

Las técnicas del ‘skaz’ en traducción: problemas de transmisión estilística (“Un episodio desagradable” de Dostoievski, traducido por Alejandro Ariel González)

The Skaz Technique in Translation: Aspects of Stylistic Rendition (“A Nasty Story” by Dostoevsky, Translated into Spanish by Alejandro Ariel González)

ANASTASIA BELOUSOVA, *National University of Colombia, Lomonosov Moscow State University*

nastassja.belousova@gmail.com

PAULA RUIZ, *National University of Colombia*

kromyon@gmail.com

Received: July, 25 2020.

Accepted: October, 30 2020.

RESUMEN

El presente artículo está dedicado al problema de la transmisión de las técnicas del ‘skaz’ dostoievskiano al español. En la primera parte se presenta un breve panorama de los estudios del estilo de Dostoievski: se incluyen las propuestas de Yuri Tynianov, Boris Eijzenbaum y Mijaíl Bajtín, entre otros. Después, a partir de los conceptos teóricos presentados (como la parodia, en el sentido tynianoviano, el ‘skaz’, la polifonía bajtiniana, los procedimientos metarretóricos), y tomando como material comparativo una reciente traducción del cuento “Un episodio desagradable” (“Скверный анекдот”), de Alejandro Ariel González, las autoras discuten las formas de representación del “discurso ajeno”, la selección del léxico, la imitación del discurso oral y defectuoso y otras formas de creación de “máscaras discursivas”. Además, se discuten los elementos de juegos metalingüísticos y las posibilidades de su representación en traducción. Se llega a afirmar que los diferentes elementos que constituyen la narración de tipo ‘skaz’ son traducibles en diferente medida. Así, el manejo del “discurso ajeno”, la rivalidad de distintas voces narradoras y los conflictos estilísticos de distintos registros —con fines cómicos y desautomatizantes— se reproducen con éxito en la traducción. Otra es la situación de los elementos metalingüísticos del ‘skaz’. Cuando los elementos de este tipo sobrepasan los límites de los contextos cómicos concretos y empiezan a participar en la organización de todo el material narrativo, intentando dominarlo, la traducción solo puede ser parcial.

Palabras clave: ‘skaz’, F.M. Dostoievski, Alejandro Ariel González, Un episodio desagradable, traducción.

ABSTRACT

The article is concerned with the problem of rendering the techniques of Dostoevskian ‘skaz’ in Spanish translation. The initial part of the study gives a brief overview of existing research into Dostoevsky’s style with special emphasis on the work of Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum, and Mikhail Bakhtin, among others. Then, building on the theoretical concepts outlined (such as parody, in the Tynianovian sense, the ‘skaz’, Bakhtin’s polyphony, as well as meta-rhetorical devices), and using as comparative material a recent translation of Dostoevsky’s short story “A Nasty Story” (“Скверный анекдот”), by Alejandro Ariel González, the authors discuss the translation of “someone else’s speech” (direct or indirect), lexical choice, the imitation of spontaneous speech, as well as other ways of implementing “linguistic masks”. In addition, consideration is given to elements of metalinguistic games and the possibilities of their representation in translation. It is concluded that the various elements making up the ‘skaz’ type of narrative are translatable to varying degrees. Thus, the treatment of “another’s speech”, the rivalry between different narrating voices, and the stylistic conflicts between different registers — be it for comic or deautomatizing purposes — are successfully reproduced in translation. This is quite unlike the metalinguistic elements of ‘skaz’ which tend to go beyond the scope of specific comic contexts and begin to participate in the organization of the entire

narrative material, aiming at dominating it. In such cases, translation can only be partial.

Keywords: skaz, F.M. Dostoevsky, Alejandro Ariel González, A Nasty Story, translation.

1. Introducción

Es todavía común escuchar decir que Dostoievski es ante todo un escritor-filósofo, un escritor de ideas. Se repite una y otra vez que este genio universal se empeña en hacer entrar en diálogo, en sus obras, distintas concepciones filosóficas y psicológicas, que la construcción artística dostoievskiana sirve, sobre todo, de vehículo para la transmisión de contenidos y que, en definitiva, en sus creaciones la forma cede la primacía al contenido. Así, aunque han pasado casi cien años desde su publicación, todavía hoy no han perdido vigencia las palabras de Leonid Grossman, que en el primer párrafo de su obra clásica *La poética de Dostoievski* señalaba lo siguiente acerca de la recepción de este autor: “Психолог и мыслитель несомненно заслонял в сознании своих современников замечательного мастера слова и первоклассного романиста. До сих пор обычны заявления о тяжести его слога, о небрежности его писаний, о непоправимых грехах его композиций и отсутствии в них подлинных признаков литературной артистичности” (Гроссман, 1925: 5).

Por supuesto, después del libro de Grossman aparecieron muchos más estudios que tomaron en consideración al Dostoievski-artista y analizaron el manejo de los procedimientos literarios en su obra. Desde luego, Mijaíl Bajtín desempeñó un papel fundamental en esto. Sin embargo, el desprecio hacia Dostoievski en cuanto escritor, evidente en las famosas palabras⁶² de Nabokov, en su *Curso de literatura rusa*, persiste.

En resumen, hay un gran desacuerdo entre los lectores rusohablantes acerca del valor artístico de la obra del autor. Además, aunque los procedimientos propiamente estilísticos desempeñan un papel fundamental en su obra (la famosa polifonía se crea en gran parte a partir del juego, encuentro e intersección entre varios discursos lingüísticos recreados), este juego no siempre es comprendido por los lectores: de aquí que a veces las ideas del narrador de las *Memorias del subsuelo* se lean como ideas del propio Dostoievski (como es el caso de la lectura de Lev Shestov, en la que, según Albert Kovács, “всё поставлено с ног на голову или просто фальсифицировано” (Ковач, 2008: 66)).

Casos de este tipo nos llevan a afirmar que si el lector ruso a veces tiene dificultades al momento de interpretar los juegos de parodia y polifonía de Dostoievski, en una situación aún más difícil se encuentra un lector extranjero. El traductor, a su vez, se enfrenta a la tarea de entender los elementos estilísticos significativos propios del autor, con todo su valor y sentido artístico, para después recrear estos fenómenos en una lengua extranjera: es primordial, para llevar a cabo este trabajo, una preparación filológica y sensibilidad literaria. Y este es el caso del traductor, estudioso de literatura y presidente de la Sociedad Argentina Dostoievski Alejandro Arias González, que durante casi 15 años ha estudiado y traducido al escritor ruso.

En este ensayo nos proponemos analizar su reciente traducción (publicada en 2018)

⁶² “En todos mis cursos abordo la literatura desde el único punto de vista en que la literatura me interesa, esto es, el punto de vista del arte perdurable y el genio individual. Desde ese punto de vista, Dostoyevski no es un gran escritor, sino un escritor bastante mediocre...” (1984: 82).

de un texto “cómico” de Dostoievski: “Un episodio desagradable” (“Скверный анекдот”). Primero, apoyándonos en los trabajos de los estudiosos de Dostoievski, vamos a discutir y caracterizar brevemente los procedimientos metarretóricos⁶³ que son propios de este texto; en seguida, analizaremos los logros y las limitaciones —lo que quizás sea más interesante— de la traducción de González. Si tenemos en cuenta la alta cualificación lingüística y filológica del traductor, podemos asumir que estamos frente a una traducción “casi ideal”. Por tanto, este análisis nos permitirá también acercarnos al problema fundamental de los modos de narración en ruso y en español (la selección del vocabulario, los tropos, las construcciones sintácticas, la imitación del discurso defectuoso u oral, y otras formas de creación de las máscaras discursivas) y de los límites que existen a la hora de recrear, en una traducción al español, la narración del tipo skaz (“сказовое повествование”, este término se va a discutir en el siguiente apartado).

