacciones de la traducción. La quinta y última se publicó tras el fallecimiento del traductor en 1889, incluyendo las anotaciones que Fitzgerald incluyó en la cuarta edición. En el original cada «Rubay» consta de una estrofa de dos versos, cada uno se divide en dos hemistiquios, formando en total cuatro versos (de ahí tomó en principio el nombre ruba'i). Los versos riman entre sí, con la excepción de la tercera línea, que puede rimar o no. Al traducir Fitzgerald eligió el esquema AABA.

Cada cuarteto es por sí mismo un poema independiente, teniendo al comienzo un elemento descriptivo o narrativo, mientras que en el último verso concluye con una sentencia moral o una conclusión filosófica. Fitzgerald reunió varias estrofas del original, sin respetar el sistema inicial persa. Este orden varió desde la primera hasta la quinta edición, que ya entonces tenía 101 estrofas, mientras que en el original se cuentan 75 en total.

Las traducciones de *Rubay* al español como mínimo son tres. La primera, realizada por Borges en el año 1907, fue publicada en la revista madrileña *Renacimiento*, en este mismo año y sin indicar al traductor. La segunda traducción pertenece a la pluma de Carlos

Musio Peña, con un artículo introductorio de Alvaro Melian Lafinur, y en 1922, en la revista de Rafael Losano, fue publicada una serie *Los mejores poemas (líricos) de los mejores poetas*, entre los que se encontraba Omar Hayam. Además, la «primera traducción desde el persa» la publicó Ventura García Calderón. En 1925 vio la luz la traducción de Adolfo Salazar, y en 1927 la de Joaquín V. González.

En honor de Borges debemos admitir que la suya fue la primera traducción al español que conservó la métrica del original. El original inglés se compone de un verso de diez sílabas con el acento en la última sílaba, que en el caso de trasladarlo al español se convierte en endecasílabo. Durante la traducción Borges prescindió de la rima y alternó los versos paroxítonos endecasílabos (que portan el acento en la sílaba penúltima) con los oxítonos de verso de diez sílabas, ya que, a pesar de la diferente cantidad de sílabas fonológicas, todos los versos se leen como once sílabas de acuerdo a las normas métricas aceptadas comúnmente.

En general, por supuesto, esta labor no es traducción, sino recreación, como el en caso de Fitzgerald. Sin embargo, Borges fue más allá que Fitzgerald, eliminó parte de las estrofas originales de Fitzgerald, varió el orden de las restantes y añadió unas cuantas propias. Resulta que Borges, inspirado en la traducción de Fitzgerald, escribió su propio *Rubay* en español, y Fitzgerald, a su vez, inspirado por el original de Hayam, escribió su propio *Rubay* en inglés.

Marco Antonio Campos, en el artículo que hemos mencionado más arriba, diferencia 7 tipos de traducción (4).

1. Traducción como creación, cuando el autor traduce exactamente el poeta de otra lengua, al tiempo que lo adorna con su propio estilo (por ejemplo, Borges y Octavio Paz);
2. Traducción literaria, el ansia de todo escritor se centra en la correspondencia de los objetos verbales del original y la traducción. La traducción contemporánea de la poesía no es posible; como poco se diluye y se pierde la musicalidad. Como lector y traductor, el autor de este artículo se confiesa en su respeto y afición hacia la traducción poética. Por supuesto, no se refiere a la traducción literal, donde no se nota nada o se nota muy poco, como pretende el personal académico, que sufre de falta de oído. Respetan el texto en un sentido literal, sin embargo no respetan la poesía;
3. Traducción libre, variedad de traducción como creación y traducción como trabajo personal. También lo denominan «librismo». En este caso el traductor se aleja del original y se sumerge en el mundo de acciones libres, hasta tal punto que los versos se vuelven propios. Se puede poner el ejemplo de Edward Fitzgerald, que publicó en 1859 *Rubay* de Hayam;

-
4. Traducción como trabajo personal, el autor considera los versos traducidos como parte de su legado literario, entre otros, cuando se integran en su texto, o al final de su propia obra;
 5. Traducción de traducción, cuando el traductor no domina la lengua del original y se basa en otros idiomas. Como ejemplo se puede traer las traducciones de Octavio Paz (desde el japonés, el chino, el sueco y el húngaro) y José Emilio Pacheco (desde el polaco y el griego moderno);
 6. Traducción como adaptación moderna de un texto antiguo en la misma lengua, traducción de Alfonso Reyes (*Myo Cid*) y Henry U. Longfellow (*Historia de los reyes de Noruega*);
 7. Adaptación, transliteración del original didáctica o resumida.

3.

En mi opinión, la técnica traductora de Fitzgerald, Borges, Tsvetaeva y Gamsakhurdia alejan de modo notable al lector del original. El texto traducido por ellos no solo no contiene todas las estrofas o todos los capítulos del texto primario, sino que tampoco son portadores de la integridad del original. Si en unos casos el cambio de términos o frases es teóricamente aceptable, no es en otros, como en la poesía vanguardista de Lorca, donde una palabra (que suele ser una frase completa) es portadora de un sentido especial. Al ser eliminada (borrada) se arranca del original una idea, que debía ser transmitida por el traductor.

Veamos el caso cuando se completa el texto del autor. Es posible que M. Tsvetaeva añadiera el párrafo antes mencionado en el poema de Lorca «La Guitarra» para reforzar el efecto (idea) que porta. En primer lugar, no hay necesidad de «reforzar» a Lorca, su «fuerza» puede residir en la forma poética eliminada por la traductora y no hay necesidad de «pulir y arreglar» (Nabokov). En segundo lugar, la estrofa añadida, rusa en su anatomía, no suena para nada española. Esto es lógico, pues Tsvetaeva pertenece a ese grupo de escritores rusos que sentían profundamente la palabra rusa. Bajo el deseo de disfrutar de la poesía rusa, con mucho gusto hojearon a Khodasevich, Tsvetaeva o Akhmátova, pero no buscaré el alma rusa en las traducciones de Lorca, Jiménez o los hermanos Machado. Seguramente es lo que tenía en mente V. Nabokov:

Pero he ahí que coge la pluma un poeta hecho y derecho, y mientras compone sus propios poemas encuentra la inspiración mediante la traducción de algo de Lérmontov o Verlain. Habitualmente o bien no conoce el idioma original y despreocupadamente se pone a traducir literalmente, no tan brillantemente, pero mucho mejor que una persona formada, o bien, conociendo el idioma, no tiene la pedantería del académico ni la experiencia del traductor profesional. En este caso, cuanto mayor sea su talento poético, con más fuerza ensuciarán sus briznas melifluas el genial texto original. En vez de vestirse con el traje del autor, él viste al autor con su propio traje. (Leigh: 1998)

En definitiva, ¿cómo debe ser el traductor? Nos referiremos por última vez a V. Nabokov:

... Ahora ya se puede juzgar cuáles son las características con las que debe vestirse el traductor, para recrear un texto ideal de una obra de arte de la literatura extranjera. Antes de nada debe tener tanto talento como el autor que ha elegido, o el talante de ambos debe ser de idéntica naturaleza. En este sentido, y solo en este, congenian de modo ideal Bodler y Po, o Zhukovskiy y Schiller. En segundo lugar, el traductor debe conocer perfectamente ambos pueblos, ambas lenguas, todos los detalles del estilo y método del autor, el origen y la formación de los términos, las alusiones históricas. Aquí no encontramos con la tercera característica importante: además del talento y la formación, debe dominar el mimetismo, actuar de tal modo, como si él fuera el autor original, reproduciendo su habla y comportamiento, gustos y pensamiento con la mayor veracidad posible” (Nabokov: 395).

Por supuesto, a duras penas podemos llamar a Nabokov una persona humilde: se compara con Pushkin al ser su traductor. No creo que el traductor deba tener un talante equiparable al del escritor genial, en tal caso los mismos escritores traducirían sus obras (¿acaso tradujo Nabokov las suyas?). Seguramente, el principal esfuerzo del traductor debe ser trasladar el «alma» de la obra, guardando al máximo la forma del original. Que no sea todo «liso» en la lengua traducida, que «huela» al original, esto nos producirá una vez más el deseo de leer la obra de arte en su versión original. Para mí, como lector y traductor, la traducción de R. Serrano y R. Ignatiev está mucho más cercana (no solo al texto original, también a su «alma») que la traducción de Y. Zytsar. Esta última, por deseo expreso del traductor, se aleja del original (1), pero ofrece un indudable interés desde el punto de vista del método alternativo de traducción.

Finalmente, quiero expresar mi agradecimiento a Y. Zytsar, R. Serrano y R. Ignatiev, cuyas traducciones me animaron a escribir este artículo y ofrecer mi propia versión traducida de la obra anteriormente mencionada de G. Aresti:

Отстою отчий дом.
От волков,
засухи,
лихоимства
и правосудия
отстою отчий дом.
Лишусь
стад,
огородов,
сосновых пущ,
добра,
доходов,
долей
но отстою отчий дом.
Отнимут оружие, и руками
отстою отчий дом;
отнимут руки, и плечами
отстою отчий дом;
отнимут плечи, предплечья и грудь
и душой
отстою отчий дом.
Умру.
Потеряется душа моя,
погибнет потомство мое,
но отчий дом
устоит.

Bibliografía

- (1) Зыцарь Ю. К переводу стихотворения Г. Арести «Дом моего отца» // Герника. 2008. №7.
- (2) Кортасар Й. Габриель Арести (1933-1975) // Герника. 2008. № 1.
- (3) Hurtado Albir A. *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*. Tercera edición. Madrid: Cátedra, 2007.
- (4) Campos A. M. *Poesía y traducción* // Hieronymus. Núm. 3.
- (5) Holmes J. "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form" // *Babel*. 15. 1969. P. 195-201.
- "Describing Literary Translations: Models and Methods" // Holmes J., Lambert J. and van den Broeck R. (eds.). *Literature and Translation: New Perspective in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*. Louvain, Acco, 1978. p. 69-82.
- De Haan F., and Popovic A. (eds.). *The nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. La Haya, Mouton, 1970.
- (6) Etkind E. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: l'Age d'Homme, 1982.
- (7) Raffel B. *The Art of Translating Poetry*. Pittsburg, Pennsylvania State University Press, 1988.
- (8) Popovic A. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. University of Alberta, 1976.
- (9) Lefevere A. *Translating poetry. Seven strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum, 1975.
- (10) Beaugrande R. de. *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Assen: Van Gorcum, 1978.
- (11) Saez Hermosilla T. *Percepto mental y Estructura rítmica. Prolegómenos para una Traductología del sentido*. Universidad de Extremadura, 1987.
- (12) Лорка Ф. Г. Избранное / Пер. с исп. Москва: «Просвещение», 1987.
- (13) См. 12, с. 44-45.
- (14) Саакянц А. Марина Цветаева // Марина Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. I. Москва: Издательство «Художественная литература», 1988. С. 31.
- (15) См. 12, с. 46-47.
- (16) Беккер Г.А. Избранные произведения / Пер. с исп. Москва: «Художественная литература», 1985.
- (17) Луарсабишвили В. Переводы стихотворений Густаво Адольфо Беккера (на грузинском языке). Газета писателя. № 13 (63). 1-7 мая 2003 г.
- (18) Гамсахурдиа К. Перевод и чистота языка // Избранные произведения. Т. VII. Тбилиси: Издательство «Сабчота Сакартвело», 1965. С. 564-656.
- (19) Набоков В. Искусство перевода. Лекции по русской литературе. Москва: Издательство «Независимая Газета», 2001.
- (20) <http://www.geocities.com/Athens/3682/nabokov2.html>. Kimmel, Leigh. *Nabokov as Translator. An examination of his changing doctrine of translation*, 1998.
- (21) http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/19092005.htm
- (22) http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/30092005.htm

SOBRE LA TRADUCCIÓ DEL POEMA DE GABRIEL ARESTI «NIRE AITAREN ETXEA»

Vladimer Luarsabishvili
Professor de Literatura Comparada
Universitat Estatal Chavchavadze

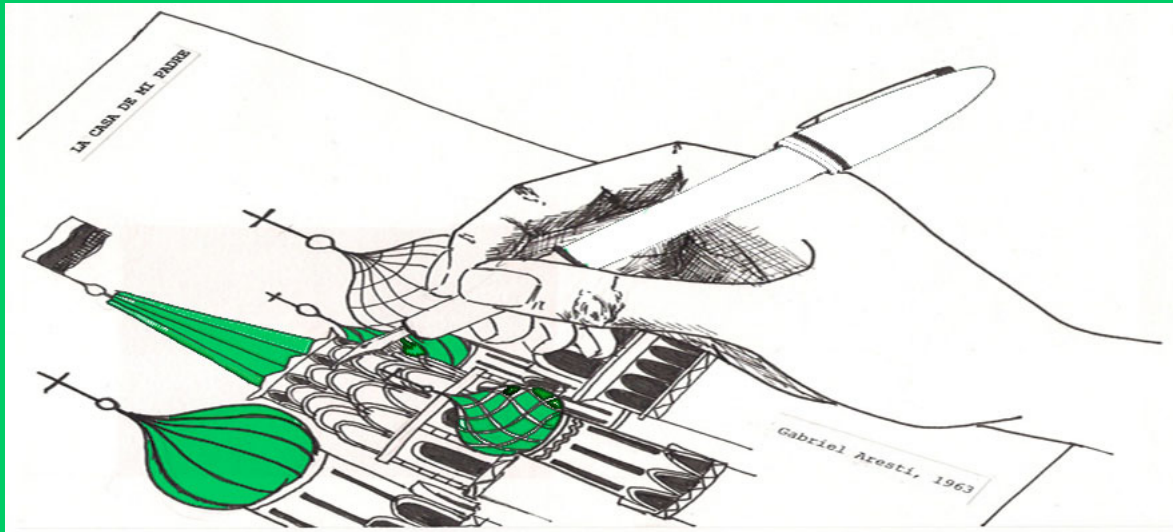
Cita recomanada || LUARSABISHVILI, Vladimer (2010): "Sobre la traducció del poema de Gabriel Aresti «Nire Aitaren Etxea» " [article en línia], 452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada, 2, 96-111 [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/Vladimer-Luarsabishvili.html> >.

