

El mejor de su tiempo (Badr Zamānihi): análisis de un proyecto de traducción

Francisco M. Rodríguez Sierra

francisco.m.rodriguez@uam.es

Dpto. de Estudios Árabes e Islámicos, Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 30/04/2012 | Aceptado: 17/09/2012

Resumen

Desde hace años se ha apuntado la escasez de análisis descriptivos de las traducciones del árabe al español. En este artículo se ofrece un análisis de la traducción de la novela *Badr Zamānihi*, del escritor marroquí Mubarak Rabia, en la que se atienden tanto a la descripción del objeto y del proyecto de traducción como a la relación traductor-cliente, los condicionantes del encargo y del propio proyecto de traducción.

Palabras claves: traducción, intertextualidad, literatura árabe, novela marroquí.

Abstract

El mejor de su tiempo (Badr Zamanihi): Analysis of a Translation Project

It has been suggested for years the lack of descriptive analyzes of translations from Arabic into Spanish. This article provides an analysis of the translation of the novel *Badr Zamānihi* by the Moroccan writer Mubarak Rabia which deals with both the description of the subject and the translation project, as well as the translator-client relationship, the constraints imposed by both the custom and the translation project itself.

Key words: translation, intertextuality, Arabic literature, Moroccan novel.

1. Introducción

...las manos pueden ser elocuentísimas. Los monosílabos también, pero solo cuando remolcan su convoy de sobreentendidos.

Primavera con una esquina rota

Mario Benedetti

Power, Government, War, Law, Punishment, and a Thousand other Things had no terms, wherein that Language could express them, which made the Difficulty almost insuperable to give my Master any Conception of what I meant.

Gulliver's Travels

Jonathan Swif

Hace pocos años se llamaba la atención en un volumen dedicado a la traducción y a la traductología en España la práctica inexistencia de una labor de análisis de las traducciones del árabe al español en nuestro país (Peña, et al. 1997). Destacaban los autores de ese pequeño artículo, en primer lugar, que si a cada disciplina científica le corresponde un objeto de estudio y análisis, en el caso de la Traductología ese objeto han de ser las traducciones; en segundo lugar, que tales traducciones, en su caso del árabe al español, habían sido tradicionalmente obviadas por el arabismo español y que, en el caso de existir tales análisis de traducciones, estos se habían limitado al recuento y estudio de errores y a la elaboración de compendios bibliográficos de traducciones, todo ello encomiable y valioso, desde luego, pero que en todo caso no podía ser sino un primer paso hacia estudios históricos y descriptivos de la de traductores del árabe al español.

Creo que lo aquí apuntado, en lo referente a la posición del arabismo de nuestro país hacia la actividad traductora, venía dictado por la evolución de las propias disciplinas implicadas, a saber, el arabismo o los estudios árabes o la filología árabe, y la traductología, tanto en España como fuera de nuestras fronteras. Por una parte, como es sabido, el pasado andalusí de España y sus derivaciones pesan sobremanera en los Estudios Árabes, hasta el punto de que, sin entrar en más detalles, campos como la lingüística en su vertiente árabe, la literatura árabe contemporánea, o la historia o la sociología del mundo árabe quedaron desenfocados hasta bien entrados los años setenta. Baste recordar que el primer diccionario árabe español moderno sale a la luz, de la mano de Federico Corriente en 1977, y que hasta la aparición de la revista *Almena-ra* (cuyo subtítulo era “Revista del mundo árabe-islámico moderno”) en la primavera de 1971, de la mano de Pedro Martínez Montávez, nada de lo que se apartara de un mundo árabe clásico, fuera o no andalusí, era considerado campo serio de estudio (Del Amo, 1993: 256; López García, 1990: 40-41).

Este hecho tiene su efecto en la traducción literaria. Las obras clásicas, básicamente andalusíes, eran raramente traducidas de manera íntegra, siendo lo normal las traducciones parciales o fragmentarias, acabando, en todo caso y por lo general, siendo editadas por instituciones académicas especializadas (léase universidades o CSIC). Tanto los criterios en la selección de textos, como el carácter de las entidades editoras, los traductores (normalmente del mundo universitario) y público al que el producto iba dirigido, configuraba una actividad muy especializada y académica, situada, por así decir, muy al margen del mercado y del devenir del sistema literario de la cultura de acogida del que las obras traducidas forman parte (Toury, 2004: 69). Por otro lado, paralelamente al creciente interés por el mundo árabe contemporáneo a partir de los setenta, emergía un equivalente aumento de la actividad traductora literaria del árabe al español que parecía durante los años noventa cobrar tintes de *boom* editorial (Comendador et al., 2000: 22). Pese a ello, como se indicaba en el opúsculo arriba aludido, se echa de menos el análisis de traducciones. Las razones de esta escasez pueden estar en la mera falta de una tradición en ese sentido; pero por otro lado parece evidente la existencia de una cierta sensibilidad hacia un tipo de análisis sentido,

