

# J.-K. HUYSMANS Y J. HERRERO: CONSIDERACIONES ACERCA DE UNA TRADUCCIÓN DE *À REBOURS*

CARMEN CAMERO PÉREZ  
EMILIA ALONSO MONTILLA  
*Universidad de Sevilla*

## RESUMEN

Proponemos en este artículo una reflexión sobre la traducción literaria a partir de la obra de J.-K. Huysmans *À Rebours*. El análisis comparativo del texto original y su traducción española, pone de manifiesto la necesidad de privilegiar el imaginario simbólico decadente frente a la traslación puramente lingüística.

**Palabras clave:** traducción, literatura, imaginario, decadente.

## RÉSUMÉ

Cet article est une réflexion sur la traduction littéraire à partir de l'oeuvre de J.-K. Huysmans *À Rebours*. L'analyse comparée du texte original et sa traduction espagnole montre la nécessité de privilégier l'imaginaire symbolique décadent face à la traduction purement linguistique.

**Mots-clés:** traduction, littérature, imaginaire, décadent.

## ABSTRACT

From *À Rebours* by J.-K. Huysmans we propose a reflection on the literary translation. The analytical comparison of both, the original text and its Spanish translation shows the need of raising the decaying symbolic aspects instead of the linguistic translation.

**Keywords:** translation, literature, fancy, decay.

Andréi Fédorov proclamó en 1953 el principio de que toda traducción es ante todo una operación lingüística. Después de él otros muchos, pretendiendo a veces esquematizar el proceso de la traducción, han ofrecido soluciones francamente simplistas cuando no alejadas de la realidad. Ni siquiera la lingüística del texto (Neubert, 1992) que insiste en la *naturaleza textual* de la traducción, podrá llegar a desentrañar el acto creador, ya que por muchas que sean las disciplinas en las que se apoya, se le escapan todos los datos que constituyen la experiencia hecha de vivencias y se limita a reducirlo todo a una clasificación extensiva a cualquier texto.

Hoy, las distintas operaciones de traducción que existen nos muestran cómo cada género posee una originalidad propia que lo hace irreductible a otro. Es cierto que para traducir, lo mínimo que se puede pedir a un buen traductor es el conocimiento de dos lenguas. Pero esto es sólo el punto de partida, pues la esencia de cada traducción se encuentra, en los hechos ligados a un contexto cultural. El contexto lingüístico es sólo la materia bruta de la operación de traducir, son las relaciones entre dos culturas, dos formas de pensamiento y distinta sensibilidad lo que caracteriza la traducción. Por ello estamos de acuerdo con Teodoro Sáez Hermosilla en que un buen traductor de textos literarios tiene que poseer una gran capacidad crítica, ser crítico en el sentido de estudioso del texto literario, es decir analizar cada una de sus partes, y sus relaciones para vivir su dinámica como fragmentación y como totalidad. La organización del mensaje, la manera de vehicularlo, la estructura de la obra, importa muy mucho, pues denota el estilo personal del autor que no busca al escribir la captación simple del mensaje sino que es una creación sentida y proyectada. Lo que el autor dice no reside sólo en los signos lingüísticos, sino en la organización del estilo. Como dice G. Steiner un traductor no se perfecciona leyendo libros de hermenéutica, sí lo hace en cambio, conociendo el texto en sus coordenadas de lenguaje, mensaje, emisor y receptor.

Dada nuestra faceta de experiencia crítica, nuestra intervención consistirá en analizar e interpretar el texto literario para emitir una opinión presuntamente objetiva sobre la, digamos, calidad de la traducción.

De entre las obras de ficción de Huysmans hemos elegido, por considerarla la más representativa y por ello la más célebre *À Rebours* (1884), que llegará a convertirse en una especie de biblia del movimiento decadente.

La secuencia textual que vamos a analizar, corresponde al comienzo del capítulo V, (pp. 113-122 del texto original en la edición de 10/18 V.G.E. y pp. 176-185 de la versión realizada al castellano por Juan Herrero en 1984 para la editorial Cátedra) en el que Huysmans realiza una verdadera transposición artística, al inscribir en el texto literario la obra pictórica de G. Moreau, manifestando así su gusto por la pintura, gusto que ya hiciera evidente cuando en 1867 comienza a publicar artículos de crítica de arte en distintas revistas.

No se ha señalado bastante la estrecha relación existente entre pintura y literatura en Huysmans, pues efectivamente la evolución de sus gustos pictóricos va de par con el desarrollo y transformación de su concepto de literatura. De todos es bien sabido cómo en la obra de Huysmans se superponen distintas tendencias y cómo a cada época de su producción ficticia corresponde una muy similar en su producción de crítico de arte.