2. Problemas del estilo dostoievskiano: parodia, ‘skaz’, polifonía, metarretórica

La traducción al español de los autores rusos que lograron desarrollar un conjunto rico y original de herramientas narrativas (Gógol, Dostoievski, Leskov etc.) es un verdadero reto para el traductor. Un reto que no siempre se supera, por lo que muchas veces encontramos traducciones que suenan como una especie de resumen del texto original en palabras propias del traductor. Con una aguda consciencia de este problema, Alejandro Ariel González, en su ponencia de título muy dicente (“Повести Достоевского на испанском языке: диалог культур, недоразумение или монолог переводчика?”), llamó a este fenómeno “утрата стилистических черт”, y lo describió así: “[...] в испанских переводах Достоевского существует повторяющееся явление: утрата стилистических черт, свойственных его повестям, и в первую очередь – следа устной речи. Кажется, что переводчики под внушением идеи ‘все, что можно ожидать от Достоевского, – это нечто серьезное, тяжелое, глубокое’ (здесь я мог бы перечислить все общие места, с которыми ассоциируются произведения Достоевского, и они, как и прочие общие места, скорее препятствуют, чем помогают восприятию и истолкованию) – останавливаются только на содержании, на сюжете и никак не обращают внимания на то, какими способами и средствами автор их передает. Таким образом, в испаноязычном тексте мало что остается от юмора, иронии, от колебаний повествователя; исчезают уменьшительные формы (несмотря на то, что на испанский их можно совершенно спокойно переводить), идиомы, экспрессивные выражения, интонация героев и т.д.” (Гонсалес, 2008: 505-506).

En esta reflexión del traductor, además de una consideración acerca del estilo como tal, vemos una posible explicación de este fenómeno de empobrecimiento estilístico de la traducción: probablemente estamos frente a la tendencia a la “domesticación” del escritor ruso a través de la normalización de su lenguaje. Entonces, a causa de esta transformación lingüística, Dostoievski se acerca a la idea estereotipada que se tiene de él en el mundo hispanohablante (véase el interesante artículo sobre la recepción de Dostoievski en España: Djermanovic, 2015; y también Cruz Barrio, 2009 y Morillas, 2011).

⁶³ En este trabajo usamos los términos “la metarretórica” y “procedimientos metarretóricos” como traducción de “метариторика” y “метариторический”, utilizados en el trabajo de Anastasia Vekshina (Vekšina, 2015). Véase el siguiente apartado.

Sin embargo, estos rasgos estilísticos que menciona González, que con frecuencia son descuidados en la traducción, fueron el objeto de interés de los estudiosos de literatura, que lograron demostrar que las cuestiones de estilo eran esenciales para la comprensión adecuada de la obra de Dostoievski. Por eso, antes de pasar al análisis de las soluciones propuestas en la traducción del especialista argentino, vamos a sintetizar las propuestas teóricas y metodológicas más importantes sobre el estilo dostoiévskiano que nos permitieron identificar lugares estilísticamente relevantes en “Un episodio desagradable”, cuya transmisión en la traducción analizaremos más adelante.

Los formalistas rusos fueron los primeros en prestar una atención especial a la técnica de escritura de Dostoievski. De gran importancia es el ensayo de Yuri Tynianov “Dostoievski y Gógol: para una teoría de la parodia”, en el que Tynianov demuestra que “Stepanchikovo y sus habitantes” es una parodia de Gógol, concretamente, de sus *Pasajes selectos de la correspondencia con los amigos*. Tynianov también propone una descripción de las técnicas estilísticas específicas propias del procedimiento paródico dostoiévskiano, a saber, la mezcla de los registros alto y bajo, la desconexión de la sintaxis y la semántica, la mecanización a través de la repetición, etc. (Тынянов, 1921).

Otro formalista que contribuyó al estudio del aspecto estilístico de la prosa dostoiévskiana, aunque de una manera menos directa, fue Boris Eijenbaum, fundador de la teoría del ‘skaz’. En términos generales, el estudioso entendía por ‘skaz’ una orientación de la narración hacia el discurso oral. Eijenbaum vio que la “composición del cuento depende en gran medida del papel que desempeña el tono personal del autor en su estructura. Dicho de otra manera, ese tono puede ser un principio organizador que crea un relato directo [es decir, ‘skaz’] [...]” (Todorov, 1978: 159). Más concretamente, “[las] formas de *skaz* se caracterizan por el aprovechamiento del lenguaje oral que posee matices sociales o profesionales específicos: el lenguaje del campesino, del semiintelectual, del pequeño burgués, del sacerdote, etc. El principio del *skaz* exige que el lenguaje del narrador esté matizado no sólo en el aspecto de la entonación y la sintaxis, sino también en el aspecto léxico: el narrador debe dominar una fraseología y un vocabulario determinados para realizar la orientación hacia el discurso oral. En relación con ello, el *skaz* tiene muy a menudo (aunque no siempre) carácter cómico y se percibe como deformación, sobre el trasfondo del lenguaje literario canonizado, a saber, como un lenguaje defectuoso, ‘irregular’. En estas condiciones, la palabra se siente significativamente más. El efecto cómico, como siempre, desvía nuestra atención del objeto, del concepto, hacia la propia expresión, la propia construcción verbal, es decir, plantea ante nosotros una forma fuera de su motivación” (Volek, 1995: 119).

El trabajo pionero de Eijenbaum produjo una revolución en el estudio de la prosa y también causó reacciones polémicas que, sin embargo, no ponían en duda la utilidad del concepto mismo, sino que más bien cuestionaban la definición de ‘skaz’ (y sus limitaciones) propuesta por Eijenbaum. V.V. Vinogradov desarrolló la propuesta de Eijenbaum desde la perspectiva lingüística, y señaló, además, que el ‘skaz’ no necesariamente está vinculado con la presencia del personaje que narra, ya que puede aparecer dentro del discurso del autor mismo: “[...] сказ психологически ограничен лишь тогда, когда он прикреплен к образу лица или его номинативному заместителю [...] Амплитуда лексических колебаний сужается. Стилистическое движение замкнуто в узкой сфере языкового сознания, закрепощенного условиями представляемого социального быта. Между тем

сказ, идущий от авторского ‘я’, свободен. Писательское ‘я’ – не имя, а местоимение. Следовательно, под ним можно скрыть что угодно. Оно в состоянии покрыть формы речи, скомбинированные из конструкций разных книжных жанров и сказово-диалектических элементов. Целостная психология – писателю тоже лишнее бремя. За художником всегда признавалось широкое право перевоплощения. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические маски” (Виноградов, 1980: 53).

Así, Vinogradov propone liberar la concepción del ‘skaz’ de su relación inicial con la caracterización lingüística del personaje, al demostrar las posibilidades de la aplicación de este término a un universo narrativo entero (tal es el caso del Gógol tardío), representado a través de la voz del narrador/autor. Esta nueva concepción del ‘skaz’ resulta especialmente fructífera para el análisis del estilo de Dostoievski.

M.M. Bajtín, a su vez, desarrolla las intuiciones de Eijenbaum desde una perspectiva global de la poética dostoievskiana, en relación con su teoría de la novela polifónica: “El problema del relato oral [en el texto original: ‘skaz’] fue introducido por primera vez por B.M. Eijenbaum. Él percibe el relato oral exclusivamente como *una orientación hacia la forma oral de narración*, orientación hacia el habla con las particularidades lingüísticas que le corresponden (entonación oral, léxico respectivo, etc.). No toma absolutamente en cuenta el hecho de que en la mayoría de los casos se trata, ante todo, de una orientación hacia el *discurso ajeno* y, sólo después, y como consecuencia, hacia el habla” (Bajtín, 2003: 279).

