



simbólico; lo universal poético"<sup>4</sup> (y Casaldüero) sería posible sólo de escaparle al lector el aspecto conceptual del sistema estilístico usado por Galdós en esta obra.

Es un punto de suma importancia para el traductor de la novela. Para llevar a cabo su faena de modo que su resultado no perjudique a la reputación literaria de Galdós en ruso, debe asimilar bien asimilados los trascendentales caracterismos del estilo galdosiano; y no sólo aplicables a su obra en totalidad ("la amplitud de los recursos estilísticos y el acendramiento de la prensa"<sup>5</sup>, según Ricardo Gullón), sino también los que son publicados para *Tristana*.

En cuanto a los primeros ya se ha hablado mucho sobre el humor de Galdós ("apacible, sedante"<sup>6</sup> R. Gullón), sobre la gran virtud suya que "estriba en vencer la tentación de la retórica"<sup>7</sup>, según una observación de Federico Sopeña Ibáñez. Se ha hablado mucho, igualmente, de la ironía galdosiana, de sus herencias cervantinas, de su fineza y matizaciones y de sus medios de expresión, variados e ingeniosos.

Todos estos rasgos son característicos para *Tristana*. Pero esta novela de Galdós está escrita a base de una técnica muy especial: para la conceptualización adecuada de *Tristana* es imprescindible que el lector perciba y comprenda numerosísimas alusiones literarias que contiene. Unas evocan herencias y tradiciones de las obras clásicas españolas y son pastiches o paráfrasis de algunos textos muy conocidos (el famoso comienzo que imita el de "Don Quijote" etc.); otras parodian tópicos de la literatura romántica, sobre todo, los de segunda mano, tan aborrecidos por Galdós.

Aconsejaría a todo traductor de *Tristana* que lea y vuelva a leer estas páginas de F. Ayala donde observa: "... mi lectura última me ha descubierto en esta obra /.../ el intento deliberado /.../ de superponer a los materiales de la existencia cotidiana que trata de representar según el modelo realista un revestimiento de literatura lo bastante fuerte como para imprimirle forma y prestarle carácter"<sup>8</sup> (el subrayado es mío. -A.K.)

Parece muy significativa esta observación por dos razones: primero, porque hace suponer que las lecturas anteriores hayan conducido al autor a otras interpretaciones de la novela, menos profundizadas, quizá; es decir, hace pensar en una inevitable multiplicidad de las interpretaciones del texto; segundo, porque "el revestimiento de literatura" pasa a ser un medio expresivo (mejor, un sistema de medios expresivos) de gran valor conceptual.

Considerando los efectos literarios de este procedimiento, F. Ayala lo justifica mediante las siguientes razones también muy relevantes para quien traduzca *Tristana*: "El poeta opera siempre sobre la base de una tradición que con él comparten los destinatarios de sus escritos, como han de compartir el resto de los valores culturales, empezando —claro está— por el idioma... (el subrayado es mío. -A.K.) /.../ El escritor da por supuesta la existencia de una comunidad de lecturas con su público, a falta de cuya comunidad la comprensión del nuevo libro /.../ resultará deficiente y, en gran medida, fallida"<sup>9</sup>. (el subrayado es mío. -A.K.).

He aquí una ocasión muy oportuna para que el traductor repita desesperadamente la célebre pregunta de Ortega: "¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?"<sup>10</sup>.

En efecto: es cosa sabida que la traducción como resultado se caracteriza por sus efectos restrictivos. Y no se trata tan sólo de la conceptualización restrictiva de las acepciones y virtualidades de un significante al llevar el contenido expresado desde la lengua de salida

hasta la lengua de entrada. Se trata de la conceptualización restrictiva del texto en total y más, si el texto es tan alusivo y sugestivo como el de *Tristana* (otra observación desesperante de puro justa de Ortega: "... no extrañemos que un autor traducido nos parezca siempre un poco tonto")<sup>11</sup>.

La no observancia de las formas de expresión puede, pues, implicar graves errores conceptuales y, en el caso de *Tristana*, reducir las posibilidades de la interpretación de la novela a la variante precaria y empobrecedora considerada más arriba.