por lo general, como una crítica al compañero basada en el recuento de errores o en la valoración de las opciones del traductor desde la lógica del correcto–incorrecto o bien–mal. La expresión castiza “perro no come perro” que da título al artículo referido de Peña et al. (1997) hace referencia precisamente a eso.

El presente artículo intenta un análisis de una traducción literaria del árabe al español desde la óptica del propio traductor, que sin ser exhaustivo sí observe el proceso traductor y el resultado final desde diferentes puntos de vista, tomando como inspiración la pauta de análisis propuesta por Peña (1997). Estoy convencido que esta perspectiva interna del proceso traductor puede resultar muy interesante en la medida de que proporciona información de primera mano y se hace un esfuerzo por no entrar en apreciaciones de valor marcadas subjetivamente que distorsionen el análisis. El objeto de este artículo es la novela *El mejor de su tiempo*, publicada en 2009 por Alcalá Grupo Editorial, y que es traducción de la novela original en árabe *Badr Zamānihi* del escritor marroquí Mubārak Rabī‘ (en adelante, Mubarak Rabia). Dicha traducción mereció el Premio Cansinos Assens de traducción 2010 que otorga la Junta de Andalucía.

2. Objetos

2.1. El original

2.1.1. Ubicación del original

Publicada en 1983 en la editorial libanesa al-Mu’assasa al-‘Arabiyya li-l-Dirāsāt wa-l-Našr, *Badr Zamānihi* [*El mejor de su tiempo*] fue la cuarta novela del escritor marroquí Mubarak Rabia tras *al-Ṭayyibūn* [*Los buenos*] (1972), *Rifqat al-Šilāh wa-l-Qamr* [*En compañía de las armas y la Luna*] (1976), y *al-Rīh al-Šitāwiyya* [*Viento invernal*] (1978). La traducción se ha realizado empleando el texto de la primera edición.

Como muchos de los novelistas marroquíes de su generación, escribir novela suponía el estadio final de una evolución artística y creativa con incursiones previas en la poesía y en el relato corto. Como ha expresado Aḥmad al Madīnī (Ahmad al Madini), “la generación a la que pertenece Mubarak Rabia, sintió la necesidad de tomar contacto con un forma y una dicción que superaran la descripción y la observación o la crítica de situación y que les trasladara hacia un terreno global de horizonte y tiempo prolongados; la novela garantiza dicho traslado para quien haya acumulado experiencia literaria y personal” (2000: 274).

Mubarak Rabia realiza incursiones en sus novelas desde la autobiografía en *Los buenos*, hasta la novela social en *Viento invernal*, la novela nacionalista o patriótica, en *En compañía de las armas y La luna*, y en la novela psicológica, en *El Mejor de su tiempo* (Bašīr Qamrī, 1984: 26; en adelante, Bashir Qamri). Domina en estas novelas una tendencia a la crítica social desde unas formas narrativas asimilables al realismo social que, no obstante, parecen difuminarse en *El Mejor...*, al menos en cuanto al tono irónico, por momentos burlón, y los ramalazos humorísticos que Rabia desgrana

en las aventuras y desventuras de Ahmad Ben Al Hach, el funcionario modelo y perfecto padre de familia pero débil y pusilánime, sus miedos, temores y sueños. Pero el escrutinio social se encuentra en *El Mejor...* a raudales, tanto en la historia de Ahmad Ben Al Hach como en el relato fantástico paralelo de Badr al-Zamān: en ambos casos late y serpentea la cuestión de la familia, la educación de los hijos y la figura, autoritaria o no, del padre, temas por otra parte frecuentes en la narrativa marroquí (Bashir Qamri, 1984: 20-32).