Estas ideas de Bajtín están en sintonía con el planteamiento del problema del “discurso ajeno”, que fue propuesto por Valentín Volóshinov en el libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje*⁶⁴ (1929). En el texto de Volóshinov, el tema de la palabra ajena aparece analizado desde el punto de vista de la gramática y de la sintaxis (relato directo, relato indirecto y las formas sincréticas). Entre las distintas formas de representación del discurso ajeno en la narración, el autor señala que existen modalidades narrativas específicas “en las que tiene lugar un mutuo intercambio de entonaciones: una especie de contaminación recíproca entre el contexto autorial y el discurso ajeno. Además, nos interesan no tanto aquellos casos en que el discurso autorial desplaza el enunciado ajeno, empapándolo con sus propias entonaciones, cuanto aquellos en los que, por el contrario, las palabras ajenas se dispersan y se diseminan por todo el contexto autorial, haciéndolo inestable y ambiguo. Por lo demás, entre estos y aquellos casos no siempre es posible trazar una frontera definida: con mucha frecuencia la contaminación suele ser precisamente recíproca” (Volóshinov, 2009: 209).

Es llamativo que, para ilustrar uno de los casos de “estilo directo reificado” (estilo en el que “el contexto autorial se estructura de tal manera que las definiciones objetivamente del personaje (por parte del autor) echan una espesa sombra sobre su propio discurso”, [*ibid.*: 210]), Volóshinov analiza propiamente la narración de “Un episodio desagradable”. Examinaremos este análisis en los párrafos del siguiente apartado.

Recientemente, el estilo de Dostoievski ha sido estudiado desde la perspectiva de la metarretórica. Anastasia Vekshina, en una serie de publicaciones (Векшина, 2008, 2009, 2010) y en su tesis doctoral no publicada (Vekšina, 2015), propuso una lectura de las tendencias

⁶⁴ En este trabajo usamos los términos “la metarretórica” y “procedimientos metarretóricos” como traducción de “метариторика” y “метариторический”, utilizados en el trabajo de Anastasia Vekshina (Vekšina, 2015). Véase el siguiente apartado.

metarretóricas, metalingüísticas y metaliterarias en Dostoievski. Vekshina demostró que todos estos procedimientos son elementos cuya función consiste en la desautomatización del lenguaje, del relato y de la realidad misma: “Метариторика Достоевского – это прежде всего техника работы писателя с литературными топосами и клише, со стершимися метафорами и ‘высокой’ лексикой. [...] случаи помещения элементов книжного стиля в разговорную речь, подрыва идиоматики, в частности, путем контаминации устойчивых выражений, стилистического контраста и конфликта, нарушения прагматической конвенции диалога – всё это инструменты преодоления автоматизма восприятия переосмысления и ‘деконструкции’ готового риторического слова в художественном тексте Достоевского” (Vekšina, 2015: 220).

Siguiendo a K. Mochulski, Vekshina señala que “los personajes de Dostoievski nacen del habla” (Мочульский, 1980: 37). Las tramas del autor se desarrollan a partir de un retruécano, de juegos de palabras o parónimos, de un apellido raro, de un calco, cliché, cita, etc. Vekshina analiza con atención aspectos como las discusiones acerca de literatura, la influencia del discurso periodístico, la reflexión metalingüística, la metarreflexión sobre el género literario, la realización de la metáfora y la reflexión metaestilística.

Otro estudio que contiene reflexiones metodológicas interesantes acerca de las técnicas del 'skaz' es *La poética de Gógol* (1978), de Yuri Mann. Mann, apoyándose, entre otras cosas, en la teoría carnavalesca de Bajtín, se acerca al método artístico de Gógol desde la perspectiva de lo fantástico. Mann analiza, como una de sus formas, la falta de lógica en el discurso del narrador: comparaciones absurdas, falsas promesas al lector, mal uso de las conjunciones lógicas, falta de coherencia en las descripciones (Манн, 1978: 105-110). También encontramos rasgos parecidos, claramente heredados de Gógol, en las narraciones dostoevskianas.

También resultan relevantes las numerosas consideraciones acerca de la relación autor/narrador, de lo cómico, lo grotesco y lo absurdo en la obra de Dostoievski; y las reflexiones acerca del género (como el uso de los elementos de la bufonada y del vodevil). Sin embargo, presentar un estado del arte completo no es uno de nuestros objetivos, así que nos hemos limitado a las propuestas metodológicas esenciales para nuestro análisis (para una visión panorámica de los estudios dostoevskianos, véanse: (Щенников, 1997, 2008)).

Por último, hay que añadir que para nuestro análisis partimos de la noción de 'skaz', caracterizada por un gran potencial teórico y metodológico, que fue desarrollada sobre el material de una tradición literaria concreta: la literatura rusa. Para la descripción de procesos análogos, pero en otras tradiciones nacionales, fueron desarrolladas otras teorías y otros aparatos terminológicos, por ejemplo, la teoría de la metanovela o teorías narratológicas (véanse, por ejemplo, (Hutcheon, 1981), y varios escritos de Gerard Genette). Aquí no los vamos a tener en consideración.

3. Análisis comparativo

La traductología moderna nos hace conscientes de que en cualquier traducción inevitablemente hay pérdidas. Sin poner en duda el principio fundamental de la traducibilidad, se señalan sus limitaciones objetivas: los contenidos y la forma concreta de expresarlos de una lengua muchas veces no pueden ser expresados de manera del todo equivalente en otra

lengua. Esto ocurre porque: 1) las estructuras de los significantes (la forma interna de la lengua, ‘innere Sprachform’ en términos de Humboldt [1991: 33-34]), es distinta en diferentes lenguas, 2) porque en lenguas distintas encontramos diferentes estructuras de la relación entre los significantes y los significados (Karcevski lo llamó “dualismo asimétrico del signo lingüístico” [Karcevski 1929]). Así las cosas, las pérdidas inevitables en la traducción se pueden dividir en dos grupos: 1) se pierde lo que está ausente en la estructura de la lengua meta (por ejemplo, el griego antiguo tiene 12 formas de participios y muchas de estas formas no pueden traducirse de manera equivalente al español), 2) se pierde lo que, estando ausente en la lengua fuente, no puede no ser expresado en la estructura de la lengua meta (por ejemplo, el ruso no puede omitir el género del sujeto gramatical en los tiempos pasados, de modo que una posible ambigüedad de la fuente se pierde en la traducción). En la formulación aforística de Igor Pilshchikov: lo primero lleva a la pérdida inevitable de unos elementos y lo segundo a la añadidura inevitable de otros. Muchas veces la única solución disponible se encuentra en el campo de la compensación, la explicitación o la reproducción dinámica (véanse: Jakobson, 1959; Nida, 1964: 166-177; Harvey, 1998).

Por ejemplo, el sistema de los tiempos verbales es diferente en ruso y en español; también lo es el sistema de la *consecutio temporum* (ausente en la lengua rusa, aunque véase: Летучий, 2010). Alejandro González reflexionaba acerca de este fenómeno en la ponencia que se citó arriba: “правила письменной речи испанского языка препятствуют переводу всех способов передачи времени, которые есть в языке русском. В качестве примера приведу фразу из повести ‘Хозяйка’: ‘Дорога в нетерпении показалась ему чрезвычайно длинною; наконец он дошел до церкви, в которой был вчера вечером’. Для вас это звучит совершенно нормально, но по-испански нельзя так говорить. Мы не можем в этом случае писать ‘вчера’, мы должны писать ‘накануне’. И это уже само по себе большая разница. Когда мы читаем ‘в которой был вчера вечером’, мы видим, что время героя, время повествователя и время читателя сближаются, что мы, как читатели, условно говоря, ‘принимаем участие’ в переживании времени героя: его вчера чувствуется, как наше вчера. Напротив, когда на испанском языке мы читаем, что ‘он дошел до церкви, в которой был накануне’, – время героя резко отличается от времени читателя: это вчера героя, а не наше вчера. Таким образом, некоторые средства русского языка позволяют передавать время более субъективно, в испанском же языке более объективное представление времени” (Гонсалес, 2008: 506).

No obstante, en el presente escrito dejaremos de lado los casos de no equivalencia de este tipo y fijaremos nuestra atención, prevalentemente, en los aspectos que no están determinados por la gramática de las dos lenguas.