Esta obra se inscribe en la época en que Huysmans se aparta del Naturalismo y de la tutela de su gran amigo E. Zola, centrándose en la psicología profunda de unos personajes, símbolos de la tristeza y melancolía de un Huysmans que aborrece lo simple y mediocre de la existencia. Y es precisamente en esta época cuando el crítico comienza a alabar la pintura de un O. Redon o un G. Moreau, pintores de la mitología, de la ensoñación y la fantasía, cuyos cuadros vendrán a adornar las paredes de la ermita de Des Esseintes, personaje de la obra que nos ocupa.

Si Huysmans hace que su héroe se sienta atraído por los cuadros de Moreau es porque éstos representan para él la exaltación de determinados elementos del dandismo-decadente. Hastiado de un mundo vulgar y mediocre que detesta, el héroe de Huysmans decide aislarse, encerrarse solo para continuar su meditación y búsqueda estéticas, lejos de la mirada de otros.

Este aislamiento se concretiza en la obra con la presencia de una morada rara y refinada, poblada de muebles raros, pequeños objetos decorativos y obras de arte.

La pintura se inscribe en la diégesis del relato, funcionando como fuente de ensoñación, que permite al héroe reflexionar y meditar sobre la existencia, al tiempo que lo traslada, gracias a su poder simbólico, hacia un más allá mítico y fantástico.

En los primeros párrafos de la secuencia que vamos a tratar el narrador define el estado del héroe pasando a continuación a informarnos de sus gustos artísticos, imaginando que Des Esseintes ha adquirido los cuadros de Moreau (Las Salomé) que pasa seguidamente a describir, interpretar y evaluar. Al igual que Flaubert (Hérodias) Huysmans supo captar la mezcla de espiritualidad y materialidad, de pureza virginal y maldad secreta que se combina en esta figura femenina, que viene a inscribirse en la mitología finisecular como una representación más del mito de la mujer fatal.

Esta intertextualidad pictórica cumple una función específicamente literaria, al inscribirse en la ficción como parte del ritual del héroe: Des Esseintes se sirve de la pintura de Moreau como de una droga, un sustituto de los estupefacientes a los que debe renunciar por motivos de salud. El texto hace revivir a una mujer mítica, sensual y peligrosa para el hombre.

Esta presentación del texto objeto de análisis no es gratuita, sino que pretende poner de manifiesto hasta qué punto los aspectos contextuales e intertextuales cobran importancia para una exacta comprensión e interpretación de la obra de ficción base de toda buena traducción.

El análisis que vamos a realizar de este fragmento no pretende ser exhaustivo, sino mostrar cómo un conocimiento más profundo del autor y de la época habrían evitado determinadas traducciones que no transmiten ni los sentimientos ni las intenciones del autor.

En el primer párrafo nos llama la atención la eliminación por parte del traductor de toda una frase: *ou errant en quête d'argent par les rues* con la consiguiente pérdida de información para el lector español. En efecto no creemos que el hecho de traducir *tâcher* (trabajar en su sentido literal en Huysmans) por *realizar tareas domésticas* compense la eliminación de esa otra representación de la figura humana *deambulando por las calles en busca de dinero*. Aspecto que consideramos relevante, teniendo en cuenta los factores sociales, culturales y estéticos que implícitamente quedan reflejados en el discurso de Huysmans. En efecto, asistimos en el siglo XIX a un gran auge de las ciencias positivas y por consiguiente de todo lo materialmente demostrable, ideología ésta que responde a una clase social determinada, la de la burguesía interesada por el dinero. Tal situación da lugar al nacimiento de una corriente estético-artística opuesta: la del llamado idealismo, que representarán autores como Villiers de l'Isle-Adam (V. Claire Lenoir y *Les Contes Cruels*).

Frente a lo material se propugna la defensa de lo ideal y Huysmans está pues renunciando a través de la pintura, a lo real-material para defender lo irreal-onírico, es decir abandona a Degas, pintor de la mujer obrera representada por ejemplo en *Les Repasseuses*, para abrazar la pintura de Moreau.

Siguiendo en este mismo nivel del léxico, observamos el fenómeno contrario, Herrero añade nuevos términos al texto original que a nuestro parecer restan seguridad y firmeza a los sentimientos expresados por Huysmans. En la tercera línea, el traductor muy posiblemente con la intención de ayudar al lector a comprender el texto, no sólo añade términos que no están en el texto original sino que modifica la categoría gramatical de los mismos. Así *répugnances et regrets* que aparecen como determinantes del sustantivo *larves*, en la traducción de Herrero se convierten en puros sustantivos, complementos del verbo *provocar* que a su vez modifica su significación con la ayuda del modal *poder*. Estos cambios provocan, como hemos dicho, una pérdida de seguridad y de firmeza de sentimientos, indirectamente proporcional al número de términos utilizados en la traducción. Igualmente, contribuyen a esta pérdida la utilización del verbo *preferir* en lugar de *querer*, de *un tipo de pintura*, en lugar de *una pintura* y *fuera sutil* en lugar de simplemente *sutil*. La indefinición que caracteriza a estos tres términos empleados por el traductor pone de manifiesto la poca atención prestada a los gustos estéticos del autor en la época de composición de la obra.