Il·lustració || Patricia Lopez

Traducció || Sara da Pena Gómez

Article || Original in *Gernika* 2009 N°3 | Rebut: 16/06/2009 | Publicat: 01/2010

Llicència || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || En aquest article s'analitzen varies versions del poema de Gabriel Aresti «Nire Aitaren Etxea». L'autor profunditza en la teoria i pràctica de la traducció amb l'exemple de diferents traductors. A l'article es citen exemples concrets de diverses traduccions de K. Gamsakhurdia, M. Tsvetaeva, V. Nabokov, J. Borges, etc. Al termini del seu treball l'autor proposa la seva pròpia versió de la traducció al rus del poema de Gabriel Aresti «Nire Aitaren Etxea».

Paraues clau || Traducció | Traductor | Tècnica de traducció | Aresti | Zytsar.

Abstract || In this article, several versions of the poem "My father's house" by Gabriel Aresti are analysed. The author studies in depth the theory and the practice of translation with the example of several translators. In the article, several specific examples of diverse translations by K. Gamsakhurdia, M. Tsvetaeva, V. Nabokov, J. Borges, etc, are quoted. At the end of his work, the author suggests his own version of the russian translation of the poem by Gabriel Aresti "My father's house".

Key-words || Translation | Translator | Translation technique | Aresti | Zytsar.

0.

A la revista *Gernika* s'ha publicat una traducció al rus d'un poema clàssic de la poesia basca del segle XX, «Nire Aitaren Etxea» de Gabriel Aresti, traduït per el bascòleg rus Y. Zytsar (1). Durant nou anys he traduït al georgià poemes de Gustavo Adolfo Bécquer, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez i poetes bascs (Unamuno, Celaya, Aresti). Durant aquest temps, per suposat, en més d'una ocasió ha surgit la qüestió de les tècniques i normes de la traducció literària. Anteriorment, vaig llegir la traducció de l'esmentat poema feta per Roberto Serrano i Román Ignatiev (2), que, sense dubte, difereix de la versió de Y. Zytsar. Com a resultat d'ambdues traduccions sorgeix una tercera, la meua pròpia, i també tot un article a través de la mirada d'autor sobre els tipus literaris de traducció.

Per començar, proposo al lector les traduccions de les dues versions del poema de Gabriel Aresti.

Traducció de Yuri Zytsar:

Дом моего отца
у самых верхов границы
я защищу от волхвов, волков,
землетрясений, ростовщиков,
мафии
и юстиции.
От всего защищу,
как ни тих и ни щупл.
Всю защиту ему обеспечу.
Обесконечу.

Как задаток приму синяки.
Потеряю скот, поля, сосняки.
Дивиденды, доходы, проценты,
последние центы.
Всё, исключая ключи от рая,—
всё потеряю.
Но дом отца?..
У самого краха края
род жены решит (— дня ясней),
что, мол, муж-то мул,
и уж муж ли, эй,
и уж нужн ли ей?

Отберут у меня и оружие.
Что ж, и тут я не запищу:

просто пальцами защищу.
Срежут пальцы с рук,
руки срубят, уже беспальные...
Друг!
Не плачь ты о бедном малом.
Плачь ты лучше о небывалом:
удалом, пусть и неудалом.
Я зубами заскрежешу:
рук
об
руб
ками
не пущу.
Пусть я мул, даже мум и му, старый пень в дыму,
но и думать о доме не дам – сомну.
Но тогда уж,
дойдя до плеч,
подберутся к душе
в груди.
Что же – лечь?
Не-ет, минуточку подожди.
В самый плача миг
на палачий мир
я душой замахнусь:
дом отца –
рушить?
Стой? Куда ж ты бежишь-то, гнусь!
Задущу
за дущу.

Но допустим,
когда-нибудь пусть
где-то в толще лет – голубой чащё,
да не будет ей путь пуст,
срок придет и моей
душё.
А за ней и потомкам,
моим котёнкам.
А дом отца?..
А вот он-то,
как солдат после фронта,
лишь смеясь над веками,
и лишь веками щурясь вслед,
ни один не обронит камень.
Вот
свят
Свет.

Traducció de Roberto Serrano i Román Ignatiev:

Я защищу
Дом своего отца.
От волков,
От засухи,
От ростовщиков,
От правосудия
Я защищу
Дом
Своего отца.
Я потеряю скот,
Огороды,
Сосняки;
Я потеряю
Проценты,
Ренты,
Дивиденды,
Но я защищу дом своего отца.
Они отнимут у меня оружие,
А я руками защищу
Дом своего отца;

Мне отрубят руки,
А я культами защищу
Дом своего отца:
Они оставят меня
Без рук,
Без плеч
И без груди,
А я душой защищу
Дом своего отца.
Я умру,
Потеряется моя душа,
Погибнет мое потомство,
Но дом моего отца
Останется
Стоять.

1.

Coneguem ara breument els raonaments de certs clàssics de la traducció, autors que han fet possible que s'analitzi científicament la traducció. A l'obra d'Amparo Hurtado Albir (2007), la traducció es considera una capacitat, un saber crear, que es basa en saber investigar el procés de traducció i en resoldre les dificultats que

sorgeixen d'aquest procés, que té lloc en un esdeveniment concret. Recolzant se en la coneguda diferència entre els sabers, explicatiu (*know how*), i creatiu i actiu (operatiu), la capacitat de la traducció es basa principalment en el saber de tipus operatiu i, per aquesta raó, fonamentalment s'aconsegueix amb la pràctica.

Tanmateix per definir la traducció, aquest autor considera possible basar se també en una altra classificació, proposta per Jakobson al 1959, segons la qual existeixen tres tipus d'interpretació del signe verbal:

1. Traducció intralingüística o reformulació: interpretació dels signes verbals amb ajuda d'uns altres signes d'aquesta mateixa llengua;
2. Traducció interlingüística o traducció: interpretació dels signes lingüístics amb ajuda d'una altra llengua;
3. Traducció intersemiòtica o transmutativa: interpretació dels signes lingüístics mitjançant sistemes sense signes.

Jakobson va demostrar que la traducció interlingüística és l'autèntica traducció. Més tard, altres autors van compartir aquest punt de vista. Per exemple, Ljudskanov (1969) va observar la traducció com a procés de transformació dels signes i conservació del contingut i va buscar un algorisme efectiu per a la traducció humana i mecànica; Arcaini (1986) es va ocupar de la traducció intersemiòtica entre signes lingüístics i icones, i va escriure sobre els codis verbals i les icones; Steiner (1975) va considerar la traducció interlingüística com l'únic i privilegiat tipus de comunicació.

Albir planteja tres preguntes: per què es necessita la traducció?; per què és necessari traduir?; i per a qui és necessària la traducció? Segons la seva opinió, la traducció és conseqüència de l'existència de diferents llengües i cultures; a la pregunta «per què és necessari traduir?» respon el següent: per a la comunicació, per a superar la barrera de la incomunicació, l'objectiu de la traducció és comunicatiu. La tercera pregunta «per qui és necessària la traducció?» la respon així: per aquell que no sap la llengua i la cultura original. El traductor no tradueix per a si mateix (només en casos excepcionals), i els objectius de la traducció poden ser diversos.

Marco Antonio Campos a l'article «Poesía y traducción» fa aquestes mateixes preguntes. Segons la seva opinió, existeixen dues raons fonamentals per a la traducció: traducció com a medi de subsistència i traducció per plaer. És possible considerar la traducció com un treball i al mateix temps, que hi hagi l'oportunitat de triar els autors per gust personal. Ell va traduir pel plaer de descobrir, segons la percepció general, per agraïment a l'autor que li va ensenyar quelcom o el va emocionar per alguna raó. La pregunta «per què

traduir?» la respon en primer lloc per donar l'oportunitat al lector de descobrir en la seva llengua materna a un autor desconegut; així mateix, i tornant ja cap allò traduït, per a corregir errors lèxics, incorreccions en la rima, rigidesa de la traducció o elements literaris innecessaris. L'autor aconsella no traduir el que ja està traduït, si no es pot millorar, o al menys, realitzar una versió nova i sensiblement millorada. A més a més, en la traducció s'enriqueix la llengua durant el procés interminable de transformació lingüística. Això és una cosa meravellosa, com una poesia escrita, un quadre pintat o una pel·lícula ja filmada (4).

En allò referent al traductor, la primera idea és que sigui posseïdor de ambdós idiomes. Aquí sorgeixen tres preguntes:

1. El traductor ha de conèixer ambdós idiomes al mateix nivell?
2. El traductor i l'intendent han de posseir el mateix nivell de coneixement lingüístics?
3. El traductor ha de ser especialista en teoria de la llengua o en lingüística?

En opinió d'Amparo Huratdo Albir (2007), el bilingüisme no és una condició sine qua non pel traductor (a més, tenint en compte que les dues situacions, traducció escrita o oral, són diferents). A més a més, el traductor, sens dubte, ha de dominar també coneixements no lingüístics, per exemple sobre la cultura dels països d'origen dels textos traduïts. Això hauria de ser així, encara que la pràctica demostrï que fins i tot això, en ocasions, és insuficient (3).

Ara vegem breument la classificació tradicional de la traducció.

Sant Jeroni distingeix la traducció mundana i religiosa. Vives (1532) diferencia les versions que consideren únicament els significats, d'unes altres que tenen en consideració les frases i els termes i una tercera que afecta l'equilibri entre l'estil i les paraules, en la qual els termes afegeixen al sentit la força i l'elegància. Fra Luis de León (1561) distingeix entre traducció (traslladar) i declaració (declarar): la primera «segura i encertada» i «si és possible es compten les paraules, per a canviar les per la quantitat exacta», i la segona és «com un joc de paraules, afegint i restant segons el desig propi». Dryden (1680) proposa distingir metafrasi (traducció literal), parafrasi (traducció del significat) i imitation (desviació lliure en forma i significat). Schleiermacher (1813) diferencia la traducció dels textos comercials, literaris i científics.

En la traducció poètica destaquen els seus tipus propis particulars. Aquesta qüestió la van estudiar Holmes (1969: 195-201, 1978: 69-82), Holmes, de Haan and Popovic (1970), Lefevere (1975), Popovic (1976), de Beaugrande (1978), Etkind (1982), Raffel (1988), Saez

Hermosilla (1987) I altres (5 11).

Holmes (1988): els textos poètics són polisemàntics. La traducció poètica és un metapoema i el traductor un metapoeta.

Etkind (1982): el vers és un «sistema de conflictes» (entre la sintaxi i la mesura, la mesura i el ritme, la tradició i la innovació poètica). L'autor diferencia sis tipus de traducció poètica:

1. informativa (en prosa i sense pretensions artístiques);
2. interpretativa (unida a ensenyaments històrics i estètics);
3. demostrativa (amb la presència de certs criteris estètics, no obstant sense la influència d'un sistema estètic determinat);
4. aproximativa (amb la presència d'un sistema parcialment estètic; per exemple, ritme sense mesura, ritme sense rima, etc.);
5. imitativa (quan el traductor és poeta i s'expressa lliurement);
6. recreativa (autèntica traducció poètica, que transmet els versos amb les característiques de l'original).

Raffel (1988): la traducció poètica és un «joc d'equilibris».

2.

Fugint de les influències, vaig llegir expressament el llibre de traduccions de García Lorca, editat a Moscú a 1987 (12), justament després d'haver traduït jo mateix uns quants poemes de Lorca. Vaig comparar ambdues traduccions d'un mateix poema.

El famós poema de Lorca «La Guitarra» de *Cante Hondo* va ser traduït per Marina Tsvetaeva (Lorca: 44 45). Estudiar el paper de la gran poetessa rusa en la literatura mundial no és l'objectiu d'aquest article, l'han estudiat i l'estudien escriptors i literats. Aquí senzillament subratllarem la seva tècnica de traducció amb l'exemple de dos poemes. És sabut que Tsvetaeva va traduir molt (Saakiantz: 31) de diversos idiomes, entre ells el castellà. A «La Guitarra» la poetessa emprà una eina de traducció que torna a aparèixer en un altre poema de Lorca, «Y después...» (Lorca: 46 47).

Al final del poema «La Guitarra» Tsvetaeva tradueix (no utilitzem el verb «escriu» expressament):

Así se despide de la vida el pájaro
Bajo la amenaza de la mordedura de la serpiente.

Mentre que en l'original de Lorca aquests versos apareixen així:

Y el pequeño pajarito muerto
en la rama.

En aquest cas és visible la variació del text poètic. No obstant, en un altre poema ens trobem ja no amb la variació, sinó amb els afegits i les el·lipsis de l'original:

Se calló, se detuvo,
se secó, se agotó,
desapareció.

Aquesta estrofa falta en els versos originals de Lorca, però existeix en la seva traducció. A més a més d'això, la poetessa finalitza la traducció del poema traient l'últim vers, que és una frase independent:

Sólo queda
el desierto.

Ja que en l'original, rere l'estrofa «Sólo queda /el desierto.» existeix encara una altra última frase: «Un ondulado / desierto.»

Aquí hem d'assenyalar que la mètrica del castellà, el rus i el georgià es diferencien, cosa que complica la comparació de l'original i les traduccions. Això mateix va succeir amb les traduccions de Bécquer (Bécquer: 1985). Yo vaig llegir aquest llibre tres anys després de la publicació de les meves traduccions en diaris literaris.

És convenient recordar el punt de vista de Tsvetaeva sobre la traducció: «Tradueixo d'oïda i per l'ànima (de les coses). És més que un pensament» (Saakiants: 31). Segons la nostra opinió, és un pensament totalment subjectiu. Doncs, com podem saber nosaltres en quin vers concretament va posar Lorca la seva «ànima»? Potser en aquella última frase que va ignorar (va borrar) la traductora?