Como habíamos dicho antes, a nuestro juicio, González representa un tipo de traductor ejemplar, un traductor-filólogo. Analizar su traducción nos ofrece la posibilidad de reflexionar sobre la traducibilidad de los efectos estilísticos creados por Dostoievski y el verdadero papel de ellos dentro de su obra. Miremos algunos casos.

En *La poética de Dostoievski*, Bajtín caracterizó la narración de “Un episodio desagradable” de esta manera: “Тон рассказа нарочито зыбкий, двусмысленный и издевательский [...]” (Бахтин, 1972: 174). Valentín Volóshinov, como mencionamos en el anterior apartado, encontró en “Un episodio desagradable” un caso de narración en el que se mezclan sutilmente la voz del narrador y la del personaje: “Todo el relato puede tomarse

como entrecomillado, como relato del 'narrador', aunque éste no aparezca marcado temática ni composicionalmente. Pero también en el interior del relato, casi cada epíteto, definición, valoración pueden también entrecomillarse en cuanto originados en la conciencia de uno u otro personaje" (Volóshinov, 2009: 211-212).

Volóshinov se da cuenta de un "juego de entonaciones interesante y complejo" que caracteriza la narración dostoevskiana. Efectivamente, el estilo del aparente autor-narrador puede parecer sorprendentemente trivial. Incluso, el texto puede parecer mal escrito. Según Volóshinov, las señales estilísticas que desentonan (por ejemplo, los epítetos redundantes y monótonos) se "originaron en la conciencia" de uno de los personajes, el consejero privado Nikíforov.

"Los epítetos podrían entrecomillarse, como el 'discurso ajeno' de Nikíforov. Pero no sólo le pertenecen a él. Es el narrador quien conduce el relato, quien parece solidarizarse con los 'consejeros', los adula, en todo se atiene a su opinión, habla su lenguaje, pero con todo exagera de una manera provocadora, echando de cabeza todos sus enunciados reales y posibles y exponiéndolos a la ironía y burla autorial. En cada epíteto banal del relato del autor, mediatizado por el narrador, ironiza y se burla de su personaje. Es así como se crea el complejo juego de entonaciones en nuestro fragmento, juego casi irreproducible en la lectura en voz alta" (*ibid.*: 211-214).

Veremos cómo se enfrenta González a esta ambigüedad e inestabilidad de la voz narradora (los textos son citados por (Достоевский, 1973) y (Dostoevski, 2018); en todos los casos la cursiva es nuestra si no se indica lo contrario). Estas son las primeras frases del cuento:

<p>Этот скверный анекдот случился именно в то самое время, когда началось с такою неудержимою силою и с таким трогательно-наивным порывом <i>возрождение</i> нашего <i>любезного отечества</i> и стремление всех <i>доблестных сынов его</i> к новым судьбам и надеждам. Тогда, однажды зимой, в ясный и морозный вечер, <i>впрочем</i> часу уже в двенадцатом, три чрезвычайно почтенные <i>мужа</i> сидели в <i>комфортной</i> и <i>даже</i> роскошно убранной комнате, в одном <i>прекрасном</i> двухэтажном доме на Петербургской стороне и занимались <i>солидным</i> и <i>превосходным</i> разговором на весьма любопытную тему. (p. 5)</p>	<p>Este episodio desagradable sucedió justamente en aquel tiempo en que comenzó con tan incontenible fuerza y con tan conmovedor ímpetu el renacimiento de nuestra querida patria y el afán de todos sus valerosos hijos por nuevos destinos y esperanzas. Entonces, una vez, en una clara y helada noche de invierno, ya pasadas las once, tres hombres de lo más honorables estaban sentados en una confortable e incluso lujosamente arreglada habitación de una hermosa casa de dos pisos situada en el Lado de Petersburgo, y mantenían una seria y magnífica conversación acerca de un tema muy curioso. (p. 11)</p>
---	--

De este fragmento en ruso llaman la atención ciertos contrastes estilísticos. La sintaxis y el orden de las palabras, el uso del caso instrumental en -ю ("с такою неудержимою силою"), el léxico altisonante ("*любезного отечества*", "*доблестных сынов его*") de la primera frase crean cierta expectativa estilística que se rompe ya en la segunda frase, en la que el estilo libresco ("*три чрезвычайно почтенные мужа*") se mezcla con elementos discursivos vinculados con el estilo coloquial ("*впрочем*", "*даже*"). Aquí mismo registramos una serie de los epítetos redundantes y triviales que comentaba Volóshinov ("*комфортной*", "*прекрасном*", "*солидным*", "*превосходным*").

En la traducción el contraste se mantiene: la sintaxis conserva un aspecto libresco, el léxico ("*aquel tiempo*", "*nuestra querida patria*", "*valerosos hijos*") pertenece al registro

alto. El traductor conserva todos los epítetos y no busca darles un aspecto más variado o justificado. La única pérdida es la palabrita “впрочем”, que en el original ruso da señal de mayor orientación hacia el discurso oral.

El narrador mantiene este carácter “inestable” más adelante. La sintaxis conserva su forma literaria (la presencia de las subordinadas, de los paralelismos sintácticos), pero los generales “потягивают шампанское”, la fiesta es “не бог знает какое”, y los invitados se introducen de esta redundante y gogoliana forma: “действительный статский советник Семен Иванович Шипуленко и другой, тоже действительный статский советник, Иван Ильич Пралинский”. La traducción sigue este movimiento estilístico de “zig zag”, en términos de V. Vinogradov.

Sin embargo, hay elementos que quedan “aplanados”:

<p>[...] начал он свою карьеру мелким необеспеченным чиновником, спокойно <i>тянул канитель лет сорок пять сряду</i>, очень хорошо знал, до чего дослужится, терпеть не мог <i>хватать с неба звезды, хотя имел их уже две</i>, и особенно не любил высказывать по какому бы то ни было поводу <i>свое собственное личное мнение</i>. (p. 5)</p>	<p>[...] había comenzado su carrera como un funcionario pequeño y sin recursos y desempeñado su monótono servicio durante unos cuarenta y cinco años, tranquilo y sabiendo hasta dónde llegaría; no soportaba el afán de distinguirse, si bien había recibido dos distinciones, y lo que menos le gustaba era expresar su opinión sobre el asunto que fuere. (p. 12)</p>
--	--

Aquí el narrador no solamente muestra la orientación hacia el discurso oral (“тянул канитель лет сорок пять сряду”), sino que se acerca a los límites de la expresión gramaticalmente correcta: encontramos dentro de una sola frase dos casos de catacrexis: la expresión idiomática “не хватать звезд с неба” se combina con el otro significado de la palabra “звезда” (medalla, distinción). “Свое собственное личное мнение” representa un caso de redundancia abusiva, en el que las formas posibles “свое собственное мнение” y “свое личное мнение” se contaminan en un imposible “свое собственное личное мнение”. En la traducción vemos una pérdida del juego de las palabras, en un caso, y una normalización, en el otro.

Esta ligera agramaticalidad se conserva más adelante. Así, el narrador nos comunica acerca del consejero secreto: “Наружности был он чрезвычайно приличной и выбритой” (p. 6). Uno puede ser “выбрит”, y puede poseer una “приятная наружность”, pero con dificultad uno puede tener una “выбритая наружность”. La traducción “Su aspecto era sumamente decoroso; se rasuraba [...]” (p. 12) no da cuenta de esta ligera violencia contra la compatibilidad léxica.