Con *El Mejor...* Mubarak Rabia se subía a la estela de renovación y de experimentación narrativa que vivía la novela marroquí con el comienzo de la década de los ochenta del pasado siglo, caracterizada por un esfuerzo de superación de las formas narrativas dominantes hasta ese momento, esfuerzo cuyos primeros síntomas afloraron ya durante la década previa en el contexto marroquí y que ya se venían dando en el marco más general de la novela árabe en el *mashreq*. Este esfuerzo de experimentación y superación se puede resumir en la ruptura de la linealidad narrativa, la mezcla de diferentes discursos y registros, y la presencia de una cierta dimensión fantástica o mágica (Yaqṭīn, 1985: 285-297, en adelante Yaqṭīn; Fernández Parrilla, 2006: 194-195).

El relato de *El Mejor...* se caracteriza por una estructura discursiva que ‘Abd al-Fattāḥ al-Ḥaḡmarī (en adelante, Abdelfattah Al Hachmari) denomina de “párrafos entrecruzados y enfrentados” en el marco de una estrategia de fragmentación del discurso a nivel de párrafos que Al Hachmari y estudia en varias novelas árabes y que al parecer tendrían como fin a) facilitar la lectura; b) evitar la organización lineal del texto; y c) propiciar una suerte de diálogo implícito entre párrafos adyacentes (Al Hachmari, 2002: 168-169).

En efecto, *El Mejor...* cumple fielmente estos rasgos renovadores. Mezcla de registros y tipos de discursos, en la medida en que los dos relatos entrelazados, que no entrecruzados, y que dan cuerpo a la novela, se ajustan a sendas pautas narrativas. En uno, el protagonista narra en primera persona su propia historia personal, desde su niñez, como un testimonio personal que busca descubrir la causa y, si acaso, comprender qué le lleva a su propia autodestrucción, de padre de familia y discreto funcionario a preso por una violenta agresión armada, lo que hace que esta historia cobre tintes de confesión y testimonio, con continuas analepsis y una línea temporal circular y deslavazada; por otro lado, tenemos una historia fantástica de tintes mitológicos, en un país imaginario (*Kiḡāṣī*, en adelante Kighashi), donde la lucha entre el Bien y el Mal se encarna en unos personajes propios de sagas populares, uno de ellos, el protagonista, que responde al nombre de *Badr al Zamān* (o también *Badr Zamānihi*) todo ello con una linealidad temporal progresiva y un registro lingüístico elevado en tercera persona propia del narrador omnisciente tradicional. La mezcla de registros se explicita aún más en la adopción por parte del relato fantástico, de manera alternativa, de la forma propia del teatro o de las sagas populares, por un lado con escenas descritas por acotaciones del narrador e indicación del nombre de los diferentes personajes al inicio de sus respectivos parlamentos, que van, por su parte, separados en párrafos; pero tam-

bién, por otro lado, con la forma de las sagas populares, con la expresión típica “qāla al-rāwī” [“Dijo el narrador”], en cursiva, de manera reiterada a principio de párrafo.

2.2. La versión

2.2.1. Autoafirmación

Ya en la cubierta de la edición española de *El Mejor...* se deja claro de que estamos ante una traducción de la lengua árabe. Debajo del nombre del autor de la novela, Mubarak Rabia, consta, en tipo algo más pequeño que éste, lo siguiente: “Traducción del árabe: Francisco Rodríguez Sierra”, leyenda que se repite en los mismos términos en la portadilla, donde, asimismo, consta entre paréntesis el título original árabe en caracteres latinos bajo el título de la traducción.

2.2.2. Unidad de traducción

La cuestión de la unidad de traducción suscita amplio debate, a mi parecer más teórico que práctico, donde las posiciones varían desde considerar como tal unidad a la palabra hasta considerar como tal a la cultura (para un panorama sobre la cuestión, véase Hurtado Albir, 2001: 224-237). Apunta Peña (1997: 23) que admitir la técnica de la compensación supone considerar el texto como unidad de traducción, sin que esto signifique que “no se preste atención a las unidades más pequeñas en que el lenguaje se articula y el discurso se subdivide” (Peña & Hernández, 1994: 74).