Aquesta mateixa opinió sobre la traducció la tenia també l'escriptor georgià K. Gamsakhurdia: «l'activitat traductora és una tasca d'allò més complicada. El traductor no ha de seguir el text traduït literalment. Per exemple, quan vaig traduir Werter, vaig eliminar certs passatges de l'original, ja que no deien res al lector georgià. Aquest principi és obligatori en la traducció, ja que la traducció és la transmissió de l'ànima de l'obra, no de les seves lletres» (Gamsakhurdia: 564 656).

«No deien res al lector georgià», no és això, potser, totalment subjectiu? En opinió de Gamsakhurdia «no deien res», i en opinió d'un altre traductor potser «diguessin molt» i es traduïren. Per un altre traductor, per exemple, suggereixo Vladimir Nabokov:

En el capritxós món de la translació de les lletres existeixen tres tipus de pecat. El primer i més innocent mal són els errors evidents, comesos per desconeixement o incomprensió. És la comú debilitat humana, i són totalment perdonables. El següent pas a l'infern el dona el traductor que conscientment ignora aquelles paraules o estrofes, en el significat de les quals no s'ha molestat en penetrar o que, segons la seva opinió, poden resultar incomprendibles o indecents per a un borrosament imaginat lector. No té escrúpuls en marginar el significat que li ofereix el diccionari, o en sacrificar el missatge a canvi d'una concreció passatgera: està disposat per endavant a saber menys que l'autor, suposant, no obstant, que sap més. El tercer, i el més greu, mal en aquesta cadena de pecats el comet el traductor que es dedica a polir i afinar l'obra, embellint la mesquinament, adequant la i adaptant la als gustos i prejudicis del lector. Aquest pecat mereix ser castigat amb la més cruel de les turtures, com en l'Edat Mitja es castigava el plagi. (Nabokov:389)

Nabokov era un escriptor d'un pensament individual profund. Això mateix es pot afirmar de Tsvetaeva, i d'altres escriptors que no van poder publicar sota el poder soviètic. No obstant, hem de destacar que malgrat la coincidència de pensament, Nabokov i Tsvetaeva eren personalitats diametralment divergents. Aquesta diferència es plasma en la seva relació amb la traducció. Leigh Kimmel va publicar l'article «Nabokov com a traductor», en el qual mostra l'evolució de la doctrina de l'escriptor (Leigh: 2001). L'autor de l'article distingeix dos grups de traductors: uns durant la traducció prefereixen conservar la integritat del text, uns altres tradueixen «l'ànima» de l'obra (com Tsvetaeva). Amb l'exemple de dues traduccions de Nabokov l'autor intenta explicar l'evolució de la tasca traductora. La primera traducció que analitza Kimmel és *Ania v strane chudes*. L'autor de l'original, Lewis Carroll, juga amb les paraules angleses, recolzant se en la seva polisèmia i especialment en la coincidència fònica de diversos termes, creant un efecte humorístic.

Durant la traducció de l'original, Nabokov el va apropar a la llengua russa. Va començar per canviar els noms d'«Alice» per el d'«Ania» i cada nou element estranger el «traduïa» al rus. De tal manera, s'allunyava cada cop més de l'original, i finalment va aconseguir un resultat que «deia quelcom al lector rus», per expressar ho en els mateixos termes que K. Gamsakhurdia.

A diferència de la traducció que acabem de citar, Nabokov va traduir *Evgeni Onegin*, seguint uns principis oposats. La primera preocupació del traductor era conservar la integritat del text, per la qual cosa va adjuntar 1100 comentaris a peu de pàgina. Va considerar la seva traducció no com la lectura d'un text literari, sinó com una introducció al text rus per a aquells que no dominen el rus amb el suficient nivell per llegir l'obra. L'autor d'aquest article no està d'acord amb l'opinió de que va traduir a Carroll pels nens i a Pushkin pels estudiants, la

qual cosa explicaria el canvi d'estratègia traductora. És ben sabut que el propi Nabokov canviava el contingut dels seus escrits quan els traduïa (com en el cas de *Camera obscura*, que va rebatejar com *Laughter in the Dark*, i pràcticament va reescriure de nou). D'acord amb l'opinió de Kimmel, és possible que Nabokov arribés a la conclusió de que només l'autor té dret a canviar el contingut del text.

En relació a refer una obra aliena, és ben coneguda la història de les traduccions de *Rubaiyat* d'Omar Hayam per Edward FitzGerald, però desperta un interès especial la traducció dels poemes de l'anglès a la llengua castellana (21, 22). Segons la llegenda, Borges fill va heretar el talent d'escriptor del seu pare. Amb l'excepció d'uns textos orientalistes i la novel·la *El Caudillo*, Jorge Guillermo Borges va publicar uns pocs poemes, entre els quals es trobaven tres obres anomenades «Momentos» (que va publicar la prestigiosa revista *Nosotros*, a Buenos Aires al 1914). Més tard, Borges pare va traduir des de l'anglès *Rubaiyat*, basant se en la traducció de FitzGerald.

Edward FitzGerald va publicar per primera vegada l'adaptació de *Rubaiyat* el 1859, en total al llarg de tota la seva vida van sortir a la llum quatre redaccions de la traducció. La cinquena i última es va publicar després de la mort del traductor el 1889, incloent-hi les anotacions que FitzGerald va afegir a la quarta edició. A l'original cada *Rubaiyat* consta d'una estrofa de dos versos, cadascun es divideix en dos hemistiquis, formant en total quatre versos (d'allà va prendre en principi el nom de *ruba'i*). Els versos rimen entre sí, amb l'excepció de la tercera línia, que pot rimar o no. Al traduir FitzGerald va triar l'esquema AABA.

Cada quartet és per sí mateix un poema independent, tenint en compte un element descriptiu o narratiu, mentre que en l'últim vers conclou amb una sentència moral o una conclusió filosòfica. FitzGerald va reunir diverses estrofes de l'original, sense respectar el sistema inicial persa. Aquest ordre va variar des de la primera fins a l'última edició, que ja llavors tenia 101 estrofes, mentre que en l'original es conten 75 en total.

Les traduccions de *Rubaiyat* a l'espanyol són tres com a mínim. La primera realitzada per Borges l'any 1907, va ser publicada a la revista madrilenya *Renacimiento*, en aquell mateix any i sense indicar el traductor. La segona traducció pertany a la ploma de Carlos Musio Peña, amb una article introductori d'Álvaro Melian Lafinur, i el 1922, en la revista de Rafael Losano, fou publicada una sèrie *Los mejores poemas (líricos) de los mejores poetas*, entre els quals es trobava Omar Hayam. A més a més, la «primera traducció des del persa» la va publicar Ventura García Calderón. El 1925 va veure la llum la traducció d'Adolfo Salazar, i el 1927 la de Joaquín V. González.

En honor a Borges hem d'admetre que la seva va ser la primera traducció a l'espanyol que va conservar la mètrica exacta de l'original. L'original anglès es componia d'un vers de deu síl·labes amb l'accent en l'última síl·laba, que en el cas de traslladar-lo a l'espanyol es converteix en hendecasíl·lab. Durant la traducció, Borges va prescindir de la rima i va alternar els versos paroxítons hendecasíl·labs (que porten l'accent en la penúltima síl·laba) amb els oxítons de versos de deu síl·labes, ja que, malgrat la diferència de quantitat de síl·labes fonològiques, tots els versos es llegeixen com onze síl·labes d'acord a les normes mètriques acceptades comunament.

En general, per suposat, aquesta tasca no és traducció, sinó recreació, com en el cas de FitzGerald. Malgrat tot, Borges va anar més enllà que FitzGerald, va eliminar part de les estrofes originals de FitzGerald, que a més a més, inspirat per l'original de Hayam, va escriure el seu propi *Rubaiyat* en anglès.

Marco Antonio Campos, en l'article que hem esmentat diferencia set tipus de traducció (4).

1. Traducció com a creació, quan l'autor tradueix exactament el poeta d'una altra llengua, a la vegada que guarneix amb el seu propi estil (per exemple, Borges i Octavio Paz);
2. Traducció literària, l'ànima de tot escriptor es centra en la correspondència dels objectes verbals de l'original i la traducció. La traducció contemporània de la poesia no és possible; com a poc es dilueix i es perd la musicalitat. Com lector i traductor, l'autor d'aquest article confessa el seu respecte i afició per la traducció poètica. Sens dubte, no es refereix a la traducció literal, on no es nota res o es nota molt poc, com pretén el personal acadèmic, que pateix de manca d'oïda. Respecten el text en el seu sentit literal, no obstant no respecten la poesia;
3. Traducció lliure, varietat de traducció com a creació i traducció com treball personal. També ho denominen «librismo» en castellà. En aquest cas, el traductor s'allunya de l'original i es submergeix en el món d'accions lliures, fins a tal punt que els versos es tornen propis. Es pot posar l'exemple d'Edward FitzGerald;
4. Traducció com a treball personal, l'autor considera els versos traduïts com part del seu llegat literari, entre d'altres, quan s'integren en el seu text, o al final de la seva pròpia obra;
5. Traducció de traducció, quan el traductor no domina la llengua de l'original i es basa en altres idiomes. Com a exemple es pot posar les traduccions d'Octavio Paz (des del japonès, el xinès, el suec i l'húngar) i José Emilio Pacheco (des del polac i el grec modern);

6. Traducció com a adaptació moderna d'un text antic en la mateixa llengua, traducció d'Alfonso Reyes (*Myo Cid*) i Henry U. Longfellow (*Heimskringla* de Snorri Sturluson);
7. Adaptació, transliteració de l'original didàctica o resumida.

3.

En la meua opinió, la tècnica traductora de FitzGerald, Borges, Tsvetaeva i Gamsakhurdia allunya de forma notable al lector de l'original. El text traduït per ells no només no conté totes les estrofes o tots els capítols del text primari, sinó que tampoc són portadors de la integritat de l'original. Si en uns casos el canvi de termes o frases és teòricament acceptable, no és en d'altres, com en la poesia avantguardista de Lorca, on una paraula (que sol ser una frase completa) és portadora d'un sentit especial. Al ser eliminada (borrada) es arrencada de l'original una idea, que devia ser transmesa pel traductor.

Veiem el cas quan es completa el text de l'autor. És possible que Tsvetaeva afegís el paràgraf abans esmentat en el poema de Lorca «La Guitarra» per a reforçar l'efecte (idea) que porta. En primer lloc, no hi ha necessitat de «reforçar» a Lorca, la seva «força» pot residir en la forma poètica eliminada per la traductora i no hi ha necessitat de «pulir i arreglar» (Nabokov). En segon lloc, l'estrofa afegida, russa en la seva anatomia, no sona per res espanyola. Això és lògic perquè Tsvetaeva pertany a aquell grup d'escriptors russos que senten profundament la paraula russa. Sota el desig de la poesia russa, amb molt de gust llambregó Khodasevich, Tsvetaeva o Akhmátova, però no buscaré l'ànima russa en les traduccions de Lorca, Jiménez o els germans Machado. Segurament és el que tenia en ment V. Nabokov:

Però heus ací que agafa la ploma un poeta granat, i mentre compona els seus propis poemes troba la inspiració mitjançant la traducció d'alguna cosa de Lermontov o Verlain. Habitualment o bé no coneix l'idioma original i despreocupadament es posa a traduir literalment, no tan brillantment, però molt millor que una persona formada, o bé, coneixent l'idioma, no té la pedanteria de l'acadèmic ni l'experiència del traductor professional. En aquest cas, quan més gran sigui el seu talent poètic, amb més força embrutaran els seus brins mel·lílfus el genial text original. En lloc de vestir-se amb el vestit de l'autor, ell vesteix a l'autor amb el seu propi vestit (Leigh: 1998).

En definitiva, com ha de ser el traductor? Ens referim per última vegada a V. Nabokov:

...Ara ja es pot jutjar quines són les característiques amb les que ha de vestir-se el traductor, per recrear un text ideal d'una obra d'art de la literatura estrangera. Abans de res ha de tenir talent com l'autor a qui ha escollit, o el tarannà d'ambdós ha de ser d'ídèntica natura. En aquest sentit, i només en aquest, congenien d'una manera ideal Bodler i Po, o Zhukovskiy i Schiller. En segon lloc, el traductor ha de conèixer a la perfecció ambdós pobles, ambdues llengües, tots els detalls d'estil i del mètode de l'autor, l'origen i la formació dels termes, les al·lusions històriques. Aquí ens torbem amb la tercera característica important: a més a més del talent i la formació, ha de dominar el mimetisme, actuar de tal manera, com si ell fos l'autor original, reproduint la seva parla i comportament, gustos i pensament amb la major veracitat possible (Nabokov: 395).

Per suposat, amb prou feines podem dir que Nabokov fos una persona humil: es compara amb Pushkin al ser el seu traductor. No crec que el traductor hagi de tenir un tarannà equiparable al de l'escriptor genial, en tal cas els mateixos escriptors traduïrien les seves obres (és que Nabokov va traduir les seves?). Segurament, el principal esforç del traductor ha de ser traslladar «l'ànima» de l'obra, guardant al màxim la forma de l'original. Que no sigui tot «llis» en la llengua traduïda, que «olori» a l'original, això ens produirà, una vegada més, el desig de llegir l'obra d'art en la seva versió original. Per a mi, com a lector i traductor, la traducció de R. Serrano i R. Ignatiev és molt més propera (no només al text original, sinó també a la seva «ànima») que la traducció de Y. Zytsar. Aquesta, per desitg del traductor mateix, s'allunya de l'original (1), però ofereix un indubtable interès des del punt de vista del mètode alternatiu de traducció.

Finalment, vull expressar el meu agraïment a Y. Zytsar, R. Serrano i R. Ignatiev, les traduccions dels quals em van animar a escriure aquest article i oferir la meua pròpia versió traduïda de l'obra anteriorment esmentada de Gabriel Aresti:

Отстою отчий дом.
От волков,
засухи,
лихоимства
и правосудия
отстою отчий дом.
Лишусь
стад,
огородов,
сосновых пуш,
добра,
доходов,
долей
но отстою отчий дом.