En otros casos, el absurdo sobrepasa los límites de la expresión e involucra a la lógica también. Nikiforov es caracterizado de la siguiente manera: “Был он и честен, то есть ему не пришлось сделать чего-нибудь особенно бесчестного” (p. 5) (“Era honrado, es decir, nunca había tenido que hacer algo particularmente deshonesto” [p. 12], con la conservación de la repetición de la raíz y un uso defectuoso de la conjunción “то есть”, transmitida como “es decir”). Como lo hacía con frecuencia el narrador gogoliano, la destrucción de la lógica sintáctica sirve para hacer sátira del mundo burocrático, totalmente privado de sentido. Parece que la ironía contra los funcionarios y lo mecánico del mundo de las oficinas del estado conlleva procedimientos de Gógol, como en el siguiente ejemplo: “Место у него было довольно комфортное: он где-то заседал и что-то подписывал. Одним словом, его

считали превосходнейшим человеком” (p. 6). Como traduce González: “En una palabra, era considerado un hombre excelentísimo” (p. 12).

Otro caso de la lógica absurda y defectuosa en el discurso del narrador aparece también vinculado al contexto de la oficina, de la descripción de la vida y del mundo de los funcionarios. Así se caracteriza a “los rusos de Petersburgo”:

<p>Впрочем, есть два <i>существенные и незыблемые</i> признака, по которым вы тотчас же отличите настоящего русского от петербургского русского. Первый признак состоит в том, что все петербургские русские, все без исключения, никогда не говорят: “Петербургские ведомости”, а всегда говорят: “Академические ведомости”. Второй, одинаково существенный, признак состоит в том, что петербургский русский никогда не употребляет слово “завтрак”, а всегда говорит: “фрышттик”, особенно напирая на звук фры. По этим двум <i>коренным и отличительным</i> признакам вы их всегда различите; <i>одним словом</i>, это тип смиренный и окончательно выработавшийся в последние тридцать пять лет. (p. 26)</p>	<p>Por lo demás, hay dos indicios fundamentales e inmutables por los cuales uno distingue en el acto a un auténtico ruso de un ruso petersburgués. El primero es que los rusos petersburgueses, todos sin excepción, nunca dicen: “Noticias de Petersburgo”, sino: “Noticias académicas”. El segundo, tan fundamental como el primero, es que un ruso petersburgués nunca utiliza la palabra “desayuno”, sino que dice “frishtik”, enfatizando particularmente el sonido <i>fri</i>. Por esos dos indicios sustanciales y distintivos uno siempre puede reconocerlos; en una palabra, es un tipo manso que ha sido perfectamente elaborado en los últimos treinta y cinco años. [En esta cita la cursiva es del traductor]. (pp. 47-48)</p>
---	---

Aquí la destrucción de la lógica se combina con la reflexión metalingüística, otro elemento estilísticamente relevante del que hablaremos más adelante. Sin embargo, anotaremos de una vez que la traducción, totalmente correcta, logra transmitir el aspecto ilógico del discurso del narrador, pero no reproduce el efecto cómico que se da en ruso con el énfasis en el “sonido” *фры*.

Otro momento en el que Dostoievski problematiza la figura del narrador y, por ende, toda la historia narrada, lo encontramos hacia el final de la trágica historia del consejero de Estado Iván Ilich Pralinski. El narrador declara que desconoce ciertos detalles de su historia: “Чем это кончилось, подробно не знаю. Кажется, юноша отправился в этой карете пленником на Пески, в четвертую Рождественскую улицу, где он надеялся разбудить одного студента, заночевавшего у своих знакомых, и попытаться: нет ли у него денег?” (p. 40). La cómica intensificación del ritmo narrativo, a través de una serie de subordinadas, resulta perfectamente traducible al español. El efecto irónico se crea, en gran parte, porque se desautomatiza la figura del narrador omnisciente. Es cierto que, unas páginas antes, este mismo narrador convencía al lector de su capacidad de penetrar y entender los confusos pensamientos de Pralinski. Ahora este demiurgo termina frente a su propia historia liberada e indomable, ajena a su voluntad.

Este narrador-autor, que hemos descrito hasta ahora, no es la única voz presente en “Un episodio desagradable”. En realidad, la mayor parte del relato es determinada por la presencia de otra máscara discursiva: la del narrador-personaje (Pralinski). Volóshinov comenta este tipo de narración: “La narración que sigue, toda está estructurada dentro del horizonte del otro protagonista, Pralinski. Esta narración aparece sembrada de epítetos y valoraciones de este héroe, es decir, de su discurso oculto, y sobre este fondo penetrado de ironía autorial se

eleva su verdadero ‘discurso directo’, interno y externo, y entrecomillado. De este modo, casi cada una de las palabras de este relato desde el punto de vista de su expresión, de su tono emocional, de su posición acentual en la frase simultáneamente forma parte de dos contextos entrecruzados, de dos discursos: el discurso del autor-narrador (irónico y burlón) y el del personaje (cuya situación no le permite ironizar). Esta simultánea pertenencia a dos discursos, de orientación expresiva diferenciada, explica también la singularidad de la construcción de las frases, los ‘virajes sintácticos’ y la peculiaridad del estilo. Éste habría sido distinto de haberse limitado a sólo uno de los discursos señalados, así como la frase aparecería construida en otra forma. Estamos ante un caso clásico de un fenómeno lingüístico casi [no] estudiado: la interferencia discursiva” (Volóshinov, 2009: 211-215).

La voz de Pralinski combina elementos sentimentales, librescos y altisonantes con señales del discurso oral, y causa un efecto cómico:

<p>Что же! – мелькало в его голове, – вот мы все говорим, говорим, а коснется до дела, и <i>только шииш выходит</i>. Вот пример, хоть бы этот самый Пселдонимов: он приехал <i>давеча</i> от венца в волнении, в надежде, <i>ожидая вкусить</i>... Это один из <i>блаженнейших дней</i> его жизни... (p. 13)</p>	<p>¡Caramba! – cruzó por su cabeza –, hablamos y hablamos, pero cuando llega el momento de actuar, todo se va al traste. Sin ir más lejos, tomemos a este Pseldonimov: acaba de regresar de su boda emocionado, lleno de esperanza, aguardando disfrutar de... Es uno de los días más dichosos de su vida... (pp. 24-25)</p>
--	--

Esta máscara discursiva se construye a partir de clichés del registro alto que chocan con expresiones coloquiales y con la dificultad para expresarse, en parte motivada por el estado de embriaguez del personaje, en parte vinculada con su incapacidad de razonar (parece que el sentido se pierde constantemente detrás de la mecanización del lenguaje). Román Leibov ya había señalado que la fuente principal de la trama de “Un episodio desagradable” consiste exactamente en eso: en la realización de la metáfora cuando “опьянение либеральным говореньем” se convierte en una embriaguez real (Лейбов, 1994: 159).

Aquí otro ejemplo de la voz de Pralinski:

<p>А между тем я именно держусь и везде провожу идею, что гуманность, и именно гуманность с подчиненными, от чиновника до писаря, от писаря до дворового слуги, от слуги до мужика, – гуманность, говорю я, может послужить, так сказать, краугольным камнем предстоящих реформ и вообще к обновлению вещей. Почему? Потому. Возьмите силлогизм: я гуманен, следовательно, меня любят. Меня любят, стало быть, чувствуют доверенность. Чувствуют доверенность, стало быть, веруют; веруют, стало быть, любят... то есть нет, я хочу сказать, если веруют, то будут верить и в реформу, поймут, так сказать, самую суть дела, так сказать, обнимутся нравственно и решат всё дело дружески, основательно. (pp. 8-9)</p>	<p>Y, sin embargo, no hago sino mantener y afirmar la idea de que el humanitarismo, precisamente el humanitarismo con los subalternos, desde el funcionario hasta el escribiente, desde el escribiente hasta el criado, desde el criado hasta el campesino, el humanitarismo, digo, puede servir, por así decir, como piedra angular de las reformas presentes y, en general, de la renovación de las cosas. ¿Por qué? Por esto. Tome, por ejemplo, el silogismo: soy humanitario, por tanto, me aman; me aman, por tanto, me tienen confianza; me tienen confianza, por tanto, creen en mí; creen en mí, por tanto, me aman... es decir, no, quiero decir que, si creen en mí, crearán también en la reforma, comprenderán, por así decir, la esencia misma del asunto, por así decir, se abrazarán moralmente y resolverán toda la cuestión amistosamente y de raíz. (p. 17)</p>
--	--

Aquí estamos frente a otra forma del absurdo: absurdo retórico. La “elaborada”

construcción del discurso de Pralinski, lleno de repeticiones y hecho con el fin de convencer —a través de la elocuencia— a sus colegas, solo subraya su absoluta falta de contenido real. La apariencia retórica entra en contradicción con el sentido.