Entre la multiplicidad y variedad de los medios expresivos que Galdós pone al servicio de su ironía se escogerán, como objeto del análisis, los que permitan observar la ruta que sigue el traductor a fin de hacer llegar la "pobre barquilla suya", por entre los escollos de la intraducibilidad (o intraductibilidad, si se prefiere la forma usada por Ortega) hacia un puerto inalcanzable, llámese este "adecuación" o "equivalencia". Para que los imprescindibles ejemplos en ruso no sean prolijos, me atenderé a dos problemas: 1: los nombres propios de los protagonistas de *Tristana* y sus halos sugestivos y expresivos y 2: las perífrasis que usa Galdós para substituir en el texto los nombres propios de los personajes y su expresividad.

Al empezar por los nombres del protagonista masculino debo confesar que mis modestos "descubrimientos" resultaron anteceditos por los de F. Ayala. Llega a demostrar con toda evidencia que Don Lope de Sosa (apodo en uso entre sus contertulianos), alias don Lope Garrido (nombre por el cual respondía), alias don Juan López Garrido (nombre que rezaba la partida de bautismo), alias don Lope (apodo dado por su criada Saturna) "es un trasunto literario: viene a rellenar /.../ la silueta que había trazado la famosa "Cena Jocos" de Baltasar de Alcázar"<sup>12</sup>; y añade que es "una encarnación literaria del fantasmal caballero de Jaén"<sup>13</sup>.

Destaca F. Ayala en don Lope "los rasgos de otras criaturas literarias igualmente sugeridos en su nombre"<sup>14</sup>; su apellido (Garrido, -A.K.) "sirve para caracterizar al personaje, mientras que el nombre de pila, don Juan, viene a afiliarlo en la progenie de /.../ don Juan Tenorio"<sup>15</sup>. Y concluye: "la figura del protagonista de *Tristana* está, pues, construida con materiales que la tradición ponía al alcance del autor"<sup>16</sup>.

Mirado con este cristal, el asunto de *Tristana* viene a aparecer como la historia del último amor de don Juan Tenorio, y "la cosa más brava de él" que no llegó a decir Alcázar a su Inés, narrada por Galdós, se resume por un matrimonio legítimo y que acaba con su mito irremediamente trágico (un desenlace, tal vez augurado, no sin ironía, por su burguesísimo primer apellido "López").

Mas esta interpretación no será ni la única posible, ni la más perspicaz. No es tan sólo un fácil juego de palabras el apodo de "don Lope" que le da a su amo Saturna: es una caracterización irónica y justa del viejo, sabelotodo con su filosofía, algo marginal; de libertinaje romántico y chapado a la antigua. Don Lope es consciente de cuanto hace. Si, siendo Juan López, prefirió llamarse don Lope Garrido, no fue por impostura: el "caballero sedentario"<sup>16</sup>, según la característica de su creador, siguió el ejemplo del gran caballero andante de las letras españolas y universales que se llamaba Alonso Quijano y se hacía llamar don Quijote. Es en la sombra del Caballero de la Triste Figura donde se mueven los protagonistas de la novela, y Tristana, su heroína, debió su nombre poco común a la pasión de su madre" por aquel arte caballeresco y noble que creó una sociedad ideal para servir

constantemente de norma y ejemplo a nuestras realidades groseras y vulgares"<sup>17</sup>. Es de notar que el nombre de pila de la protagonista, por su significado y conceptos afines (tristeza-tinieblas etc), forma contraste con su apellido (Reluz = prefijo reiterativo "re" + "luz") aunque usando una expresión galdosiana —a cencerros tapados—. Pero el significativo del apellido se verá patentizado en el texto, y de una manera explícita, por ejemplo, en la frase: "Los horizontes de la vida se cerraban y ennegrecían cada día más delante de la señorita de Reluz"<sup>18</sup>. (el subrayado es mío -A.K.). Es muy alusiva también esta frase de Tristana en una de sus cartas: "No me hables a mí de dulces tinieblas. Quiero luz, más luz, siempre más luz"<sup>19</sup>. La señorita de Reluz, en vísperas de una operación que acabe de una vez con sus aspiraciones y sueños, casi repite las últimas palabras del gran Goethe en agonía...