Отнимут оружие, и руками
отстою отчий дом;
отнимут руки, и плечами
отстою отчий дом;
отнимут плечи, предплечья и грудь
и душой
отстою отчий дом.
Умру.
Потеряется душа моя,
погибнет потомство мое,
но отчий дом
устоит.

Bibliografía

- (1) Зыцарь Ю. К переводу стихотворения Г. Арести «Дом моего отца» // Герника. 2008. №7.
- (2) Кортасар Й. Габриель Арести (1933-1975) // Герника. 2008. № 1.
- (3) Hurtado Albir A. *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*. Tercera edición. Madrid: Cátedra, 2007.
- (4) Campos A. M. *Poesía y traducción* // Hieronymus. Núm. 3.
- (5) Holmes J. "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form" // *Babel*. 15. 1969. P. 195-201.
- "Describing Literary Translations: Models and Methods" // Holmes J., Lambert J. and van den Broeck R. (eds.). *Literature and Translation: New Perspective in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*. Louvain, Acco, 1978. p. 69-82.
- De Haan F., and Popovic A. (eds.). *The nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. La Haya, Mouton, 1970.
- (6) Etkind E. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: l'Age d'Homme, 1982.
- (7) Raffel B. *The Art of Translating Poetry*. Pittsburg, Pennsylvania State University Press, 1988.
- (8) Popovic A. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. University of Alberta, 1976.
- (9) Lefevere A. *Translating poetry. Seven strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum, 1975.
- (10) Beaugrande R. de. *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Assen: Van Gorcum, 1978.
- (11) Saez Hermosilla T. *Percepto mental y Estructura rítmica. Prolegómenos para una Traductología del sentido*. Universidad de Extremadura, 1987.
- (12) Лорка Ф. Г. Избранное / Пер. с исп. Москва: «Просвещение», 1987.
- (13) См. 12, с. 44-45.
- (14) Саакянц А. Марина Цветаева // Марина Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. I. Москва: Издательство «Художественная литература», 1988. С. 31.
- (15) См. 12, с. 46-47.
- (16) Беккер Г.А. Избранные произведения / Пер. с исп. Москва: «Художественная литература», 1985.
- (17) Луарсабишвили В. Переводы стихотворений Густаво Адольфо Беккера (на грузинском языке). Газета писателя. № 13 (63). 1-7 мая 2003 г.
- (18) Гамсахурдиа К. Перевод и чистота языка // Избранные произведения. Т. VII. Тбилиси: Издательство «Сабчота Сакартвело», 1965. С. 564-656.
- (19) Набоков В. Искусство перевода. Лекции по русской литературе. Москва: Издательство «Независимая Газета», 2001.
- (20) <http://www.geocities.com/Athens/3682/nabokov2.html>. Kimmel, Leigh. Nabokov as Translator. *An examination of his changing doctrine of translation*, 1998.
- (21) http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/19092005.htm
- (22) http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/30092005.htm

“NIRE AITAREN ETXEA DEFENDITUKO DUT” ARESTIREN POEMAREN ITZULPENA DELA ETA

Vladimer Luarsabishvili
Literatura Komparatu Irakaslea
Chavchavadze Estatu Unibertsitatea

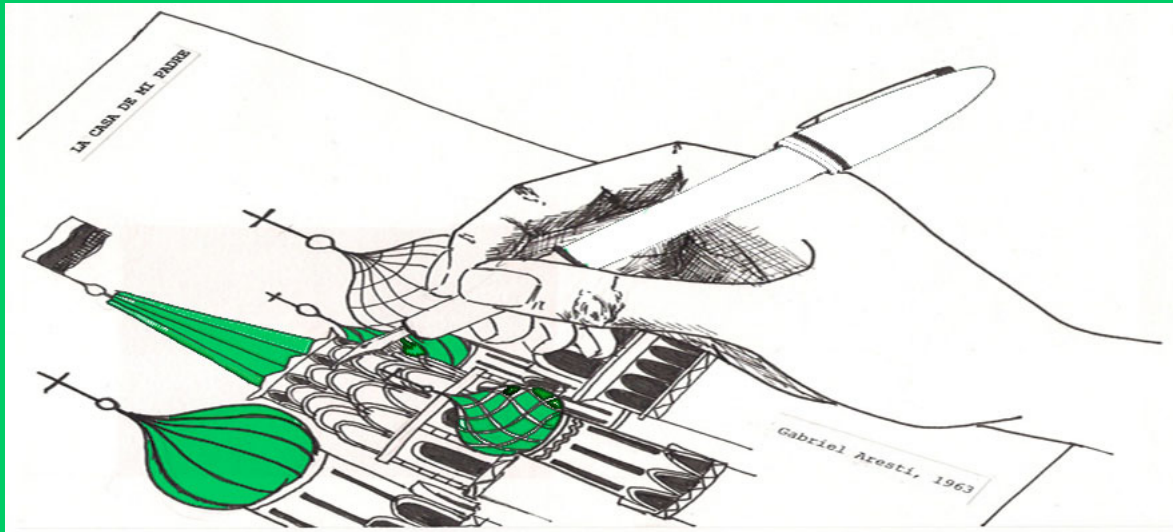
Aipatzeko gomendioa || LUARSABISHVILI, Vladimer (2010): ““Nire Aitaren Etxea defendituko dut” Arestiren poemaren itzulpena dela eta” [artikulua linean], 452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria, 2, 96-111 [Kontsulta data: uu/hh/ee], < <http://www.452f.com/index.php/eu/Vladimer-Luarsabishvili.html> >.

Ilustrazioa || Patricia Lopez

Itzulpena || Sara da Pena Gómez

Artikulua || Originala in *Gernika* 2009 N°3 | Jasota: 16/06/2009 | Argitaratuta: 01/2010

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe.



Laburpena || Arestiren “Nire aitaren etxea” poemaren bi itzulpen desberdin hartuta, errusieraz, idazlea itzulpengintzaren teorian eta praktikan murgiltzen da, zenbait maisu-itzultzailearen iritzia eta praxia ekarriz. Honela Gamsakhurdiak, Tsvetaevak, Borgesek, Nabokovek eta bestek itzulpengintzari buruz teorizatu zutena islatzen da testuan. Itzulpen zehatz batzuen nondik norakoa ere irakur dezakegu. Amaitzeko, egileak Arestiren poema ezagunaren itzulpen propioa eskaintzen du.

Gako-hitzak || Itzulpena | Itzultzailea | Itzulpen teknika | Aresti | Zytsar.

Abstract || In this article, several versions of the poem “My father’s house” by Gabriel Aresti are analysed. The author studies in depth the theory and the practice of translation with the example of several translators. In the article, several specific examples of diverse translations by K. Gamsakhurdia, M. Tsvetaeva, V. Nabokov, J. Borges, etc, are quoted. At the end of his work, the author suggests his own version of the russian translation of the poem by Gabriel Aresti “My father’s house”.

Key-words || Translation | Translator | Translation technique | Aresti | Zytsar.

0.

Gernika aldizkarian badago XX. Mendeko euskal poesiaren klasikoa, Gabriel Arestiren “Nire aitaren etxea defendituko dut”, errusiar euskaltzaleak, Y. Zitsar, egindako itzulpena (1). Hamar urtetan nik itzuli ditut georgierara Gustavo Adolfo Becquer, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas eta euskal poetak (Unamuno, Celaya, Aresti) eta denbora honetan, jakina, behin baino gehiagotan sortu zait literatur itzulpenaren teknika eta araei buruzko galdera. Lehengo egunean irakurri nuen goian aipatu dudan G. Arestiren poema Roberto Serrano eta Roman Ignatieven (2) itzulpenean, zalantzarik gabe Y. Zitsarren proposamenaz bereizten dena. Bien irakurketaren emaitzaz sortzen da hirugarren bat, nire proposamena, eta baita artikuluko oso bat, literatur motako itzulpenari buruzko egilearen begiradaz.

Hasteko irakurleari proposatzen diot G. Arestiren aipatutako poemaren bi itzulpenak ezagun ditzan.

Yuri Zytsarren itzulpena:

Дом моего отца
у самых верхов границы
я защищу от волхвов, волков,
землетрясений, ростовщиков,
мафии
и юстиции.
От всего защищу,
как ни тих и ни щупл.
Всю защиту ему обеспечу.
Обесконечу.

Как задаток приму синяки.
Потеряю скот, поля, сосняки.
Дивиденды, доходы, проценты,
последние центы.
Всё, исключая ключи от рая,—
всё потеряю.
Но дом отца?..
У самого краха края
род жены решит (– дня ясней),
что, мол, муж-то мул,
и уж муж ли, эй,
и уж нужн ли ей?

Отберут у меня и оружие.
Что ж, и тут я не запищу:

просто пальцами защищу.
Срежут пальцы с рук,
руки срубят, уже беспалые...
Друг!
Не плачь ты о бедном малом.
Плачь ты лучше о небывалом:
удалом, пусть и неудалом.
Я зубами заскрежешу:
рук
об
руб
ками
не пущу.
Пусть я мул, даже мум и му, старый пень в дыму,
но и думать о доме не дам – сомну.
Но тогда уж,
дойдя до плеч,
подберутся к душе
в груди.
Что же – лечь?
Не-ет, минуточку подожди.
В самый плача миг
на палачий мир
я душой замахнусь:
дом отца –
рушить?
Стой? Куда ж ты бежишь-то, гнусь!
Задущу
за душу.

Но допустим,
когда-нибудь пусть
где-то в толще лет – голубой чащё,
да не будет ей путь пуст,
срок придет и моей
душё.
А за ней и потомкам,
моим котёнкам.
А дом отца?..
А вот он-то,
как солдат после фронта,
лишь смеясь над веками,
и лишь веками щурясь вслед,
ни один не обронит камень.
Вот
свят
Свет.

Roberto Serrano eta Roman Ignatieven itzulpena:

Я защищу
Дом своего отца.
От волков,
От засухи,
От ростовщиков,
От правосудия
Я защищу
Дом
Своего отца.
Я потеряю скот,
Огороды,
Сосняки;
Я потеряю
Проценты,
Ренты,
Дивиденды,
Но я защищу дом своего отца.
Они отнимут у меня оружие,
А я руками защищу
Дом своего отца;
Мне отрубят руки,
А я культями защищу
Дом своего отца:
Они оставят меня
Без рук,
Без плеч
И без груди,
А я душой защищу
Дом своего отца.
Я умру,
Потеряется моя душа,
Погибнет мое потомство,
Но дом моего отца
Останется
Стоять.

1.

Laburki ezagun ditzagun zenbait itzulpen klasiko, eta itzulpena zientzia bihurtu zuten zenbait idazle. Amparo Hurtado Albir-en (2007) liburuan (3) itzulpena hartzen da gaitasuntzat, sortzeko jakinduriatzat, funtsean itzulpen prozesua eta itzulpenaren zailtasunen erabakiak aztertzen ditu, gertaera zehatz batean ematen direnak. Jakintza mota desberdinetan oinarrituta, azalgarria (*know-how / jakin nola*),

sorgarria eta ekingarria (eraginkorra), itzulpen gaitasuna, gehien batean, bere modu eraginkorrean definitzen da eta, horregatik, funtsean praktikan lortzen da.

Hala ere, egile honek itzulpena definitzeko nahitaezko ikusten du beste sailkapen batean oinarritzea, Jakobsonek 1959an proposatutakoa, honen arabera hiru modu daude hitzaren ikurra interpretatzeko:

1. Itzulpen intralinguistikoa, edo birformulazioa, hitzen ikurrak azaldu hizkuntza bereko beste ikurren laguntzaz.
2. Itzulpen interlinguistikoa, edo itzulpena, hitzen ikurrak azaldu beste hizkuntzaren laguntzaz.
3. Itzulpen intersemiotiko edo transmutatiboa, hitzen ikurrak azaldu ikurren gabeko sistemen laguntzaz.

Jakobsonek seinatu zuen itzulpen interlinguistikoa benetako itzulpena dela. Geroago ikuspuntu hau beste egileek onartu zuten. Adibidez, Ljudskanov-ek (1969) aztertu zuen itzulpena ikurren aldaketa eta edukiaren aldaketa gabeko prozesu bezala eta algoritmo eraginkorra bilatu zuen gizakiek egindako itzulpen eta itzulpen mekaniko baterako; Arcaini (1986) itzulpen intersemiotikoaz arduratu zen, ikur linguistikoa eta ikonoen artean eta idatzi zituen kode hitzezkoa eta ikurrezkoa; Steiner-ek (1975) onartu zuen itzulpen interlinguistikoa komunikazio mota berezi eta pribilegiatua bezala.

Albirek hiru galdera jartzen ditu: Zergatik egin behar da itzulpena? Zertarako itzuli behar da? Norentzat itzuli behar da? Bere iritziz, itzultzea kultura eta hizkuntza desberdinen existentziaren ondorioa da; “zertarako itzuli behar den” galderari erantzuten dio: komunikaziorako, inkomunikazioko hesia gainditzeko, itzulpenaren funtzioa komunikatiboa da; eta hirugarren galdera, “norentzat itzuli behar den”, erantzuten du; hizkuntza eta kultura orijinala ez dakien horrentzat. Itzultzaileak ez du bere buruarentzat itzultzen (salbuespenak salbuespen), eta itzulpenaren helburuak askotarikoak izan daitezke.