Sobre esta cuestión, Toury (2004: 132-133) apunta a unidades menores del texto. Partiendo de la práctica real del traductor, aduce Toury que no siempre se conoce el texto original completo en el momento de iniciar la traducción, por lo que el proceso de traducción no puede estar dominado por una “proyección mental” del texto original, además del hecho de que dicho proceso se ejecuta sobre actos “en serie”, sobre fragmentos que se van acumulando conforme a “la inevitable progresión lineal del texto” (2004: 141-142, sobre Brian Harris en torno a esta misma cuestión). Por otra parte, no siempre se podrá inferir automáticamente la omisión en el texto meta de un elemento presente en el texto origen y su presencia en otro punto del texto meta como “prueba de compensación”, ya que podemos estar ante dos hechos independientes (2004:127). Para Toury la consideración del texto como unidad es una opción teórica que no puede utilizarse siempre como punto de partida para el estudio de las traducciones.

En el caso del proyecto de traducción de *Badr Zamānihi*, la traducción se inició sin que el traductor hubiera leído completamente el texto original de la novela. De hecho, dicha lectura paralela al proceso traductor nunca se completó, de modo que el traductor tomó su primer contacto con un número apreciable de páginas del original durante la misma ejecución de la traducción. Obviamente, el proceso ulterior de revisión se hizo teniendo en cuenta el tenor general del texto.

3. Sujetos

3.1. El autor

El autor de *Badr Zamānihi*, el escritor marroquí Mubarak Rabia, es presentado en la portada de la traducción, así como un breve currículum, con foto incluida, en la solapa. Nacido en 1940, es licenciado en Filosofía, Psicología y Sociología, ha sido profesor de la Facultad de Letras de Rabat. Polígrafo de extensa obra repartida entre relatos cortos, cuentos, ensayos y colaboraciones periodísticas, se le considera uno de las figuras importantes de la narrativa en Marruecos.

3.2. El cliente

Ya hemos aludido a la instancia que encarga el proyecto de traducción (*supra* 2.2.2). No obstante podemos establecer la distinción que defiende Peña entre “cliente” y “protraductor”, donde el primero sería “la persona o institución que encarga y normalmente paga la labor de traducción” y el segundo

quienes sin encargar ni efectuar ellos mismos una traducción (...) o bien han suscitado, desde una posición de autoridad, el interés por algún original o bien han desbrozado con su propia actividad intelectual el terreno para que el contexto del original resultara familiar en la cultura de llegada. (1997: 25-26)

En el caso que nos ocupa, ambas instancias quedan perfectamente delimitadas. El protraductor es el equipo del proyecto I+D universitario *Literatura marroquí para las relaciones transmediterráneas*, que es quien selecciona la obra a traducir y promueve el proyecto de traducción, primero endosando el encargo de su edición a la editorial mencionada, Alcalá Grupo Editorial, y en segundo lugar contactando con el traductor, también previa selección de candidatos, para proponerle el proyecto: obra a traducir y remuneración aproximada. Tras la aceptación por el traductor, es la editorial quien, posteriormente, contacta con el traductor y firma con éste un contrato, con un encargo concreto, plazos de entrega definidos, a cambio de una remuneración pecuniaria.

Cabría dentro de la instancia del protraductor distinguir varios niveles, coincidentes o no, a saber, la persona que efectivamente contacta con el traductor y con la editorial, en este caso el investigador principal del proyecto I+D; el miembro o miembros de este equipo que conoce la obra original y recomienda el proyecto de traducción en ese momento y con prioridad frente a otras obras; y en el otro extremo, la institución pública que decide apoyar el proyecto I+D y dotarlo económicamente.

4. Tipo de traducción

Dadas las características del TO (obra literaria) y del proyecto de traducción (encargo del cliente y protraductor), la versión tendió de manera natural hacia el tipo formal, según la terminología de Peña y Hernández Guerrero (1994: 53), quienes se hacen eco de las propuestas de Newmark. En este sentido, se hace evidente que el carácter “autoritativo” del autor del TO y, por tanto, del propio texto (Newmark, 1999: 33), así como de la naturaleza del proyecto de traducción, impone al traductor un tipo de “traducción semántica” (Newmark, 1999: 37, 71), o “interpretativo-comunicativo” en la clasificación de Hurtado Albir (2001: 252), donde se procura respetar y mantener las características del texto original en cuanto a finalidad, función y género, y, por tanto, al tratarse de un texto de una dimensión estética relevante, mantener ésta, casando exactitud y fidelidad incluso con las desviaciones estilísticas del TO con la evitación de efectos estéticos desagradables en el TM.