Mirado con este cristal, el asunto de *Tristana* viene a aparecer como una historia de un alma femenina en busca de la dignidad y libertad inalcanzables.

En la traducción la expresividad de los nombres galdosianos se difumina, pero sin desaparecer por completo. Si lo arcaico del nombre "don Lope" y sus herencias renacentistas, si la caracterización dada por "Garrido", tan visualizante ("parecía figura escapada del cuadro de las Lanzas"<sup>20</sup>) si lo común y corriente de "López" no le dicen nada al lector ruso, sí que percibirá perfectamente lo quijotesco y lo donjuanesco del personaje: don Quijote y don Juan (que sea Tenorio o Mañana —Maraña—) tienen una larga y noble historia en las letras rusas, y no tan sólo como personajes de las obras que, con ser traducidas, forman parte de la cultura, sino también por su papel importantísimo en el proceso literario ruso ("Hamlet y don Quijote" de Y. Turgueniev, los "dones Juanes" de A. Pushkin y de A. K. Tolstoy, don Quijote y el Idiota de F. Dostoyevski etc.)

Además, felizmente para el traductor, uno de los procedimientos estilísticos de Galdós consiste en substituir los nombres propios de los personajes por las perífrasis, finamente irónicas, que los caracterizan.

Para don Lope estas perífrasis siempre tiene una matización donjuanesca: "el don Juan es decadencia"<sup>21</sup>, "Tenorio arrumbado"<sup>22</sup>, "libertino inservible"<sup>23</sup>, "viejo galán"<sup>24</sup>, "galán caduco"<sup>25</sup>, "galán en decadencia"<sup>26</sup> etc.

Estas perífrasis presentan ciertas dificultades para el traductor, especialmente, la palabra "galán" con su vasto campo semántico y sus connotaciones. Pero esta dificultad resulta superada con haber hallado el traductor una buena equivalencia: "serdzeed"<sup>27</sup> ("serzdeed" = "comecorazones") —es un vocablo muy repetido a lo largo del XIX ruso y ahora, si no caído en desuso, por lo menos usado irónicamente. Son consagrados por las letras clásicas rusas y tienen un fuerte sabor a siglo XIX el galicismo "seladón"<sup>28</sup>. —"seladón", del nombre de un personaje de "l'Astrés" de d'Urfé y el vocablo muy castizo "VOLOQUITA"<sup>29</sup> "voloquita", usado irónicamente por Pushkin, Lermontov, Gribeyedov y otros clásicos del decimonónico. Entre las variantes rusas para el guerrero ("el guerrero de amor"<sup>30</sup>) escoge la más conveniente: "rátnik"<sup>31</sup> = "rátnik", es una palabra arcaica que pertenece al estilo alto y cuya sublimidad logra en el contexto un efecto irónico fácilmente perceptible.

Para los atributos el traductor también sabe ingeniar soluciones adecuadas por su sentido y su expresividad: "don Juan en decadencia" —"ubiadauschij Don Juan"<sup>32</sup>: al pie de la letra: Tenorio que se está marchitando.

Tenorio arrumbado —otstavney Tenorio<sup>35</sup>. Otstavney— retirado, cesante, dimisionado; también es una palabra muy a lo “decimonónico”.

Resumiendo estas observaciones, es lícito opinar que la traducción rusa no menoscaba la conceptualización irónica que caracteriza al protagonista masculino.

Las perífrasis que Galdós emplea para designar a Tristana también presentan a veces aspectos intraducibles, sugiriendo analogías literarias que no pueden ser percibidas por un lector ruso. Cuando Galdós llama a Tristana “la niña de don Lope”<sup>34</sup>, un lector español se acordará de la “niña de don Gómez Arias” y tal vez, le venga a la mente la famosa estrofa: “Señor Gómez Arias,/ Doleos de mí:/ Soy niña y sola,/ Nunca en tal me ví”, estrofa esta repetida irónicamente innumerables veces ya a lo largo del Siglo de Oro. Si Galdós insiste en llamar a Tristana “esclava de don Lope”<sup>35</sup>, para un lector culto español será una evocación de la esclava de su amante, cuya historia queda narrada por doña María de Sayas y Sotomayor. Pero ninguna nota de pie de página sería suficiente para hacer trabajar la imaginación de un lector ruso en este sentido, además de ser una nota siempre mera información sin ningún poder sugestivo.