Marco Antonio Camposek bere artikuluan “Poesia eta itzulpena” galdera berberak jartzen ditu. Bere ustez bi arrazoi funtsezko daude itzulpenak egiteko, itzulpena lanbide bezala eta itzulpena dibertimendu bezala. Itzulpena onar daiteke lan bezala, eta era berean gustuaren arabera aukera daitezke egileak. Berak egiten zituen itzulpenak zerbait berri aurkitzeko gozamenagatik, gizartearen onarpenagatik, egilearen eskerronagatik, zerbait irakatsi edo berriztatu ziolako. Zertarako itzuli? Lehenbizi, irakurleak ama hizkuntzan idazle ezezaguna ezagutzeko aukera ematearren; baita, jadanik itzulita dagoenera bihurtuz, itzulpenaren akats lexikoak, errimakoak, zurruntasuna edo literatur sobera zuzentzearen. Egileak aholkatzen du jadanik itzulia berriro ez itzultzeko, ez bada

modu nabarian hobetzeko edo gutxienez, bertsio berria –nabarmen eta desberdina- emateko. Gainera itzulpen prozesuan hizkuntza aberasten da hitz aldaketa amaigabeen. Hauxe gauza ederra da ere bai, idatzitako poema edo margoturiko koadro edo filmaturiko pelikula bezala (4).

Itzultzailea dela eta, lehen ideia bi hizkuntzen gaitasuna da. Hemen sortzen dira hiru galdera:

1. Itzultzaileak jakin behar ditu bi hizkuntzak maila berean?
2. Itzultzaileak eta ahozko itzultzaileak antzeko jakintza linguistikoa izan behar dute?
3. Itzultzaileak izan behar du hizkuntzen teoria edo linguistikan aditua?

Amparo Hurtado Albir-en iritzian (2007), elebitasuna ez da sine qua non baldintza itzultzailearentzat (areago, bi kasuak, idatziz edo ahozko itzulpenak hain desberdinak izanik). Horrez gain, itzultzaileak, zalantzarik gabe, menperatu behar du hizkuntzaz kanpoko jakintza, adibidez hizkuntza itzulien herrietako kultura. Praktikak, hala ere, erakusten du askotan honen eza (3).

Orain laburrean ikusiko dugu tradiziozko itzulpen sailkapena.

San Jeronimok bereizten ditu itzulpen erlijiosoa eta mundukoia. Vivesek (1532) bereizten ditu hainbat bertsio, batak arreata ematen dio esanahiari, besteak perpaus eta hitzei, hirugarrenak edukia eta hitzen arteko orekari, honetan hitzek ekartzen dizkiote esanahiari boterea eta dotoretasuna. Fray Luis de Leonek (1561) bereizten ditu itzulpena (trasladar) eta iragarpena (declarar): lehena “zehatza eta zuzena” da, eta “posiblea da hitzak zenbatzea, kopuru zehatzez ordezkatzeko aldera”, eta bigarrena “hitz jokoaren modukoa da, gehituz eta ezabatuz norberaren nahiaren arabera”. Drydenek (1680) proposatzen du metafrasia (hitzez hitzeko itzulpena), parafrasia (esanahiaren itzulpena) eta imitazioa (forma eta esanahian desbideratze askea) bereiztea. Shleiermacher-ek (1813) itzulpen komertziala, literarioa eta zientifikoa bereizten ditu.

Itzulpen poetikoan nabarmentzen dira eredu bereziak. Galdera hau ikertu dute ondoko hauek: Holmes (1969, 1978), Holmes de Haan eta Popovic (1970), Lefevere (1975), Popovic (1976), de Beaugrande (1978), Etkind (1982), Raffel (1988), Saez Herмосilla (1987) eta beste (5-11).

Holmesek (1988) zera dio, testu poetikoak polibalenteak dira. Itzulpen poetikoa metapoema da, eta itzultzailea, metapoeta.

Etkind-en arabera (1982), bertsoa “gatazken sistema” da (sintaxia eta metrikaren artean, metrika eta erritmoa, tradizio poetikoa eta berriztapen poetikoaren artean). Egileak sei itzulpen poetiko mota bereizten ditu:

- 1.informaziozkoa (prosan, asmo artistikorik gabe);
- 2.interpretaziozkoa (ikerketa historiko eta estetikoekin lotuta);
- 3.adierazlea (zenbait irizpide estetiko agertzen dira, hala ere ez da agertzen sistema estetiko zehatzik);
- 4.hurbilgarria (badago aldika sistema estetikoa, adibidez erritmoa neurririk gabe, erritmoa errimarik gabe e.a.);
- 5.imitaziozkoa (itzultzailea ere poeta denean eta askatasunez adierazten du);
- 6.birsortzailea (benetako itzulpen poetikoa, bertsoa jatorrizkoaren ezaugarriekin ematen duena).

Raffelek dio (1988), itzulpen poetikoa “orekaren jolasa” dela.

2.

Influentzia saihesteko, bereziki irakurri nuen G. Lorcaren itzulpena, Mosku 1987 (12), Lorcaren zenbait poema neuk itzuli eta gero. Poema beraren bi itzulpenak aztertu nituen.

Lorcaren poema ospetsua “La Guitarra”, “Cante Hondo”-koa, Marina Tsvetaevak (13) itzuli zuen. Artikulu honen helburua ez da poeta errusiar handiaren papera aztertzea, aztertu eta aztertzen dute idazle eta literaturagileek. Hemen azpimarratuko dugu haren itzulpen teknika bi poemen adibidean. Ezaguna da Tsvetaevak asko itzuli zuela hizkuntza desberdinetatik (14), gaztelaniatik ere bai. “La Guitarran” poetak erabiltzen du itzulpen trikimailua, Lorcaren beste poeman ere agertzen zaiona, “y después...” (15).

Poemaren amaieran (La Guitarra) Tsvetaevak itzultzen du (apropos ez dugu erabiltzen “idazten du” aditza):

Horrela bizitzari egiten dio agur txoriak, sugearen eztenaren mehatxupean.

Lorcaren jatorrizkoan bertso honek ematen du hala:

Eta txori txiki hila
adarrean.

Gertaera honetan argi agertzen zaigu testu poetikoaren aldaketa. Hala ere, beste poema batean aurkitzen dugu ez aldaketa, baizik eta jatorrizkoaren gehitzea eta urrunketa:

Isildu, moteldu zen,
lehortu, agortu zen,
desagertu zen.

Ahapaldi hau ez dago Lorcaren poeman, baina agertzen da itzulpenean. Honetaz gain, poeta-itzultzaileak amaitzen du bertsoen itzulpena ondoko lerroarekin, bere kontuz egindako perpausa:

Basamortuak
irauten zuen.

Orduan, jatorrizko bertsoan “basamortuak / iraun zuen” ahapaldiaren ostean beste, azken, perpausa dago: “Un onduloso desierto”.

Hemen zehaztu behar dugu gaztelaniaren, errusieraren eta georgieraren neurriak bereizten direla, honek konplikatzen du jatorrizkoa eta itzulpenen konparaketa. Gauza bera gertatu zen Becquerren itzulpenekin (Becquer: 1985) (16) (hiru urte eta gero lortu nuen literatur egunkarietan nire itzulpenak argitaratzea) (17).

Ondo dator hemen aipatzea Marina Tsvetaevaren aburua, itzulpena dela eta: “Nik (gauzak) itzultzen ditut belarriz eta arimaz. Hau gehiago da, esanahia baino” (Saakyants: 31). Gure ustez, pentsamendu erabat subjektiboa da. Berez nondik dakigu zein bertsoan jarri zuen Lorca bere “arima”? Izan liteke itzultzaileak baztertu (ezabatu) zuen azken esaldi horretan?

Itzulpenari buruzko iritzi berbera zeukan K. Gamsakhurdiak, idazle georgiarra: “itzulpengintza zeregin zailenatarikoa da. Itzultzaileak ez dio jarraitu behar itzulpen testuari hitzez hitz. Adibidez, Verter itzuli nuenean, jatorrizkoaren zenbait pasarte baztertu nituen, georgiar irakurleari ezer esaten ez ziotelako. Printzipio hori nahitaezkoa da, itzulpengintza lanaren arimaren komunikazioa, ez hitzena, da eta” (Gamsakhurdia: 564-656).

“Ez zioten ezer esaten georgiar irakurleari”, ez al da hau subjektibotasuna? K. Gamsakhurdiaren iritzian “ez zioten ezer esaten” eta beste itzultzailearen iritzian, agian “esango liokete”, itzuli behar ziren orduan. Beste itzultzailea aipatzen dudanean, adibidez, buruan Valdimir Nabokov daukat:

Hitz itxuraldatuen mundu fantastikoan hiru bekatu mota daude. Lehenengo gaiztakeria, eta errugabeena, akats nabarmenak dira, ezjakintasunez edo arreata ezaz egindakoak. Ohiko giza ahulezia da, eta guztiz barkagarria. Infernurako hurrengo pausua ematen du itzultzaileak, espresuki hitz edo paragrafo horiek baztertuta, beraien esanahia ulertzeko ahalegina egin gabe edo, bere ustean, ulertezin edo lizun gerta daitezkeelako irakurlearen adimen zirriborrotsuan. Ez du eskrupulurik hitzaren azaleko esanahiagatik, bere zerbitzuan hiztegiak jartzen duena, edo zientziari sakrifikatzen dio zehaztasun agerikoaren truke: aldez aurretik prest dago egileak baino gutxiago jakiteko, gehiago dakiela uste duen bitartean. Hirugarrena, eta handiena, gaiztakeriak itzultzailea infernura bidaltzen du, hau lana fintzen eta apaintzen saiatzen denean, doilorki txukuntzen duenean, irakurleen gustu eta aurreiritziei moldatuz. Delitu honek merezi du oinazetik krudelenaz zigortzea, Erdi Aroan plagioa zigortzen zen bezala” (Nabokov: 389).

V. Nabokov pentsamendu indibidual eta sakoneko idazlea izan zen. Gauza bera esan daiteke M. Tsvetaevari buruz, beste idazleei buruz ere, botere sobietarrak argitaratu ez zituenak. Hala ere, azpimarratu behar dugu, pentsamenduan bat egiten bazuten ere, Nabokov eta Tsvetaeva erabat bereizten ziren nortasunak zirela. Bereizketa hau argi irudikatzen da itzulpenekiko harremanetan: Leigh Kimmel-ek (2001) “Nabokov itzultzaile bezala” artikulua argitaratu zuen, bertan idazlearen doktrina itzultzailearen bilakaera aztertzen du (20). Artikuluaren egileak bi taldetan bereizten ditu itzultzaileak: zenbaitek itzultzean nahiago dute testuaren osotasuna mantentzea, besteek lanaren “arima” itzultzen dute (M. Tsvetaevak egiten zuen moduan). V. Nabokoven bi adibidetan egilea saiatzen da azaltzen itzultze lanaren bilakaera.

Kimmelek aztertzen duen lehen itzulpena “Annaren abenturak lurralde miresgarrian”. Jatorrizkoaren egilea, Lewis Carroll, jolasten da hitzen esanahiekin, haien esanahi bikoitzekin eta batez ere hitz desberdinetako antzekotasun fonetikoarekin, efektu barregarria lortuz. Jatorrizkoaren itzulpenean, Nabokovek hurbildu zuen errusierara. Hasteko, “Alizia” “Anna”-rekin trukatu zuen eta elementu arrotz berri bakoitza “itzuli” zuen errusierara. Horrela, gero eta gehiago aldendu zen jatorrizkotik eta amaieran “errusiar irakurleari zerbait esaten zion” itzulpena burutu zuen, Gamsakhurdiaren hitzez adieraztearren.

Aipaturiko itzulpenean ez bezala, Nabokovek itzuli zuen Evgeni Onegin, aurkako printzipioei jarraituz. Itzultzailearen lehenengo betebeharra testuaren osotasuna mantentzea zen, helburu horri eusteko 1100 orrialde oineko ohar baino gehiago jarritz. Bere itzulpena onartu zuen ez literatur testuaren irakurketa bezala, baizik eta jatorrizko errusierarako sarrera, lana errusieraz irakurtzeko maila nahikorik ez duten horientzat. Artikulu honen egilea ez dator bat

ondoko iritziarekin, Carroll umeentzat itzuli zuela eta Pushkin, berriz, adituentzat, horrela itzulpen taktikaren aldaketa azalduz. Gauza jakina da Nabokovek berak aldatzen zuela bere lanen edukia itzulpenean (adibidez *Camera obscura* berrizendatu zuen *Laughter in the Dark* eta berez berridatzi zuen osotasunean) Kimmelen iritziarekin batera, Nabokovek erabaki zuen idazleak bakarrik daukala testuaren edukia aldatzeko eskubidea.

Beste baten lana berregitea dela eta, oso ezaguna da ondoko itzulpenaren istorioa, Omar Khayyam-en *Rubaiyat*, E. FitzGerald-en esku, baina oraindik interesgarriagoa da gaztelaniaz zeuden bertso batzuk ingelesez jartzea (21, 22). Kondairaren arabera, Borges semeak idazlearen jakinduria jaso zuen aitarengandik. Ekialdeko zenbait testu eta “El Caudillo” eleberria kenduta, Jorge Guillermo Borgesek poema batzuk, besterik ez zuen argitaratu, haien artean “Momentos” izenburuko hiru lan zeudela (Buenos Airesko Nosotros aldizkarian argitaratu zituen, 1914an). Beranduago, Borges aitak ingelesetik itzuli zuen *Rubaiyat*, hortarako E. FitzGerald-en itzulpenean oinarrituta.

E. FitzGerald-ek lehen aldiz argitaratu zuen *Rubaiyat* lanaren moldapena 1859an, bizitzan zehar itzulpenaren lau erredakzio atera zituen. Bosgarrena, azkena, atera zen itzultzailearen heriotzaren ostean, 1889an, laugarren argitalpenerako FitzGerald-ek gehitu zituen oharrak barne. Jatorrizkoan *Rubaiyat* poemaren ahapaldia bi bertsokoa da, bertso bakoitza bi hemistikiotan banatzen dela, osotasunean lau direlarik (hortik eta hasierako izendapena, ruba’i). Ahapaldiek gordetzen dute errima, hirugarren bertsoak baino, honek errimatzen du ala ez. Itzultzean FitzGerald-ek AABA eskema aukeratu zuen.