La traducción de *obras pictóricas* por *larves* no nos parece acertada, pues si el autor elige el término *larves*, con el que se refiere a determinados cuadros, es sin duda porque desea añadir un sentido suplementario a la simple denotación expresada por el término utilizado en la traducción. Herrero se queda en el puro plano denotativo, olvidando la connotación, la imagen que Huysmans hace surgir en nuestra mente y que no es otra que la de una pintura sin interés alguno, inacabada, en estado de larva desde el punto de vista de su poder evocador. Una pintura que al igual que la época resulta vulgar.

Sin embargo consideramos acertada la traducción de *ravissait en de longs transports* por *le subyugaba y le sumía en éxtasis prolongados* ya que *ravir* en este tipo de construcción tiene un sentido figurado y la idea de desplazamiento brusco, propia a todas las demás acepciones, no es real. El sema de desplazamiento lo asume el verbo *sumir* y el de entusiasmo, propio a otra de las acepciones de *ravir* lo asume el verbo *subyugar*.

Al final del cuarto párrafo Herrero parece creer que el lector desconoce al pintor Moreau y por ello considera necesario hacerse cómplice del primero y hacer patente también su desconocimiento, utilizando la expresión *se trataba de* y añadiendo una nota a pie de página, a todas luces innecesarias para el tipo de lector que lee y conoce la obra de Huysmans.

En la página 177, en todo el primer párrafo, Herrero nos da un buen ejemplo de traducción libre, donde se dan tanto las omisiones como las adiciones. Una omisión que consideramos un tanto incomprensible es la de *deux, dos* que precede en el texto original a *obras maestras*, si tenemos en cuenta que las descripciones pictóricas que siguen se refieren a los dos cuadros de Moreau, que precisamente y gracias a Huysmans llegarán a hacerse célebres: *Salomé dansant* y *L'Apparition*.

Frente a esta omisión, el traductor añade una serie de términos ausentes en el texto francés: *de ensueño, que representaba a Salomé bailando ante el rey Herodes*. Herrero ofrece al lector español una información relativa al contenido del cuadro que es previa al discurso descriptivo del mismo, lo que no responde en absoluto a las intenciones de Huysmans, que se limita a nombrar al personaje central de la pintura: Salomé, sin restarle por tanto protagonismo.

En el quinto párrafo Herrero omite una frase que consideramos fundamental para la descripción del cuadro: *aux accords d'une guitare*. Salomé se muestra en el cuadro en posición de iniciación a la danza, a los acordes de una guitarra que tañe una mujer. La traducción de Herrero no transmite el instante que Huysmans describe en su texto, no sólo por omitir la frase mencionada sino porque traduce mal *sur les pointes*, término de danza que significa *sobre las puntas* y que nos remite a las zapatillas de ballet, con las puntas cortadas sobre las que se apoyan las bailarinas.

La palabra *attachés* que aparece en el párrafo siguiente se omite también en la versión española a pesar de su gran valor representativo. Al omitir este término se pierde la referencia a ese aspecto del cuerpo de Salomé que aparece en el cuadro vestido de joyas como si se tratara de un traje, o más bien de una segunda piel.

Podemos decir que el análisis comparativo de ambos textos a nivel de léxico pone de relieve que los términos añadidos se presentan en la mayoría de los casos como redundantes, explicativos y muchas veces innecesarios.

Por el contrario los términos omitidos conllevan una pérdida de significado en ocasiones bastante grave, como es el caso de la omisión que hemos tratado en el párrafo primero de la página 176.

En cuanto al nivel semántico, el más relevante sin duda de toda traducción, podemos decir que el traductor garantiza, en líneas generales, la invariabilidad del contenido, es decir que traduce las ideas reflejadas en la novela. Existen no obstante casos particulares, que introducen variaciones de significado y merecen ser observados.

En la página 176, en el primer párrafo, el término *s'appointait* aparece traducido por una perífrasis verbal *se iba haciendo más apremiante*, traducción que confiere al término francés un significado que no posee: el de precipitar o acelerar la ejecución de algo. *Appointer* sin embargo, posee su traducción literal y perfectamente ajustada en el término *aguzar*, es decir avivar y acentuar el deseo.