Todo el desarrollo del cuento revela, en cierta medida, la radical superficialidad de las ideas de Pralinski. No por casualidad la palabra “гуманность” se tuerce cuando Pralinski finalmente intenta pronunciar su discurso en la boda:

<p>Россия переживает, по моему глубочайшему убеждению, гу-гу-манность... – Гу-гуманность! – раздалось на другом конце стола. – Гу-гу! – Тю-тю! (p. 32)</p>	<p>Rusia está atravesando, según mi profunda convicción, un período de hu-humanitarismo... – ¡Hu-humanitarismo! – resonó en el otro extremo de la mesa. – ¡Hu-hu! – ¡Tiu-tiu! (p. 57)</p>
---	--

Otro grupo de pasajes estilísticamente relevantes del cuento de Dostoievski está relacionado con diferentes formas de autometarreflexión, literaria y lingüística. Las palabras se reifican, obtienen una cierta autonomía, y la narración empieza a desarrollarse a partir de una serie de juegos de palabras, de equívocaciones fónicas, de “gestos sonoros”. Eijenbaum, en su artículo pionero que discutimos más arriba, escribía acerca de este fenómeno: “[...] la narración no tiende a un simple relato, a un simple discurso, sino que reproduce las palabras por medio de la mímica y de la articulación. Las frases son elegidas y entrelazadas más que de acuerdo a principios del discurso lógico, según el principio del discurso expresivo en el que la articulación, la mímica, los gestos sonoros, asumen un papel particular. Aparece allí el fenómeno de semántica fónica de su lenguaje: la envoltura sonora de la palabra. Su carácter acústico se vuelve significativo en el discurso de Gogol independientemente del sentido lógico y concreto. En él, la articulación y su efecto acústico constituyen un procedimiento expresivo de primer orden” (Todorov, 1978: 160).

Como pasaba también en los cuentos de Gógol, este fenómeno se expresa en la elección de los nombres de los personajes. Lo vemos con claridad en los nombres de los recién casados Pseldonimov y Mlekopitaeva. Los apellidos de los dos producen un efecto cómico, que se hace objeto de la reflexión del protagonista Pralinski: “он помнил, что даже слегка сострил над столкновением фамилий Пселдонимова и Млекопитаевой” (p. 12) (“recordaba que incluso había ensayado una ligera broma respecto a la yuxtaposición de los apellidos Pseldonimov y Mlekopitaeva” [p. 24]).

El carácter cómico de la yuxtaposición se explica, parcialmente, más adelante, durante la conversación acerca del apellido del joven marido. Sin embargo, la transliteración que usa el traductor no es capaz de resaltar la forma interna de los dos apellidos. En ambos casos estamos frente a un apellido “raro”, imposible. Se coge una palabra extranjera (“псевдоним”), en un caso, o un eslavismo (“млекопитающее”), en el otro, y se derivan de ellos los apellidos. Eso no corresponde a ningún tipo de procedimiento típico en la formación de apellidos rusos, y causa, entonces, un efecto enajenante y cómico. El apellido de Pseldonimov, además, contiene un error. Tal vez el traductor podría intentar reproducir este efecto a través del uso de apellidos tipo “señora Mamífero” y “señor Pseldónimo”, pero obviamente el efecto no sería igual.

La reflexión metalingüística continúa en la escena de la fiesta. La atmósfera del absurdo se subraya en una conversación sin sentido que tiene que sostener Iván Ilich para paliar su sensación de incomodidad:

<p>Да! скажи, пожалуйста, Порфирий, – начал он, чтобы что-нибудь говорить, – почему [...] тебя зовут Пселдонимов, а не Псевдонимов? – Не могу в точности доложить, ваше превосходительство, – отвечал Пселдонимов. – Это, верно, еще его отцу-с при поступлении на службу в бумагах перемешали-с, так что он и остался теперь Пселдонимов, – отозвался Аким Петрович. – Это бывает-с. – Неп-ре-менно, – с жаром подхватил генерал, – неп-ре-мен-но, потому, сами посудите: Псевдонимов – ведь это происходит от литературного слова «псевдоним». Ну, а Пселдонимов ничего не означает. (p. 23)</p>	<p>¡Sí! Dime, Porfiri, por favor – comenzó para decir algo–, ¿por qué te llamas Pseldonimov y no Pseudonimov? [...] – No puedo contestarle con exactitud, su excelencia, – respondió Pseldonimov. – Seguro que a su padre, cuando entró a trabajar en el servicio, le cambiaron el nombre en los papeles y desde entonces quedó Pseldonimov – respondió Akim Petróvich –. Suele pasar. –Sin du-da al-gu-na – ratificó el general con vehemencia –, sin du-da al-gu-na, puesto que, juzguen ustedes mismos: Pseudonimov viene del cultismo “pseudónimo”. En cambio, Pseldonimov no significa nada. (p. 42)</p>
---	---

Detrás de esta discusión, según la observación de Román Leibov (Лейбов, 1994: 166, 172 nota 13), se encuentra una alusión hacia la cercanía fonética del apellido en cuestión con un vocablo obsceno (la raíz “едд-”: *membrum virilis*). Más grotesco aún suena este apellido “erótico” en el contexto del fracaso sexual que espera a Pseldonimov en su noche de bodas. Todo este juego de segundos planos semánticos y connotaciones no se refleja en la traducción.

La conversación acerca de las palabras sigue:

<p>– Русский народ-с; по глупости изменяет иногда литеры-с и выговаривает иногда по-своему-с. Например, говорят <i>невалид</i>, а надо бы сказать инвалид-с. – Ну, да... <i>невалид</i>, хе-хе-хе... – <i>Мумер</i> тоже говорят, ваше превосходительство [...] – То есть как это <i>мумер</i>? – <i>Мумер</i> вместо нумер, ваше превосходительство. – А вот еще говорят: <i>нимо</i>, – ввязался было сотрудник «Головешки». [...] – <i>Нимо</i> вместо мимо, – приставал “сотрудник” с видимым раздражением. Иван Ильич строго посмотрел на него. (p. 23)</p>	<p>– El pueblo, señor; por estupidez a veces cambia las letras y dice las cosas a su modo. Por ejemplo, dicen “neválido” cuando habría que decir “inválido”, señor. – Pues sí... neválido, je, je, je... – También dicen número, su excelencia [...] – ¿Cómo es eso de número? – Número en lugar de número, su excelencia. [...] – Y también dicen <i>me garlo</i> – intervino el colaborador de <i>El Tizón</i>. [...] – Y también dicen <i>me garlo</i> en lugar de <i>me largo</i> – importunó el “colaborador” [...]. Iván Ilich lo miró severo. (pp. 42-43) [En esta cita la cursiva es del traductor].</p>
--	--

La discusión se construye alrededor de palabras extranjeras mal pronunciadas o adaptadas por el pueblo ruso. Siendo “inválido” y “número” palabras de origen latino, como la mayoría del léxico del español moderno, el contraste no se transmite en la traducción (habría que pensar en palabras tipo “rompoi”, derivada del inglés “round point”, que se usa en Colombia).

El colaborador de *El Tizón* causa una reacción negativa de Pralinski, ya que propone un ejemplo que desentona, por ser una palabra rusa (“мимо”).