En todo caso, advierte Hurtado Albir (2001: 255) de la ocurrencia de lo que denomina “injerencias metodológicas” que diluyan las fronteras en una suerte de tipo mixto. Al hilo de esta reflexión, y en referencia al proyecto de traducción que nos ocupa, en el marco de la prioridad de un tipo de traducción semántica, como hemos señalado más arriba, quizás se entrecruzasen puntualmente soluciones que se desvíen hacia un tratamiento literal, con resultados extranjerizantes, por ejemplo, o en el extremo opuesto, con soluciones breves cercanas a una traducción libre. Hay que decir que, en el caso de *Badr Zamānihi*, el hecho de que la mitad de la novela corresponda al relato fantástico que acontece en un país imaginario con unos usos y costumbres extrañas favorece un tratamiento más apegado al texto original y a su literalidad en el sentido de que el “efecto extranjerizante” es compartido por los lectores tanto del TO como del TM. En el relato paralelo de la reconstrucción de la biografía de Ahmad Ben al Hach al Mahdi, los hechos ocurren aparentemente en Marruecos, pero los “elementos informantes” (Reis & Lopes, 1996: 123) tanto espaciales como temporales son escasísimos: hay una sola referencia puntual a Casablanca (p. 125 de la traducción), pero sin que la palabra “Marruecos” aparezca en la novela, del mismo modo que las únicas fechas que fijan con precisión la acción en el marco temporal son las que aparecen en cuatro cartas que Muhammad, el hermano mediano de Ahmad, envía a este desde el extranjero (pp. 150-151, 172-174, 178-179, 181-182, de la traducción) y que sitúan el envío de las cartas a finales de la década de los setenta del pasado siglo y antes de la entrada en prisión del protagonista Ahmad Ben al Hach; así como la fecha de nacimiento de este (“cinco del cinco de mil novecientos cuarenta y cinco”) que se aportan durante los sucesivos interrogatorios ante la Policía (pp. 242, 243, 246, 247, 248 y 257, de la traducción). Así mismo, se hace referencia al extranjero como “al otro lado del mar” o “allende los mares”, y hay una mención a “América Latina” en una de las cartas desde el extranjero de Muhammad, el hermano del protagonista. Que el hecho de que la acción se sitúe en los años setenta no se deduzca hasta bien avanzada la historia y de manera indirecta (cartas fechadas y la fecha de nacimiento del protagonista

durante los interrogatorios), y que solo haya una mención a Casablanca, pero ninguna a Marruecos o a ningún otro país, todo ello indica que el anclaje temporal y espacial es poco relevante. Todo ello configura una lógica en la construcción del mundo diegético donde los anclajes con el mundo real son leves en el espacio y en el tiempo, lo cual permite en momentos puntuales soluciones de traducción que viran hacia la aceptabilidad, hacia la cultura de llegada, sin que se desvirtúe la estrategia general de respeto al TO en cuanto obra de arte literaria, dado que la dimensión histórica del relato queda matizada y no se compromete en exceso la búsqueda del efecto similar en el lector del LO y el lector del TM.

5. El traductor

5.1. Restricciones impuestas por el cliente

El contexto del encargo descrito y que el traductor conocía (proyecto procedente de un entorno universitario, en el seno de un departamento de Estudios Árabes e Islámicos y de un proyecto I+D sobre la literatura marroquí, y destinado a ser publicado en una editorial comercial) determinan unas restricciones implícitas que el traductor tiende a deducir (Peña, 1997: 37). Dichas restricciones tienen que ver, principalmente, como hemos visto, con el método traductor.

No obstante, sí se produjeron algunas restricciones, desde el entorno del *protraductor*, en relación con el nombre propio del protagonista, a saber, Ahmed Ben al Hach Mahdi. Descartado en todo caso una transcripción de corte filológico (por ejemplo, Aḥmad bn al-Ḥāỵy al-Mahdī) por quedar fuera de lugar, la propuesta del traductor en la primera versión de la traducción, similar a la filológica pero sin puntos diacríticos, fue descartada por el protraductor, quien se decantó por una transcripción del nombre original a la francesa. Este cambio en el nombre del protagonista propició un cambio similar subsiguiente en el nombre del padre del protagonista, que quedó como El Hach Mahdi.