En la cuarta línea del mismo párrafo, Herrero traduce el verbo *voir* por *contemplar*, volviendo a distanciarse del original, añadiendo una significación que no contiene el término francés *voir*: acción pura y simple de mirar, mientras que *contemplar* conlleva junto a la acción de ver el hecho de sumergirse en lo que se mira, penetrando en el objeto. La crítica que podemos hacer a esta traducción se basa una vez más en el saber extratextual, ya que en efecto Huysmans, que en esta época renuncia a la pintura realista para abrazar un tipo de pintura más idealista, no desea contemplar esos cuadros, no desea ni siquiera verlos.

Consideramos también inapropiada la traducción de *avait voulu* por *buscó*, ya que la tarea que requiere la búsqueda no responde en absoluto a la acción llevada a cabo por Huysmans-Des Esseintes que más que buscar *elige* estos cuadros, que por otra parte ya conoce de sobra, por lo que no podemos admitir la traducción de Herrero que implicaría un desconocimiento de la obra de Huysmans.

En el cuarto párrafo de la misma página nos encontramos con el término *productions aromatiques* que Herrero utiliza para traducir *parfums* y efectivamente los perfumes son productos aromáticos, pero quizás hubiera sido más conveniente conservar el término francés por la carga semántico-estética que conlleva y que nos remite a toda una corriente de la época iniciada por Baudelaire. En todo caso creemos que el término *perfumes* podría haberse utilizado como equi-

valente de *vapeurs*, es decir se podría traducir por *nubes de perfumes*, con lo cual el valor connotativo introducido por Huysmans se habría recuperado.

Otra pérdida importante del valor expresivo de una palabra viene dada por la utilización de un tiempo verbal distinto. Algo que puede resultar irrelevante en algunas ocasiones es aquí una cuestión esencial. Si efectuamos la lectura del texto de Huysmans desde un punto de vista crítico podemos observar cómo el autor introduce con la descripción de la danza de Salomé una modificación en el empleo de los tiempos verbales. Del pasado de la narración pasamos al presente de la descripción. Este presente confiere carácter de actualidad a la imagen contemplada que llega a trascender los límites del cuadro para anclarse en la realidad y tomar vida en el mismo momento de la contemplación. Des Esseintes asiste a este ritual, a esta danza que se realiza ahora y aquí ante sus propios ojos.

Aparte de estos aspectos que hemos comentado y que responden a un análisis desde la posición del crítico literario, nos ha sorprendido la traducción de algunas palabras, que sin añadir ni quitar nada al texto resultan chocantes cuando no ridículas en este contexto: *cantimplora*, y *rayas verdes del color del pavo real*. La primera resulta anacrónica si tenemos en cuenta la época a la que hace referencia, y en cuanto al segundo ejemplo creemos que se podría haber resuelto fácilmente calcando la construcción existente en nuestra lengua para referirse a determinados colores: si tenemos *verde esmeralda* por qué no *verde pavo real*.

Desde el punto de vista morfológico nos ha llamado la atención la repetición a lo largo de la secuencia elegida, del participio de presente. Estos participios confieren al texto, gracias a su concisión, un matiz de convicción, de seguridad, que representa el estado anímico del autor. Al mismo tiempo, la vocal oral *a* oscurece su timbre al nasalizarse y nos transmite el estado de angustia y ansiedad en el que se encuentra Huysmans. Estos matices escapan a la traducción perdiendo ésta intensidad significativa.

En resumen y para concluir, podemos decir que el texto de Huysmans presenta no pocas dificultades de traducción, con un vocabulario a veces oscuro, raro y rebuscado, hasta el punto de llegar incluso a la creación de neologismos como *mufflements* que encontramos en la tercera línea del primer párrafo. La labor que Herrero ha realizado es considerable y digna de admiración. Las pocas traducciones existentes de *À Rebours* prueban que se trata de un texto más bien inaccesible. A parte de la de Herrero, sólo se conocen dos traducciones más: una de Germán Gómez de la Mata cuyo título en español es *Al Revés* de 1919 y otra de José de los Ríos titulada *Contra Natura* publicada en Tusquets en 1980.

La intención de Herrero al realizar su traducción parece ser la de garantizar la invariabilidad del contenido (*traduire les idées*) mucho más que la de efectuar una restitución embellecedora del sentido. *La traduction est, au mieux, un écho*, decía George Borrow. Nosotros no pensamos que en este caso sea así y reconocemos que la edición es digna de elogios, ya que al texto en sí precede toda una parte introductoria sobre la vida, obra y estética de Huysmans, así como una confesión del propio traductor que refleja algo que consideramos muy importante: su conciencia de la dificultad de traducir.