Kuarteta bakoitzak osatzen du poema berezia, hasieran elementu deskribatzailea edo narrazio dakarrela, eta azken bertsoan ondorio moral edo filosofikoa agertzen dela. FitzGerald-ek elkartu zituen jatorrizkoaren zenbait ahapaldi, ez zion sistema pertsiarri jarraitu. Arautze hau aldatuz joan zen lehenengotik bosgarren argitalpenera, azken honek jadanik 101 ahapaldi zituela, jatorrizkoan guztira 75 zirelarik.

Borgesek egin zuen *Rubaiyat*-aren itzulpena gaztelaniaz gutxienez hirugarrena da. Lehena, 1907. urtean, Madrileko aldizkari batean argitaratu zen, itzultzailea aipatu gabe. Bigarren itzulpena Carlos Musio Peñaren idazlumatik dator, Alvaro Melian Lafinur-ek sarrerako artikulua gehitu zion, eta 1922. urtean Rafael Lozanoren aldizkarian *Poeta onenen poesiarik onenak* seriea argitaratu zen, haien artean Omar Khayyam zegoela. Honez gain, “pertsierako lehen itzulpen zuzena” argitaratu zuen Ventura Garcia Calderonek. 1925ean agertu zen Adolfo Salazarren itzulpena, eta 1927an Joaquin Gonzalezena.

Borgesesen alde onartu behar dugu berea dela, jatorrizkoaren neurria errespetatzen duena gaztelaniazko itzulpena. Jatorrizko ingelesaren bertsoa hamar silabakoa da, azentua azken silaban dagoelarik. Hau, gaztelaniazko itzulpenean, hamaika silabatan bihurtzen da. Itzulpenean Borgesek alde batera utzi zuen errima eta txandakatu zituen hamaika silabako paroxitonoak (azentua azken aurreko silaban jarrita) eta hamar silabako bertso oxitonoak, horrela, silaba fonologikoen kopuru desberdina gora behera, bertso guztiak zenbatzen dira hamaika silabakoak bezala, guztiok onartutako norma metrikoen arabera.

Beste guztian, jakina, lan hau ez da itzulpena, berregitea baizik, FitzGeraldeng kasu bezala. Hala ere, Borgesek FitzGerald gaintitu zuen, honen jatorrizkoaren hainbat ahapaldi kendu zituen, geratzen zirenen ordena aldatu zuen eta zenbait ahapaldi propio gehitu zituen. Zera gertatzen da, Borgesek, FitzGeraldeng itzulpenaz inspiratua, idatzi zuela *Rubaiyat* berezkoa, gaztelaniaz, eta FitzGeraldeng, bere aldetik, Khayyam-en jatorrizkoaz inspiratua, bere *Rubaiyat* propioa idatzi zuela, ingelesez.

Gorago aipatu dugun Marco Antonio Camposen artikuluan zazpi itzulpen mota bereizten dira (4):

1. Itzulpena sorkuntza bezala, egileak beste hizkuntzako poeta itzultzen duenean, aldi berean bere estilo propioaz jantziz (adibidez Borges eta Octavio Paz);
2. Itzulpen literarioa, edozein idazleren helburua itzulpenaren eta jatorrizkoaren testuan bertan biltzen da. Olerkiaren itzulpen akats gabekoa ez da posible; gutxienez musikaltasuna makaltzen edo galtzen da. Irakurle eta itzultzaile bezala, artikulua honen egileak aitortzen ditu itzulpen poetikoarekiko errespetu eta zaletasuna. Jakina, ez da kontutan hartzen hitzez hitzeko itzulpena, bertan ez da ezer entzuten edo gutxi entzuten da, jende prestuak egiten du, baina entzumenik gabekoa. Testua errespetatzen du esanahi aldetik, hala ere ez dute olerkia errespetatzen;
3. Itzulpen askea, itzulpena sorkuntza bezala eta itzulpena lan pertsonala bezala. “Librismoa” ere deitzen diote. Kasu honetan itzultzailea aldentzen da jatorrizkotik eta ekintza libreen munduan murgiltzen da, bertsoak propio bihurtu arte, poema bereganatu arte. Hona ekar dezakegu Edward FitzGeraldeng adibidea, 1859an Khayyam-en *Rubaiyat* itzulita;
4. Itzulpena lan pertsonala bezala. Egileak hartzen du itzulitako poema bere literatur oinordekotzaren zati bat bezala, besteak beste, testuarekin lotzen direnean edo sorkuntza propioaren amaieran;
5. Itzulpenaren itzulpena, itzultzailea jatorrizkoaren hizkuntza

menperatu ez eta hirugarren batean oinarritzen denean. Adibideak asko dira, Octavio Paz (japoniera, txinera, suediera eta hungarieratik) eta Jose Emilio Pacheco (poloniera eta gaur egungo grezieratik);

6. Itzulpena, antzinako testua gaur egungo hizkuntzara moldatuz, hizkuntza berean. Alfonso Reyesen itzulpena (Myo Cid) eta Henry V. Longfellow (Historia de los reyes de Noruega);

7. Moldapena, dialektoka edo jatorrizko testuaren moldapen mugatua.

3.

Nire ustez FitzGerald, Borges, Tsvetaeva eta Gamsakhurdiaren itzulpen teknikak nabarmen aldentzen dute irakurlea jatorrizko testutik. Haiek itzulitako testuek ez dauzkate jatorrizkoaren ahapaldi guztiak edo atal guztiak, ez daukate ere jatorrizkoaren osotasunik. Kasuren batean hitzaren edo esaldiaren aldaketa teorikoki onargarria bada, hori ez da inolaz ere Lorcaren poesia abangoardiarekin gertatzen, bertan hitz batek (sarritan perpausa osatzen duela) badakar esanahi berezia. Kentzen (ezabatzen) bada, itzultzaileak komunikatu behar duen ideia kentzen dio jatorrizko testuari.

Ikus dezagun egilearen testuaren *gehikuntzaren* kasua. Agian, M. Tsvetaevak Lorcaren olerkian, “La Guitarra”, gehitu zuen goian gogoratu dugun bertsoa zekarren efektua (ideia) indartzearren. Alde batetik, Lorcak ez du behar “indartzerik”, bere “indarra” egon daiteke itzultzaileak ezabatu duen forma poetikoan eta hemen ez dago “findu eta apaintzerik” (Nabokov). Beste aldetik, gehitu den ahapaldia, bere gorpuzkeran errusiarra da, bertan ez dago espainiar usainik. Hau logikoa da, berez Tsvetaeva errusiar idazle talde horretakoa da, errusiar hitza sakonean sentitzen zutenekoa. Errusiar poesiaz gozatu nahi badut, gogoz gainbegiratzen ditut Khodasevitx, Tsvetaeva edo Akhmatova, baina ez dut bilatuko errusiar arima Lorca, Jimenez edo Machado anaien itzulpenetan. Ziur aski hauxe zeukan buruan V. Nabokovek:

Baina horra hor luma hartzen duela benetako poeta batek, taxuzkoa batean eta bestean, eta bere olerki propioak egin bitartean, inspirazioa aurkitzen du Lermontov edo Verlaineen zerbait itzultzen. Normalean ez daki hizkuntz orijinala eta lasai ekiten dio “hitzez hitzeko itzulpenari”, modu ez hain distiratsuan egina, baina gizon askoz prestuago batek egina, edo, hizkuntza jakinda, ez duelako jakitsuaren pedanteria eta itzultzaile profesionalaren eskarmentuaz. Kasu honetan gero eta handiagoa egikera poetikoa, bere hitz-jarioaren zipriztin zirriborrotsuek hainbat eta nabarmenago lohizatzen dute jatorrizko berebizikoa. Egilearen jantzia hartu beharrean, bere jantzi propioan apaintzen da (Leigh: 1998).

Beraz, nolakoa izan behar du itzultzaileak? Azken aldiz ekarriko dugu V. Nabokoven iritzia:

...Orain jada aztertu ahal dugu zein ezaugarri izan behar dituen itzultzaileak, atzerriko literaturaren arte-lan bikaina sor dezan. Lehenbizi, aukeratu duen idazlea bezain talentuduna izan behar du, hau da, bien maisutasunak jatorri berekoa izan behar du. Zentzu honetan, eta bakarrik honetan, modu idealean elkartzen dira Bodler eta Po edo Zhukovski eta Schiller. Bigarrenez, itzultzaileak bi herriak ezagutu behar ditu maila bikainean, bi hizkuntzak, egilearen estilo eta metodoaren detaile guztiak, hitzen jatorria eta hitz konposaketa, aipamen historikoak. Hemen heltzen diogu hirugarren ezaugarri garrantzitsuari: talentua eta prestakuntzaz gain, mimetismorako gaitasuna izan behar du, bera jatorrizko idazlea balitz bezala ekin, haren hizkera eta jokaera birstortu, izaera eta pentsamendua, ahalik eta egitasun gehienez, eman behar ditu (19).

Jakina, ezin da Nabokov gizon apaltzat hartu: bere burua Pushkinen pare jartzen du, haren itzultzailea izanik. Nik ez dut uste itzultzaileak idazlearen talentu bera izan behar duenik, orduan idazleek beraiek itzuliko lituzkete haien lanak (baina Nabokovek itzuli al zituen bereak?). Ziur aski itzultzailearen ahalegin nagusia izango da lanaren “arima” komunikatzea, jatorrizko testuaren forma ahalik eta hoberen mantenduz. Dena ez da “laua” izango itzulpenaren hizkuntzan, jatorrizkoaren “usaina” izango du, honek berriro piztuko digu arte-lana jatorrizko hizkuntzan irakurtzeko nahia. Niretzat, irakurle eta itzultzaile naizen aldetik, R. Serrano eta R. Ignatieven itzulpena askoz hurbilago geratzen zait (ez naiz ari bakarrik jatorrizkoaren testuaz, bere arimaz ere bai), Y. Zytsarren itzulpena baino, azken hau itzultzailearen borondatez jatorrizko testutik urrun (1), baina zalantzarik gabe interes berezia eskaintzen du, itzulpen metodo alternatiboaren ikuspuntutik.

Amaitzeko, eskerrak eman nahi dizkien Y. Zytsarri eta R. Serrano eta R. Ignatievi, hauen itzulpenek artikulua hau idazteko estimulua izan direlako eta G. Arestiren goian aipatutako poemaren nire itzulpena eskaintzen dut:

Отстою отчий дом.
От волков,
засухи,
лихоимства
и правосудия
отстою отчий дом.

Лишусь
стад,
огородов,
сосновых пущ,
добра,
доходов,
долей

но отстою отчий дом.

Отнимут оружие, и руками
отстою отчий дом;
отнимут руки, и плечами
отстою отчий дом;
отнимут плечи, предплечья и грудь
и душой
отстою отчий дом.

Умру.
Потеряется душа моя,
погибнет потомство мое,
но отчий дом
устоит.

Bibliografía

- (1) Зыцарь Ю. К переводу стихотворения Г. Арести «Дом моего отца» // Герника. 2008. №7.
- (2) Кортасар Й. Габриель Арести (1933-1975) // Герника. 2008. № 1.
- (3) Hurtado Albir A. *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*. Tercera edición. Madrid: Cátedra, 2007.
- (4) Campos A. M. *Poesía y traducción* // Hieronymus. Núm. 3.
- (5) Holmes J. "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form" // *Babel*. 15. 1969. P. 195-201.
- "Describing Literary Translations: Models and Methods" // Holmes J., Lambert J. and van den Broeck R. (eds.). *Literature and Translation: New Perspective in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*. Louvain, Acco, 1978. p. 69-82.
- De Haan F., and Popovic A. (eds.). *The nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. La Haya, Mouton, 1970.
- (6) Etkind E. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: l'Age d'Homme, 1982.
- (7) Raffel B. *The Art of Translating Poetry*. Pittsburg, Pennsylvania State University Press, 1988.
- (8) Popovic A. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. University of Alberta, 1976.
- (9) Lefevere A. *Translating poetry. Seven strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum, 1975.
- (10) Beaugrande R. de. *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Assen: Van Gorcum, 1978.
- (11) Saez Hermosilla T. *Percepto mental y Estructura rítmica. Prolegómenos para una Traductología del sentido*. Universidad de Extremadura, 1987.
- (12) Лорка Ф. Г. Избранное / Пер. с исп. Москва: «Просвещение», 1987.
- (13) См. 12, с. 44-45.
- (14) Саакянц А. Марина Цветаева // Марина Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. I. Москва: Издательство «Художественная литература», 1988. С. 31.
- (15) См. 12, с. 46-47.
- (16) Беккер Г.А. Избранные произведения / Пер. с исп. Москва: «Художественная литература», 1985.
- (17) Луарсабишвили В. Переводы стихотворений Густаво Адольфо Беккера (на грузинском языке). Газета писателя. № 13 (63). 1-7 мая 2003 г.
- (18) Гамсахурдиа К. Перевод и чистота языка // Избранные произведения. Т. VII. Тбилиси: Издательство «Сабчота Сакартвело», 1965. С. 564-656.
- (19) Набоков В. Искусство перевода. Лекции по русской литературе. Москва: Издательство «Независимая Газета», 2001.
- (20) <http://www.geocities.com/Athens/3682/nabokov2.html>. Kimmel, Leigh. Nabokov as Translator. *An examination of his changing doctrine of translation*, 1998.
- (21) http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/19092005.htm
- (22) http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/30092005.htm

ABOUT THE TRANSLATION OF THE POEM BY GABRIEL ARESTI “THE HOUSE OF MY FATHER”

Vladimer Luarsabishvili
Professor of Comparative Literature
Chavchavadze State University, Tbilisi

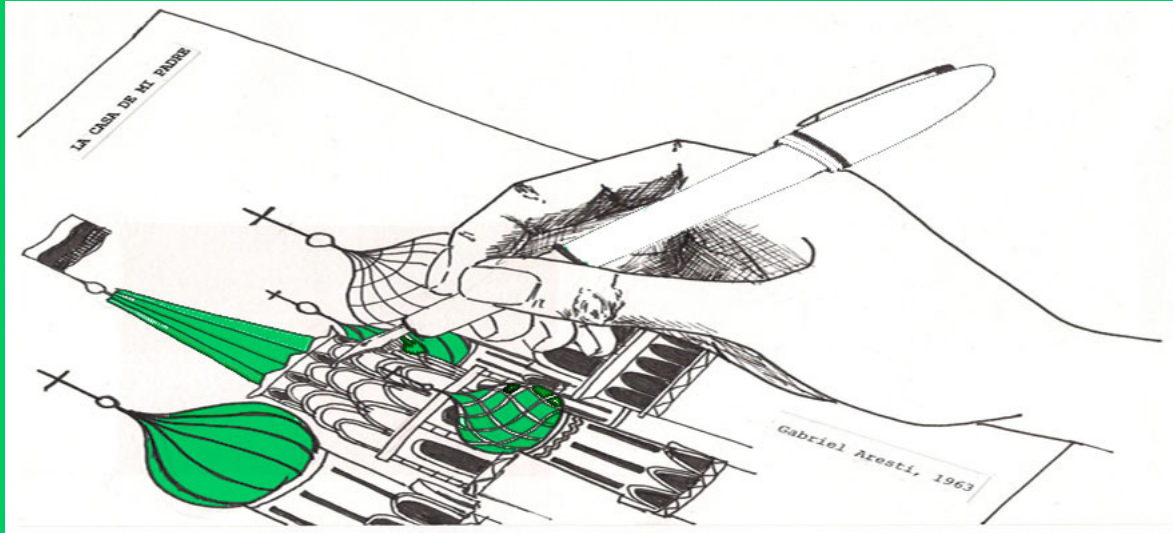
Recommended citation || LUARSABISHVILI, Vladimer (2010): "About the Translation of the Poem by Gabriel Aresti "The House of my Father" [online article], 452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature, 2, 96-111 [Consulted on: dd/mm/yy], < <http://www.452f.com/index.php/ru/Vladimer-Luarsabishvili.html> >.