6. Barreras inmanentes

6.1. Interlingüísticas

6.1.1. El lenguaje poético

La manifestación más clara en *Badr Zamānihi* sobre lo que Peña describe como la capacidad del código para volverse sobre sí mismo generando, por una parte, “información metalingüística”, y juegos de palabras, por otra, la encontramos en los fragmentos de poesía. La lengua se vuelve autorreferencial y se satura de formas y estructuras que van más allá de la mera comunicación de un contenido semántico, desde un sistema de relaciones metafóricas, a una métrica y un ritmo, etc. El traductor debe situarse entre un abanico de opciones que van desde verter el poema en una traducción

en prosa, una suerte de traducción libre, a ceñirse a una forma métrica concreta que puede ser la del texto original o bien cualquiera otra de la lengua de llegada que pueda sentirse como más adecuada o equivalente a la de partida, lo que suele conllevar una mayor pérdida de significaciones y contenidos. Recuérdese la traducción de García Gómez de poemas andalusíes en endecasílabos (Emilio García Gómez, 1976). En todo caso, parece que el resultado de la traducción de un poema o de fragmentos poéticos debe poder ser reconocido en el texto meta como lenguaje estéticamente marcado (Peña & Hernández, 1994: 48); es decir, en palabras de Newmark (1999: 227), “un poema bien traducido es siempre otro poema”. Aluden Peña y Hernández al concepto de “recreación” para conseguir esa dimensión estética del producto pese a la imposibilidad de conservar todos los elementos informativos y estéticos del original, concepto que Etkind (1982: 22-26) utiliza para designar una de las posibilidades de traducción de poesía, a saber, la *traducción recreación*, a su juicio apropiada por cuanto recrea en verso las características del original. Dentro del abanico de posibles opciones según este autor, se encuentra la *traducción aproximación*, (1982: 19-22) donde hay un programa estético por parte del traductor, pero es parcial (transponer rima sin metro, ritmo sin rima, etc.).

En el caso de *El Mejor...*, encontramos, en lo que toca a un registro poético, por una parte, fragmentos de la saga de *Badr al-Zamān*, en dialecto marroquí, que narra uno de los personajes de la novela, Mustafá Lekrad, compañero de prisión del protagonista Ahmad Ben al Hach, y que acabará suicidándose; y, por otra parte, breves fragmentos del diálogo que mantienen Shahramush, soberano de Kighashi, y el rey de los triyanos, en uno de los episodios iniciales de la historia de *Badr Zamānihi*, cuya alternancia en el discurso con la historia paralela de Ahmad Ben al Hach trenza la novela.

Centrándonos en el diálogo entre ambos reyes, donde se retan en un combate a muerte:

1) Kighashi cobarde, muerto eres por cierto,/ mi espada jamás falló, ni mi lanza fue por otras frenada./ ¡Vuelve al vientre materno, o, si combates, estarás muerto! (*El Mejor...*, : 41)

جبان كغاشي، انت مقتول لا محاله/ سيفي لم ينب يوماً ورمحي لا تصد أمثاله/
عد لبطن أمك أو إلى القبر إن رمت نزاله!

(*Badr Zamānihi*: 35)

2) Soy para ti hoy médico,/ que ninguna enfermedad rehúye,/ pues si por miedo no huyes,/ te daré una muerte medicinal/ que no concede al alma esperanza/ cuando llegado es el momento final. (41)

إني لك اليوم طبيب/ لم يمتنع عنه داء/ إذا لم يسعفك خوف/ فالموت عندي دواء/
لا تمن النفس بالرجا حان الحين وحم القضاء.

(p. 35)

Se observa que en 1) los tres versos del original árabe riman en /-ālah/, mantiene cada uno de ellos cierta unidad de sentido, sin encabalgamientos, con una pausa, más o menos fuerte hacia la mitad. La versión española consigue mantener una rima consonántica solo entre los versos primero y tercero (/ -erto/), dejando el segundo libre, común en la poética de la lengua de llegada, así como la unidad de cada verso y una pausa leve hacia la mitad de cada uno de ellos marcada en cada caso por una coma. Sin embargo, se observa cómo la adecuación al original parece forzar un segundo verso más largo que resta armonía, adecuación que no impide, no obstante, el uso combinado de la “modulación”, es decir, “el cambio de enfoque o de categoría”, y la “transposición” o “cambio de categoría gramatical” (Hurtado Albir, 2001: 270-271), por ejemplo, en el tercer verso, “إلى القبر إن رمت نزاله” (lit.: “a la tumba si deseas enfrentarte [a mi lanza]”), donde el sintagma preposicional “a la tumba” se traduce como verbo copulativo y su predicado (“estás muerto”).