Cercano a este ejemplo es el trato que le da Dostoievski al léxico extranjero. Pralinski, que pertenece a la clase alta y “culta”, usa palabras en francés:

<p>Какие тут всё домишки. Должно быть, <i>мелкота</i> живет, чиновники... купцы, может быть... этот Степан Никифорович! и какие все они ретрограды, старые <i>колпаки</i>! Именно <i>колпаки</i>, <i>c'est le mot</i>. Впрочем, он умный человек; есть этот <i>bon sens</i>, трезвое, практическое понимание вещей. Но зато старики, старики! Нет этого... <i>как бишь его!</i> (p. 10-11)</p>	<p>Qué casitas todas estas. Debe vivir gente pequeña, funcionarios... mercaderes quizá... ¿Este Stepán Nikíforovich! ¡Y qué retrógrados son todos, viejos pazguatos! Eso, pazguatos, <i>c'est le mot</i>. Por lo demás, es un hombre inteligente, tiene <i>bon sens</i>, una comprensión sensata y práctica de las cosas. ¡Pero son viejos, viejos! Carecen de eso... ¿cómo se llama?... bueno, carecen de algo... (p. 21)</p>
--	--

El pensamiento de Pralinski representado en este monólogo interior es caótico, como lo es su habla macarrónica. El uso del francés, en vez de demostrar cierto nivel cultural, causa un efecto cómico, al combinarse con palabras de registros bajos (“Именно колпаки, *c'est le mot*”) y con irregularidad sintáctica.

El francés no solo aparece en los discursos de Pralinski. En la escena del baile se escucha el grito “Кавалеры вперед, шен де дам, баланс!” (p. 16) (“¡Los caballeros adelante, *chaîne des dames*, *balancez!*” (pp. 29-30)), y, en el momento en el cual le presentan Mlekoritaeva al general, una invitada comenta: “– Шарме, – произнесла дама в бархатном платье почти вслух” (p. 20).

En estos contextos, Dostoievski usa el potencial del cirílico. Las palabras francesas, al aparecer en su forma original —en alfabeto latino— o transcritas al cirílico, producen efectos diferentes y caracterizan social y culturalmente a los personajes. La versión en español no transmite estos matices.

Pralinski no sólo mezcla palabras francesas y rusas, sino que usa también extranjerismos, como en este caso: “Как же это? То пятились, а тут вдруг так скоро *эманципировались!* *Кажись бы*, и ничего, но как-то странен был этот переход: он что-то предвещал” (p. 27) (“¿Cómo era eso? ¡Hace un momento retrocedían y ahora, de pronto, se emanciparon! Aunque pareciera inofensivo, aquel cambio era más bien extraño: algo presagiaba” [p. 49]). La traducción “aplana” el discurso macarrónico de Pralinski, que combina un barbarismo, “эманципировались”, con un coloquialismo, “кажись бы”.

Anastasia Vekshina comenta así este tipo de procedimientos metalingüísticos: “Металингвальная рефлексия героев – способы острояющей работы писателя с иностранным (прежде всего, французским) языком – иллюстрируют отношение Достоевского не только к французскому языку русского дворянства (‘переключение’ на французский на водах и в поездах ‘на показ’), но и к заимствованию иностранных моделей, образцов и литературных сюжетов. Перевод, обратный перевод и транслитерация выполняют комическую функцию, но, прежде всего, отражают рефлексии над типом мышления, основанном на копировании иностранных образцов” (Vekshina, 2015: 221).

Otro caso de juegos de palabras que usa Dostoievski en el cuento se convierte en un elemento fundamental para la comprensión de su estructura y sentido. Durante la primera

escena, los tres generales discuten acerca de las reformas, y aparece la cita de Marcos 2, 22 sobre el vino nuevo y los pellejos nuevos. La cita aparece vinculada a la opinión de Stepán Nikiforovich, según la cual los funcionarios “не выдержат” (“no aguantarán” o, en traducción de González, “no pasarán la prueba”), es decir, no podrán adaptarse a las reformas, igual que, según la parábola evangélica, los pellejos viejos no podrán aguantar el vino nuevo. La referencia a esta discusión y el verbo “выдержать” vuelven a aparecer como colofón del cuento cuando Pralinski confirma que no pasó la prueba: “‘Не выдержал!’ — сказал он про себя и в бессилии опустился на стул” (p. 45) (“¡No pasó la prueba!”, se dijo, e, impotente, se dejó caer en la silla” (p. 79)). Como se ve, el traductor escoge como equivalente del verbo выдержать (“aguantar”, “sobrepasar”) la expresión “pasar la prueba”. Sin embargo, esta solo recoge parcialmente lo que el original ruso potencialmente logra transmitir, quitándole el sentido primario, físico, de “aguantar”. Así, se vuelve incomprensible, en parte, la realización de la metáfora de los pellejos viejos en la historia de Pralinski, que no aguantó todo el vino que bebió y explotó, regándolo todo, en una penosa escena, sobre el lecho nupcial de su subalterno. Como señaló Román Leibov: “Результатом является буквальная реализация метафоры: Иван Ильич не выдерживает выпитого, как ветхие мехи [...]” (Лейбов, 1994: 164).

El último caso de una metarreflexión que comentaremos acá está vinculado con el problema del título del cuento de Dostoievski. La crítica había demostrado que en el título “Скверный анекдот” (“anécdota desagradable”) se hace un juego con todos los sentidos de la palabra “анекдот” que existen en ruso: “Здесь и намерение генерала Пралинского создать при помощи либерального поступка [...] анекдот о себе в исторически первоначальном, высоком литературном смысле. Здесь и катастрофическое разрушение этого замысла, и превращение всего происшествия в анекдот фольклорного типа, когда герой оказывается в положении сказочно-анекдотичного дурака. ‘Священнейший анекдот’, который вымечтал тщеславный Пралинский, травестируется в скандальное происшествие, в финале которого вместо возвышенного образа добросердечного и не чурящегося общения с низшими сановника, пьяный до безобразия герой оказывается спящим на брачном ложе, приготовленном для молодых (травестийная аллюзия мотива феодального ‘права первой ночи’). По своей композиции это рассказ Достоевского ‘анекдота об анекдоте’” (Махнюкевич, 1997: párr. 3; véase también Юдин, 1991: 56-57).

El juego literario que desarrolla Dostoievski con los significados de la palabra “anécdota” entra en sintonía con otro juego carnavalesco de reescritura paródica, más profundo aún: el juego de la revisión burlesca de los Evangelios (Живолупова, 1994; Лейбов, 1994; Тихомиров, 2018). Siendo los significados y connotaciones de la palabra “анекдот” únicos para el ruso, es inevitable la reducción de la metarreflexión literaria del título en la traducción. Así, el cuento, que es al mismo tiempo una anécdota (con todas las implicaciones del género anecdótico), se convierte en un cuento sin más, en “un episodio desagradable”.

Conclusiones

Como demostramos a través de los ejemplos analizados, distintos elementos que constituyen la narración de tipo ‘skaz’ son traducibles en diferente medida. Así, el manejo del “discurso ajeno”, la rivalidad de distintas voces narradoras (máscaras discursivas) y los

conflictos estilísticos de registros con fines cómicos y desautomatizantes se reproducen con éxito en la traducción (aunque con pérdidas de amplitud y especificidad lingüística).

Otra es la situación de los elementos metalingüísticos del 'skaz'.

Como ocurre también en la poesía, todo lo que se construye alrededor de la paronomasia es idiosincrático de la lengua concreta y, por ende, no puede ser traducido, aunque a veces puede ser compensado (Jakobson, 1959; sobre el fenómeno de la paronomasia y la función poética del lenguaje, véase también Jakobson, 1981: 62-67).

Cuando los elementos de este tipo sobrepasan los límites de los contextos cómicos concretos y empiezan a participar en la organización de todo el material narrativo, intentando dominarlo, la traducción solo puede ser parcial. "Un episodio desagradable" es ejemplo de una construcción de este tipo: "[...] сюжет С[кверного]А[некто] каламбурно реализует некоторые ходы мыслей и речей героя, метафорические цветы его красноречия. Как сами монологи Ивана Ильича состоят из проговорок (вроде 'нравственных объятий'), так и развитие событий раскрывает смыслы, невольно выболтанные героем. Евангельские цитаты, употребленные как клише, оказываются реальностью, но сам г-н Пралинский этого до поры не замечает" (Лейбов, 1994: 162).