Illustration || Patrici Lopez

Translation || Loli Castillo

Article || Original in *Gernika* 2009 N°3 | Received on: 16/06/2009 | Published on: 01/2010

License || *Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.5 License.*



Abstract || In this article, several versions of the poem “The House of my Father” by Gabriel Aresti are analysed. The author studies in depth the theory and the practice of translation with the example of several translators. In the article, several specific examples of diverse translations by K. Gamsakhurdia, M. Tsvetaeva, V. Nabokov, J. Borges, etc, are quoted. At the end of his work, the author suggests his own version of the Russian translation of the poem by Gabriel Aresti “The House of my Father”.

Key-words || Translation | Translator | Translation technique | Aresti | Zytsar.

0.

In the journal *Gernika*, a translation to Russian of a classical poem of 20th century Basque poetry, “The House of my Father” by Gabriel Aresti, has been published translated by the Russian bascologist Y. Zytsar (1). For nine years I have been translating to Georgian different poems by Gustavo Adolfo Bécquer, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez and several Basque poets (Unamuno, Celaya, Aresti). During this time, of course, more than once the question of the techniques and the rules of literary translation have arisen. Previously, I had read the translation of the poem by Roberto Serrano and Roman Ignatiev (2), that, undoubtedly, differs from the version by Y. Zytsar. As a result of both translations arises a third one, my own, and also a whole article through my gaze as an author on the literary types of translation.

To start with, I propose to the reader the translations of the two versions of the above mentioned poem by Gabriel Aresti.

Translation by Yuri Zytsar:

Дом моего отца
у самых верхов границы
я защищу от волхвов, волков,
землетрясений, ростовщиков,
мафии
и юстиции.
От всего защищу,
как ни тих и ни щупл.
Всю защиту ему обеспечу.
Обесконечу.

Как задаток приму синяки.
Потеряю скот, поля, сосняки.
Дивиденды, доходы, проценты,
последние центы.
Всё, исключая ключи от рая,—
всё потеряю.
Но дом отца?..
У самого краха края
род жены решит (– дня ясней),
что, мол, муж-то мул,
и уж муж ли, эй,
и уж нужн ли ей?

Отберут у меня и оружие.
Что ж, и тут я не запищу:
просто пальцами защищу.

Срежут пальцы с рук,
руки срубят, уже беспальные...
Друг!
Не плачь ты о бедном малом.
Плачь ты лучше о небывалом:
удалом, пусть и неудалом.
Я зубами заскрежещу:
рук
об
руб
ками
не пущу.
Пусть я мул, даже мум и му, старый пень в дыму,
но и думать о доме не дам – сомну.
Но тогда уж,
дойдя до плеч,
подберутся к душе
в груди.
Что же – лечь?
Не-ет, минуточку подожди.
В самый плача миг
на палачий мир
я душой замахнусь:
дом отца –
рушить?
Стой? Куда ж ты бежишь-то, гнусь!
Задушú
за дúшу.

Но допустим,
когда-нибудь пусть
где-то в толще лет – голубой чащё,
да не будет ей путь пуст,
срок придет и моей
душé.
А за ней и потомкам,
моим котёнкам.
А дом отца?..
А вот он-то,
как солдат после фронта,
лишь смеясь над веками,
и лишь веками щурясь вслед,
ни один не обронит камень.
Вот
свят
Свет.

Translation by Roberto Serrano and Roman Ignatiev:

Я защищу
Дом своего отца.
От волков,
От засухи,
От ростовщиков,
От правосудия
Я защищу
Дом
Своего отца.
Я потеряю скот,
Огороды,
Сосняки;
Я потеряю
Проценты,
Ренты,
Дивиденды,
Но я защищу дом своего отца.
Они отнимут у меня оружие,
А я руками защищу
Дом своего отца;

Мне отрубят руки,
А я культиями защищу
Дом своего отца:
Они оставят меня
Без рук,
Без плеч
И без груди,
А я душой защищу
Дом своего отца.
Я умру,
Потеряется моя душа,
Погибнет мое потомство,
Но дом моего отца
Останется
Стоять.

1.

Now let us know, briefly, the reasonings of certain classics of translations, authors that made it possible to analyse translation in a scientific way. In the books by Amparo Hurtado Albir (2007), translation is considered a capacity, a knowing how to create, based on knowing how to do research into the process of translation and solve the difficulties that arise in that process, that take place in this

specific event. Basing herself on the well-known difference between different types of knowledge, explanatory (*know how*), and creative and active (operative), the capacity of translation is much based on knowledge of the operative type, mainly, and for this reason, it is fundamentally obtained with practice.

However, in order to define translation this author considers it possible to base the definition on another classification, proposed by Jakobson in 1959, according to which three kinds of interpretations of the verbal sign exist:

1. Intralinguistic translation, or reformulation: interpretation of the verbal signs with the help of other signs of the same language;
2. Interlinguistic interpretation, or translation: interpretation of the linguistic signs with the help of another language;
3. Intersemiotic translation or transmutation translation: interpretation of the linguistic signs by means of non-sign systems.

Jakobson demonstrated that the interlinguistic translation is the authentic translation. Later, other authors shared this point of view. For example, Ljudskanov (1969) observed translation as a process of transformation of the signs and preservation of the contents, and he searched for an effective algorithm for human and mechanical translation; Arcaini (1986) studied the intersemiotic translation between linguistic signs and icons and wrote on verbal codes and icons; Steiner (1975) considered interlinguistic interpretation as the only and privileged type of communication.

Albir considers three questions: why is translation needed? what is translation needed for? whom is translation necessary for? In her opinion, translation is the consequence of the existence of different languages and cultures; she answers the question “What is translation needed for?” in this way: for communication, to overcome the barrier of lack of communication, the objective of translation is communicative. The third question “whom is translation necessary for?” is answered thus: for those who do not know the language nor the original culture. The translator does not translate for himself (only in exceptional cases), and the objectives of translation can be diverse.

Marco Antonio Campos, in the article “Poesía y traducción”, asks these same questions. In his opinion, there exist two fundamental reasons for translation: translation as a means to survive, and translation for pleasure. It is possible to consider translation as a job, and at the same time there is the opportunity to choose the authors to translate for pleasure. He translated for the pleasure of discovery,

according to general perception, to thank the author who taught him something or moved him in some way for any reason. The question “what is translation needed for?” gives as an answer, first of all, to give the reader the opportunity to discover in his mother tongue an unknown author; furthermore, and retaking what has been already translated, in order to correct lexical mistakes, inaccuracies in rhyme, the rigidity of the translation or unnecessary literary elements. The author advises not to translate what is already translated, if one cannot improve it, or at least, make a new and perceptibly improved version. Besides, during translation one enriches the language during the never-ending process of linguistic transformation. This is a wonderful thing, like a written poetry, a painted painting or an already filmed film (4).

Regarding the translator, the first idea is that he has to master both languages. Here, three questions arise:

1. Should the translator know both languages at the same level?
2. Should the translator and the interpreter have the same level of linguistic knowledge?
3. Should the translator be an expert in language or linguistic theory?

In the opinion of Amparo Hurtado Albir (2007), bilingualism is not a *sine qua non* condition for the translator (even more so if one takes into account the fact that the two situations, written or oral translation, are different). Besides, the translator with no doubt also has to have a good command of non-linguistic knowledge, for example on the culture of the countries of origin of the translated texts. However, practice demonstrates that even this on certain occasions is insufficient (3).

Now, let us briefly review the traditional classification of translation.

Saint Jerome distinguishes the mundane translation from the religious. Vives (1532) tells the difference between the versions that only consider the meanings, from others that take into consideration the sentences and the terms, and a third one that affects the balance between style and words, in which the terms add strength and elegance to the sense. Fray Luis de León (1561) distinguishes translation (*trasladar*) from declaration (*declarar*): the first one is “secure and wise” and “if it is possible one has to count the words, so as to change them for the exact number”, and the second one is “as a play upon words, adding and subtracting according to one’s own wish”. Dryden (1680) proposes to distinguish metaphrasis (literal translation), paraphrasis (translation of the meaning) and imitation (free diversion in form and meaning). Schleiermacher (1813) differentiates between the translation of commercial, literary

and scientific texts.

In poetic translation, its own particular types are enhanced. This question was studied by Holmes (1969: 195-201, 1978: 69-82), Holmes, de Haan and Popovic (1970), Lefevere (1975), Popovic (1976), de Beaugrande (1978), Etkind (1982), Raffel (1988), Saez Hermosilla (1987) and others (5-11).

Colmes (1988): the poetic texts are polisemantic. Poetic translation is a metapoem, and the translator is a metapoet.

Etkind (1982): the verse is a “system of conflicts” (between syntax and metrics, metrics and rhythm, poetic tradition and poetic innovation). The author distinguishes six types of poetic translation:

1. informative (in prose and with no artistic pretensions);
2. interpretative (linked to historical and aesthetic teachings);
3. demonstrative (with the presence of certain aesthetic criteria, nevertheless without the influence of a particular aesthetic system);
4. aproximative (with the presence of a partially aesthetic system; for example, rhythm without measure, rhythm without rhyme etc.);
5. imitative (when the translator is a poet and he freely expresses himself);
6. recreative (authentic poetic translation, that transmits verses with the characteristics of the original).

Raffel (1988): poetic translation is a “game of balances”.

2.

Fleeing from influences, I read on purpose the book of translations by G. Lorca, published in Moscow in 1987 (12), just after having translated myself some poems by Lorca. I compared both translations of the same poem.

The famous poem by Lorca “The Guitar” from *Cante Hondo* was translated by Marina Tsvetaeva (Lorca: 44-45). To study the role of this great Russian poet in worldwide literature is not the aim of this article, she has been studied and will be studied by writers and by men and women of letters. Here we are simply going to underline her translation technique with the example of two poems. It is well-known that Tsvetaeva translated a lot (Saakiantz: 31) from several languages, Spanish was among them. In “The Guitar” the poet uses a resource of translation that reappears in another poem by Lorca, “And then...” (Lorca: 46-47).

At the end of the poem (“The Guitar”) Tsvetaeva translates (we do not use the verb «write» on purpose):

This way the bird says farewell to life
Under the threat of the snake’s bite

Whereas in Lorca’s original these verses appear thus:

And the first dead bird
on the branch.

In this case the variation from the poetic text is very clear. However, in another poem we no longer find ourselves with any variation, but with additions and ellipsis to the original:

It fell silent, stopped,
dried up, worn out,
disappeared.

This stanza is missing in the original verses by Lorca, but it exists in its translation. Besides this, the poet ends the translation of the poem taking off the last verse, which is an independent sentence:

Only desert
Remains.

Since in the original, after the stanza “Only desert / Remains.” there is still another one, the last stanza: “Undulating / desert.”

Here we have to point out that the measure of Spanish, Russian and Georgian differs, which complicates the comparison of the original and the translations. That very thing is what happened with the translations of Bécquer (Bécquer: 1985). I read this book three years after my translations were published in the literary papers.

It is convenient to remember Tsvetaeva’s point of view on translation: “I translate through the ear and the soul (of things). It is more than a thought.” (Saakiants: 31). In our opinion this is entirely subjective thinking. From where can we know in which specific verse Lorca placed his “soul”? Could it not be in this very last sentence that the translator ignored (erased)?

That very same opinion on translation was also shared by the Georgian writer K. Gamsakhurdia: “the translating activity is a most complicated task. The translator does not have to follow the text translated literally. For example, when I translated Werter, I removed certain passages of the original, since they suggested nothing to

the Georgian reader. This principle is compulsory in translation, as the translation is the transmission of the soul of the book, not of its letters” (Gamsakhurdia: 564-656).