Sin embargo, hay en el texto una serie de caracterizaciones de Tristana fácilmente perceptibles para el lector ruso: al llamarla “muñeca” Galdós parece aludir a su parentesco literario con la Nora de Ibsen siempre viviente en las tradiciones culturales rusas (“Cualquiera puede llamar a una mujer muñeca; no obstante, en esto es en lo que hay que apoyarse para pensar que Galdós conocía la obra de Ibsen, cuando escribió *Tristana*<sup>36</sup>, —opina Joaquín Casaldueiro).

A fin de valorar la potencialidad expresiva de otras perífrasis ideadas por Galdós para su heroína hay que tener en cuenta la insistencia con la cual, al retratar Tristana, subraya que “parecía de papel”<sup>37</sup>: “De papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido, de papel sus /.../ manos”<sup>38</sup>. ¿Se tratará de una criatura de papel, puramente literaria? De todas formas, unas perífrasis galdosianas aplicadas a Tristana, ponen de relieve su “muñequismo” (“muñeca infeliz”<sup>39</sup>, “pobre muñeca con alas”<sup>40</sup>) y otras, su naturaleza “de papel” o su exotismo (“linda figurilla de papel”<sup>41</sup>, “damita japonesa”<sup>42</sup> etc).

Galdós insiste en subrayar deliberadamente las afinidades que unen a su heroína con las que, por una parte, han sido muy jovencitas víctimas de un seductor sean quien fuesen, la niña de Gómez Arias o la Nastasia Filípovna del “Idiota” (filiación literaria que sí que viene a la mente de un lector ruso) y, por otra parte, con las que aspiran a lograr su dignidad, su emancipación femenina, su libertad humana (Nora). El contraste trágico entre su triste destino y su sed ansiosa de luz está augurado —con una tierna ironía— ya por su nombre.

Obvio es que los valores expresivos de todas estas perífrasis son muy relevantes para el plano conceptual de la novela y, al mismo tiempo, que algunos de entre estos valores se eclipsarán inevitablemente debido a la traducción.

Sin embargo, el traductor sabe hallar soluciones eficaces e ingeniosas sin dejarse seducir por las facilidades que ofrece la tentación de traducir el léxico al pie de la letra.

Unos ejemplos: para la “figurilla” parece ser una equivalencia exacta la palabra rusa “figurka”; pero junto con el adjetivo “bumashnaia” (de papel) vendría a significar otra cosa (“un recorte de papel en forma humana”) y el traductor se sirve de la palabra “kukolka” (“muñequita”)<sup>43</sup> —un procedimiento justificado por el hecho de usar Galdós esta palabra para

designar a Tristana. Para la “damita japonesa” parece, igualmente, existir una equivalencia con la misma etimología y también en forma diminutiva, “damochka”. Mas en ruso tiene esta palabra un matiz despectivo muy pronunciado. El traductor se las arregla llamándola a Tristana “yaponskaia statvetka”<sup>44</sup> —“estatuilla japonesa”.

“La esclava de don Lope”<sup>\*</sup> se deja traducir al pie de la letra; al contrario, “la niña de don Lope” presenta ciertas dificultades, las variantes ofrecidas por el diccionario son en el caso inservibles. El traductor utiliza la palabra “pliennitsa”<sup>45</sup> —“cautiva” lo que viene justificado por una confesión de Tristana cuyo estilo parodia un tópico del romanticismo algo tardío para la época: “...nunca he sido para él (don Lope, A.K.) más que una circasiana comprada para un recreo”<sup>46</sup> —un tópico cuya matización irónica es fácilmente perceptible para un lector ruso, poblando las circasianas muchas obras del romanticismo nacional.