"I like to say, guardedly, that I could define poetry this way: it is that which gets lost out of both prose and verse in translation", dijo Robert Frost. En muchas ocasiones olvidamos que la función poética también se manifiesta, aunque no de manera dominante, en los textos en prosa. Si en la poesía el sentido se organiza a partir del sonido (el ritmo como función dominante), en prosa ocurre típicamente lo contrario. Sin embargo, la narración de tipo 'skaz' se acerca, en su organización, a la poesía, ya que el sonido, el ritmo y otros elementos de la forma sonora adquieren una notable importancia. En poesía, los traductores han propuesto traducciones fonéticas buscando recrear el efecto de la obra original en la lengua meta (sobre la traducción fonética, véase el artículo fundamental de Igor Pilshchikov (2016)). En prosa, casi no se han creado traducciones experimentales en esta dirección (podemos mencionar como excepción el caso de "Аня в стране чудес", de Vladimir Nabokov, traducción de "Alice in Wonderland" de Lewis Carroll). La comparación de la obra de Dostoievski en su versión original y en la traducción nos permite valorar el peso de los elementos de 'skaz' en la obra, elementos que desde otra perspectiva habrían podido parecer puramente ornamentales.

Agradecimientos

Esta investigación se desarrolló con el apoyo de la Fundación Rusa para la Ciencia (Proyecto N° 17-18-01701; Instituto de la Cultura Mundial de la Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú).

Las autoras les agradecen a Vera Polilova y a Igor Pilshchikov las sugerencias y comentarios dados durante el desarrollo de este trabajo.

REFERENCES

- Bajtín, M.M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: FCE.
- Cruz Barrio, D. (2009). *La recepción crítica de Dostoievski en España*. Madrid: Pliegos.

- Djermanovic, T. (2015). Dostoyevski en el espejo del pensamiento español. *Cuadernos hispanoamericanos*, 777, 4-20.
- Dostoyevski, F.M. (2018). *Sueño de un hombre ridículo y otros cuentos*. Traducción de A.A. González. Buenos Aires: Galerna.
- Harvey, K. (1998). Compensation. En *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 37-40). London – New York: Routledge.
- Humboldt, W. von. (1991). *Escritos sobre el lenguaje*. Edición y traducción de A. Sánchez Pascual, prólogo de J.M. Valverde. Barcelona: Península
- Hutcheon, L. (1981). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario: Willford UP.
- Jakobson, R. (1959). On the Linguistic Aspects of Translation. En R.A. Brower (ed.). *On Translation* (pp. 232-239). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Jakobson, R. (1981). *Lingüística y poética*. Estudio preliminar de F. Abad. Madrid: Cátedra.
- Karcevski, S.O. (1929). Du dualisme asymétrique du signe linguistique. *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, 1, 89-93.
- Morillas Esteban, J. (2011). F.M. Dostoyevski en España. *Mundo eslavo*, 10, 119-143.
- Nabokov, V. (1984). *Curso de literatura rusa: Chejov, Dostoyevski, Gogol, Gorki, Tolstoi, Turgeniev*. Traducción de M. L. Balseiro; edición de F. Bowers. Barcelona: Bruguera.
- Nida, E.A. (1964). *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Pilshchikov, I. (2016). The semiotics of phonetic translation. *Studia Metrica et Poetica*, 3(1), 53-104.
- Todorov, T. (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos: Antología*. Madrid – México – Bogotá: Siglo veintiuno editores.
- Vekšina, A. (2015). *Метариторика в художественных произведениях Ф.М. Достоевского*. [Tesis de doctorado no publicada]. Gdańsk: Uniwersytet Gdański Wydział Filologiczny.
- Volek, E. (1995). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Vol. 1: Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Volóshinov, V. (2009). *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Prólogo y traducción de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina.
- Бахтин, М.М. (1972). *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература.
- Векшина, А.Г. (2008). Приемы комической риторики в повестях Ф.М. Достоевского “Село Степанчиково и его обитатели” и “Дядюшкин сон”. En P. Войтехович (отв. ред.). *Русская филология. 19. Сборник научных работ молодых филологов* (с. 46-51). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Векшина, А.Г. (2009). Литература и литературность в речи героев Ф.М. Достоевского (на материале повестей “Село Степанчиково и его обитатели” и “Дядюшкин сон”). En И. Пиотровска (ред.). *Русская литература в европейском контексте. Сборник научных работ молодых филологов* (с. 105-114). Варшава: Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Векшина, А.Г. (2010). Топос газеты в риторике героев Достоевского. En Г.В. Векшин (отв. ред.). *Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. Вып. 1* (с. 376-382).

- Москва: Азбуковник.
- Виноградов, В.В. (1980). Проблема сказа в стилистике. Еп В.В. Виноградов. *О языке художественной прозы: Избранные труды* (с.с. 42-54). Москва: Наука.
- Гонсалес, А. (2008). Повести Достоевского на испанском языке: диалог культур, недоразумение или монолог переводчика? Еп И.Л. Волгин (ред.). *II Международный симпозиум Русская словесность в мировом культурном контексте: избранные доклады и тезисы* (с.с. 505-507). Москва: Фонд Достоевского.
- Гроссман, Л. (1925). *Поэтика Достоевского*. Москва: ГАХН.
- Достоевский, Ф.М. (1973). *Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 5. Повести и рассказы. 1862-1866; Игрок: Роман*. Ленинград: Наука.
- Живолупова, Н.В. (1994). Трансформация мотива “подражания Христу” в произведениях Ф.М. Достоевского 60-х годов (“Скверный анекдот”, “Записки из подполья”, “Крокодил”). Еп *Достоевский и современность: Материалы VIII Международных Старорусских чтений* (с.с. 121-130). Новгород: Новгородский музей-заповедник.
- Кабакова, Е.Г. (2008). Скверный анекдот. Еп Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров (сост. и науч. ред.). *Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник* (с.с. 168-172). С.-Петербург: Пушкинский Дом.
- Ковач, А. (2008). *Поэтика Достоевского*. Перевод с румынского Е. Логиновской. Москва: Водолей Publishers.
- Лейбов, Р. (1994). Заметки о “Скверном анекдоте”. *Новое литературное обозрение*, 8, 158-173.
- Летучий, А.Б. (2010). Странное “согласование времен” в русском языке. *Русский язык в научном освещении*, 1, 210-221.
- Манн, Ю.В. (1978). *Поэтика Гоголя*. Москва: Художественная литература.
- Махнюкевич, В.А. (1997) Анекдот. Еп Г.К. Щенников (науч. ред.). *Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник*. Челябинск: Металл (Сетевое издание “Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества” <https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/129/>; 28.10.2020).
- Мочульский, К. (1980). *Достоевский: Жизнь и творчество*. Paris: YMCA-PRESS.
- Тихомиров, Б.Н. (2018). Евангельский пласт в архитектонике рассказа Достоевского “Скверный анекдот”. *Достоевский и мировая культура*, 4, 65-77.
- Тынянов, Ю. (1921). *Достоевский и Гоголь (к теории пародии)*. Петроград: ОПОЯЗ.
- Щенников, Г.К. (1997). *Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник*. Научный редактор Г.К. Щенников. Челябинск: Металл.
- Щенников, Г.К. (2008). *Достоевский: Сочинения, письма, документы: словарь-справочник*. Сост. Г.К. Щенников; науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. С.-Петербург: Пушкинский дом.
- Юдин, К.И. (1991). “Скверный анекдот” Достоевского в свете фольклорной традиции (с.с. 56-65). В.Г.М. Фридлиндер (отв. ред.). *Достоевский: Материалы и исследования. Т. 9*. Ленинград: Наука.