“They suggested nothing to the Georgian reader”, is this not completely subjective? In Gamsakhurdia’s opinion “they suggested nothing” and in another translator’s opinion maybe they “would suggest a lot” and they would be translated. When I say another translator, for example, I am thinking of Vladimir Nabokov:

In the whimsical world of translation there are three kinds of sins. The first and the most innocent evil are the obvious mistakes, made out of ignorance or incomprehension. It is the common human weakness, and they are entirely forgivable. The following step forward to hell is taken by the translator that consciously ignores those words or strophes, in which meaning he has not even bothered to penetrate or that, in his opinion, can turn out as incomprehensible or indecent for a blurred imagined reader. He has no scruples about marginalizing the meaning that the dictionary offers him, or about sacrificing the message in exchange for a passing precision: he is ready in advance to know less than the author, assuming, however, that he knows more. The third, and the most serious evil in this chain of sins is perpetrated by the translator that spends his time polishing and tuning the work, embellishing it contemptuously, making it adequate and adapting it to the tastes and prejudices of the reader. This sin deserves to be punished with the cruellest tortures, as plagiarism was punished in the Middle Ages (Nabokov: 389).

Nabokov was a writer with a profound individual thinking. The same can be stated of Tsvetaeva, and of other writers that could not publish under the Sovietic power. However, we have to emphasize that in spite of the coincidence in thought, Nabokov and Tsvetaeva were two diametrically diverging personalities. This difference is expressed in their relation with translation. Leigh Kimmel published an article “Nabokov as translator”, in which he shows the evolution of the writer’s translation doctrine (Leigh: 2001). The author of the article distinguishes two groups of translators: some during the translation prefer to preserve the integrity of the text, some translate the “soul” of the work (as Tsvetaeva). With the example of two translations of Nabokov’s the author tries to explain the evolution of the translation task.

The first translation analysed by Kimmel is “Ania v strane chudes”. The author of the original, Lewis Carroll, plays with the English words, basing himself on their polysemy and especially on the phonetic coincidence of several terms, creating a humorous effect. During the translation of the original Nabokov placed it nearer to the Russian language. He started by changing the name “Alice” for “Ania” and every new foreign element was “translated” to Russian. So that he moved more and more away from the original, and finally achieved a result that “said something to the Russian reader”, so as to express

it in the same terms as Gansakhurdia.

Unlike the translation just cited, Nabokov translated *Evgeni Onegin*, following the opposite principles. The first concern of the translator was to preserve the integrity of the text, in order to do this he attached 1100 footnotes. He considered his translation not as the reading of a literary text, but as an introduction to the Russian text for those who did not have a good-enough command of Russian to read the book. The author of this article does not agree with the opinion that he translated Carroll for children and Pushkin for students, which would explain such a change in the strategy of translation. It is perfectly well known that Nabokov himself changed the content of his own writings when he translated them (as in the case of *Camera obscura*, that he renamed *Laughter in the Dark*, and he practically rewrote). According to the opinion of Kimmel, it is possible that Nabokov reached the conclusion that only the author has the right to change the content of the text.

In connection to recreating the work of somebody else, the story of Edward FitzGerald's translations of *Rubaiyat* by Omar Hayam is well known, but the translation of these poems from English to Spanish arouses a special interest (21, 22). According to the legend, Borges junior inherited the writing talent of his father. With the exception of some orientalist texts and the novel *El Caudillo*, Jorge Guillermo Borges published a few poems, among which three pieces called "Momentos" (that were published by the prestigious magazine *Nosotros* in Buenos Aires in 1914) could be found. Later, Borges senior translated from English *Rubaiyat*, taking as a reference the translation by FitzGerald.

Edward FitzGerald published for the first time the version of *Rubaiyat* in 1859. Altogether in the course of his life four editions of the translation were published. The fifth and last one was published after the death of the translator in 1889, including the annotations that FitzGerald had prepared for the fourth edition. In the original each "Rubay" consists of a stanza of two verses, each one splits into two hemistiches, forming four verses altogether (from this, in principle, he took the name ruba'i). The verses rhyme with each other, except for the third line, that can rhyme or not. When he translated, FitzGerald chose the AABA rhyme scheme.

Each quartet is on its own an independent poem, having at the beginning a descriptive or narrative element, whereas in the last verse it concludes with a moral maxim or a philosophical conclusion. FitzGerald gathered several stanzas of the original, without respecting the Persian initial system. This order varied between the first and the fifth edition, which already at that time had 101 stanzas, whereas in the original there are 75 altogether.

There are at least three translations of the *Rubaiyat* to Spanish. The first, carried out by Borges in 1907, was published in the magazine from Madrid *Renacimiento*, in that same year and without indicating the translator. The second translation belongs to the quill of Carlos Musio Peña, with an introductory article by Alvaro Melian Lafinur. In 1922, in the magazine by Rafael Losano, a series *Los mejores poemas (líricos) de los mejores poetas* was published, among which was Omar Hayam. What is more, the “first translation from Persian” was published by Ventura García Calderón. In 1925 the translation by Adolfo Salazar was brought out, and in 1927 the one by Joaquín V. González.

To be fair to Borges we have to admit that his was the first translation to Spanish that preserved the metrics of the original. The English original was made up of a verse of ten syllables with the accent on the last syllable, which when transferred into Spanish becomes a hendecasyllable. During the translation, Borges disregarded the rhyme and alternated the paroxytone hendecasyllabic verses (that are stressed on the penultimate syllable) with the oxytone ten-syllabic verses, since, despite the different quantity of phonological syllables, all the verses have to be read as eleven syllables according to the metric rules commonly accepted.

In general, of course, this task would not be called translation, but re-creation, as in the case of FitzGerald. However, Borges went further than FitzGerald, removed some of the original stanzas by FitzGerald, varied the order of the rest, and added some of his own. It turned out that Borges, inspired in the translation by FitzGerald, wrote his own *Rubaiyat* in Spanish, and FitzGerald, in turn, inspired by the original of Hayam, wrote his own *Rubaiyat* in English.

Marco Antonio Campos, in the article already mentioned above, differentiates between seven types of translation (4).

1. Translation as creation, when the author exactly translates the poet of another language, and at the same time he embellishes it with his own style (for example, Borges and Octavio Paz);
2. Literary translation, the eagerness of every writer is centred on the correspondence of the verbal objects of the original and the translation. Contemporary translation of poetry is not possible; at the very least it dilutes and loses its musicality. As a reader and a translator, the author of this article confesses his respect and love for poetic translation. Of course, he does not refer to literal translation, where you notice nothing or notice very little, as the academic personnel pretend, who suffer from being tone-deaf. They respect the text in a literal sense, nevertheless they do not respect poetry;

-
3. Free translation, variety of translation as creation and translation as personal work. It is also called “librismo” in Spanish. In this case the translator moves away from the original and immerses himself in a world of free actions, to such a degree that the verses become his own verses. An example of this would be the case of Edward FitzGerald’s *Rubaiyat*.
 4. Translation as personal work, the author considers the translated verses a part of his literary legacy, among others, when they are incorporated into his text, or at the end of his own work;
 5. Translation of translation, when the translator does not have a good command of the original language and he bases his work on other languages. As an example we can take the translations by Octavio Paz (from Japanese, Chinese, Swedish and Hungarian) and José Emilio Pacheco (from Polish and Modern Greek);
 6. Translation as modern adaptation of an ancient text to the same language, for instance the translations by Alfonso Reyes (*Myo Cid* or *The Lay of the Cid*) and Henry U. Longfellow (*Heimskringla* by Snorri Sturluson);
 7. Adaptation, a didactic or summarized transliteration of the original.

3.

In my opinion, the translation technique of FitzGerald, Borges, Tsvetaeva and Gamsakhurdia remarkably moves the reader away from the original. The text translated by them not only does not contain all the stanzas or all the chapters of the primary text, but neither do they bring the integrity of the original. If in some cases the change of terms or sentences is theoretically acceptable, it is not in some other cases, as in the avant-garde poetry by Lorca, in which a word (which usually is a complete sentence) brings a special meaning. When it is removed (erased) an idea of the original is extracted, and it should have been passed on by the translator.

Let us see the case when the text of the author completes itself. It is possible that Tsvetaeva added the paragraph mentioned before in the poem by Lorca “The Guitar” in order to reinforce the effect (idea) that it brings. In the first place, there is no need to “reinforce” Lorca, his “strength” can lie in the poetic form erased by the translator and there is no need to “polish and mend” (Nabokov). In the second place, the added stanza, Russian in its anatomy, does not sound at all Spanish. This is logical, since Tsvetaeva belongs to that group of Russian writers that deeply felt the Russian word. Under the wish to enjoy Russian poetry, with great pleasure do I leaf through Khodasevich, Tsvetaeva or Akhmátova, but I will not search for the

Russian soul in the translations of Lorca, Jiménez or the Machado brothers. Probably this is what Vladimir Nabokov had in mind:

But henceforth a fully grown-up poet takes the quill, and while he composes his own poems he gets inspiration through the translation of something by Lermontov or Verlaine. Usually either he does not know well the original language and carelessly he translates literally, not as brilliantly, but much better than an educated person, or, he knows the language, does not have the pedantry of the academician nor the experience of the professional translator. In this case, the more poetic talent he has, the stronger his honeyed words will tarnish the brilliant original text. Instead of getting dress with the author's suit, he dresses the author with his own suit. (Leigh: 1998)

In short, how should a translator be? We will make a last reference to V. Nabokov:

... Now we can consider what the characteristics the translator has to get dressed with are, to recreate an ideal text of a piece of art of the foreign literature. First of all he must have as much talent as the author he has chosen, or the temper of both must be of identical nature. In this sense, and only in this sense, Bodler and Po get on in an ideal way, or Zhukovskiy and Schiller. In second place, the translator must perfectly know both people, both languages, all the details of the style and method of the author, the origin and formation of the terms, the historical allusions. Here we meet the third important characteristic: besides the talent and the education, he must control mimesis, and act in such a way, as if he was the original author, reproducing his speech and behaviour, tastes and thinking with as much veracity as possible (Nabokov: 395).

Of course, we can hardly call Nabokov a humble person: he compares himself with Pushkin because he is his translator. I do not think the translator should have a comparable temper to the brilliant writer, if this was true writers themselves would translate their own works (did Nabokov translate his?). Probably, the main effort of the translator must be to transfer the "soul" of the work, preserving as much as possible the form of the original. So that everything is not "flat" in the translated language, so that it has the "smell" of the original, this will produce once more the wish to read the work of art in its original version. For me, as a reader and a translator, the translation by R. Serrano and R. Ignatiev gets much nearer (not only to the original text, but also to its "soul") than the translation by Y. Zytsar. This last one, at the translator's wish, moves away from the original (1), but it offers an unquestionable interest from the point of view of the alternative method of translation.

Finally, I want to thank Y. Zytsar, R. Serrano and R. Ignatiev, whose translations inspired me in the writing of this article and in offering my own translated version of the work before mentioned by Gabriel Aresti:

Отстою отчий дом.
От волков,
засухи,
лихоимства
и правосудия
отстою отчий дом.
Лишусь
стад,
огородов,
сосновых пущ,
добра,
доходов,
долей
но отстою отчий дом.
Отнимут оружие, и руками
отстою отчий дом;
отнимут руки, и плечами
отстою отчий дом;
отнимут плечи, предплечья и грудь
и душой
отстою отчий дом.
Умру.
Потеряется душа моя,
погибнет потомство мое,
но отчий дом
устоит.

Works cited

- (1) Zytsar Y. G. Arestiren “Nire aitaren etxea” olerkiaren itzulpena // *Gernika*. 2008. 7. zen.
- (2) Kortazar J. Gabriel Aresti (1933-1975) // *Gernika*. 2008. 1. zen.
- (3) Hurtado Albir A. *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*. Tercera edición. Madrid: Cátedra, 2007.
- (4) Campos A. M. *Poesía y traducción* // Hieronymus. No. 3.
- (5) Holmes J. “Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form” // *Babel*. 15. 1969. P. 195-201.
- Describing Literary Translations: Models and Methods // Holmes J., Lambert J. and van den Broeck R. (eds.). *Literature and Translation: New Perspective in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*. Louvain, Acco, 1978. P. 69-82.
- De Haan F., and Popovic A. (eds.). *The nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. La Haya, Mouton, 1970.
- (6) Etkind E. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: l'Age d'Homme, 1982.
- (7) Raffel B. *The art of Translating Poetry*. Pittsburgh, Pennsylvania State University Press, 1988.
- (8) Popovic A. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. University of Alberta, 1976.
- (9) Lefevere A. *Translating poetry. Seven strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum, 1975.
- (10) Beaugrande R. de. *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Assen: Van Gorcum, 1978.
- (11) Saez Hermosilla T. *Percepto mental y Estructura rítmica. Prolegómenos para una Traductología del sentido*. Universidad de Extremadura, 1987.
- (12) Lorca F. Izbrannoe. Moskva: «Prosveschenie», 1987.
- (13) *Ikus*. 12, 44-45. orr.
- (14) Saakiantz A. Marina Tsvetaeva // Marina Tsvetaeva. *Sochinenija v dvukh tomakh*. T. I. Moskva: Izdatel'stvo “Khudozhestvennaja literatura”, 1988. 31 orr.
- (15) *Ikus*. 12, 46-47. orr.
- (16) Bécquer G. A. Izbrannye proizvedenija. Moskva: “Khudozhestvennaja literatura”, 1985.
- (17) Luarsabishvili V. Gustavo Adolfo Bécquer-en olerkien itzulpena (georgieraz) // *Idazlearen egunkaria*. 13. zen. (63). 1-7. 2003ko maiatza.
- (18) Gamsakhurdia K. Pervod i chistota jazyka // Izbrannye proizvedenija. T. VII. Tbilisi: Izdatel'stvo “Sabchota Sakartvelo”, 1965. 564-656. orr.
- (19) Nabokov V. *Iskusstvo perevoda. Lektsii po russkoj literature*. Moskva: Izdatel'stvo “Nezavisimaja gazeta”, 2001.
- (20) <http://www.geocities.com/Athens/3682/nabokov2.html>. Kimmel, Leigh. *Nabokov as Translator. An examination of his changing doctrine of translation*, 1998.
- (21) http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/19092005.htm
- (22) http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/30092005.htm