Se ve, pues, que, en cuanto a Tristana, el traductor tampoco traiciona a la heroína de Galdós manteniendo en ruso el nivel estilístico de sus caracterizaciones presentadas por el texto original.

En resumidas cuentas se puede concluir que el traductor de *Tristana* Gueorgui Oriel hizo su faena obedeciendo a los requerimientos impuestos por el estilo galdosiano. Como nos limitamos a analizar tan sólo algunos elementos léxicos de la versión rusa, es lícito deducir que su selección demuestra la riqueza del vocabulario del traductor, su fino oído y su fidelidad al aspecto conceptual de la ironía galdosiana. Se conforma con los casos de la intraducibilidad, mas trata de compensar lo perdido por todos los procedimientos legítimos, es decir, sabe resignarse y atreverse. Al fin siempre tiene razón Ortega y Gasset: “...no es una objeción contra el posible esplendor de la faena traductora declarar su imposibilidad. Al contrario este carácter le presta la más sublime filiación”<sup>47</sup>.

\* Me atrevería a agregar un detalle más: lo poco que dice de él Alcázar (“Tenía este caballero un criado portugués” y “El portugués cayó enfermo”) parece haberle dado a Galdós la primera idea del asunto de su obra: Tristana, que sin ser criada de don Lope, es llamada por el autor su esclava o su niña, también cae enferma, y su destino literario parece ser regido por las citadas líneas de Alcázar y por el conocido refrán español: “la mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa” ...¿Será una alusión esta locución portuguesa que usa Tristana en una de sus cartas (“aínda mais”)?

\* La nota explicativa de este apodo figura, felizmente, a pie de página de la versión rusa.

\* Al fin y al cabo, la novela de doña María está traducida y su versión rusa, publicada. “La cena jocosa” también ya lo está; si el lector ruso de *Tristana* leyó, por casualidad, estas obras, mejor.

## Notas

- <sup>1</sup> José Ortega y Gasset, "Misericordia y esplendor de la traducción, *Obras completas* (Madrid), 1953-1956, t. V, pág. 436.
- <sup>2</sup> Francisco Ayala, *La novela: Galdós y Unamuno* (Barcelona) 1974, pág. 89.
- <sup>3</sup> Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós* (Madrid) 1974, pág. 87.
- <sup>4</sup> Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, pág. 89.
- <sup>5</sup> Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno* (Madrid) 1973, pág. 257.
- <sup>6</sup> Ricardo Gullón, *Técnicas de Galdós*. Madrid (1970), pág. 129.
- <sup>7</sup> Federico Sopena Ibáñez, *Arte y sociedad en Galdós* (Madrid) 1970, pág. 28.
- <sup>8</sup> Francisco Ayala, *op. cit.*, pág. 89.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 96.
- <sup>10</sup> José Ortega y Gasset, *op. cit.*, pág. 433.
- <sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 436.
- <sup>12</sup> Francisco Ayala, *op. cit.*, pág. 90.
- <sup>13-15</sup> *Ibidem*, pág. 91-93.
- <sup>16</sup> Benito Pérez Galdós, *Tristana*. (La Habana) 1970, pág. 12.
- <sup>17-20</sup> *Ibidem*, pág. 19, 32, 117, 62.
- <sup>21-24</sup> *Ibidem*, pág. 66, 91, 120, 123.
- <sup>25-26, 30</sup> *Ibidem*, pág. 159, 178, 21.
- <sup>27-29, 31</sup> Benito Pérez Galdós, *Tristana* (Leningrado), 1987 pág. 123, 129, 111, 21.
- <sup>32</sup> Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, pág. 67.
- <sup>33, 35</sup> *Op. cit.*, pág. 66.
- <sup>34</sup> Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, pág. 133.
- <sup>36</sup> Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, pág. 106.
- <sup>37-38</sup> Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, pág. 10.
- <sup>39-42</sup> *Ibidem*, pág. 11, 86, 142.
- <sup>43-45</sup> Galdós, *op. cit.*, pág. 23, 82, 111.
- <sup>46</sup> Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, pág. 81.
- <sup>47</sup> José Ortega y Gasset, *op. cit.*, pág. 439.