En 2) tenemos de nuevo tres versos en el original con rima en /-â'u/, aunque tipográficamente hayan sido distribuido en seis líneas tomando la cesura o pausa de cada uno de los tres versos como referencia. Al igual que 1), cada verso muestra cierta independencia de sentido. En la versión de llegada se ha conservado la distribución en seis líneas así como una similar distribución de los contenidos, de modo que siguen siendo, en resumidas cuentas, tres versos. Se ha hecho, asimismo, uso de la transposición, como, por ejemplo: “فالموت عندي دواء” (lit.: “Pues la muerte es en mí una medicina”), que se vierte como “te daré una muerte medicinal”, donde el sustantivo “medicina” se vierte como adjetivo de muerte en “medicinal”. Y aunque solo se ha conseguido una rima consonante en /-inal/ en los versos segundo y tercero, en el primer verso se ha obtenido una rima interna imperfecta (“rehúye [...] huyes”) que juega con la similitud fonética y de sentido entre los verbos “rehuir” y “huir”.

Por tanto, el resultado se siente y se percibe por el lector como poesía, no solo por la distribución y características tipográficas de los fragmentos (en cursiva en la traducción, pero no en el original árabe), sino por intentar mantener un equilibrio entre las características del original (ausencia de encabalgamientos, tendencia a la unidad de sentido de cada verso, rima consonante en todos los versos), propio de la cultura origen, y entre las posibilidades que ofrece la poética de la cultura de llegada (posibilidad de rimas internas) para, en suma, respetar la especificidad del proyecto de traducción ya expresado anteriormente y que busca la conservación, en lo posible de las características del original.

En cuanto a los versos de la saga popular, el texto de la novela se inicia y se cierra con los versos iniciales y finales, respectivamente de la saga, o *sira*, ficticia de *Badr al-Zamān*, que, como hemos dicho, es la que supuestamente narra uno de los personajes de la novela a los compañeros presos, entre ellos, al protagonista de *El Mejor*.... El inicio de la saga, y de la novela, es el siguiente:

بجاه النبي المختار
للناس والفهما
بدر الزمان ما عليه لوم
لا شين فيه لا ذماما
والدس في العباد والغدر
فين صحابه الكرما
عينيه دمعت في الحين
انس من بالك الرحما
يرد الظلمة نهار
ما تبقى في القلب نداما
في الشدة والضيق
ما بقات علينا ملاما
اشحال من حبيب وحبيب
قتلوه الظلما

سمعوا لي يا حضار
قصة مروية في الأجفار
قصة البارح واليوم
عينيه حرمت النوم
ملي شاف الشر
قلبه تمارت كدر
«زاهور» وحشي مسكين
قال له: يا ولدي الحنين
السيف وحده البتار
يفتك بمن هو غدار
قال له: يا نعم الصديق
لسانك بالحق نطيق
الطريق على صعب
ما بقا بيجي ولا يجيب

(7)

Lo primero que se observa es que el poema discurre en dialecto marroquí y que la rima se establece sobre un juego de rimas cambiantes y normalmente consonánticas entre los dos hemistiquios de los versos impares y el primero hemistiquio del verso par siguiente, rimando este segundo verso con el verso par siguiente. A ello habría que sumar todo un juego de aliteraciones y armonías fonéticas dentro del mismo verso, por ejemplo: “al-ṭarīq ‘alā ṣa‘īb eṣḥāl min ḥabīb wa-ḥabīb / ma bqā bīyī wa-lā īyī qatalūh al-dalmā” (versos 12 y 13).

La versión traducida publicada es como sigue:

Respetable audiencia digna del Profeta, oíd de mí
Una historia que cabalistas e iniciados contaron:
La historia intemporal del intachable Badr Zamanihi,
Cuyos ojos ni deshonor ni censura del sueño privaron.
Desde que viera el mal y la traición contra los piadosos,
Su corazón se ensombrece: ¿dónde fueron sus nobles compañeros?
Zahur, pobre diablo, le dijo con ojos llorosos:
«¡Compasivo hijo mío! Olvida la piedad;
Solo la espada cortante destruye sin pesar al traidor
Y convierte en día la oscuridad».
«Amigo fiel en la desgracia y la calamidad,
Verdad dices y nada tenemos ya que objetar;
En el difícil camino hallamos incontables amigos,
Mas ya no hay quien acuda y responda, pues los mataron los impíos».

(7)

No se ha conseguido mantener el sistema de rima del original, en gran medida porque el cumplimiento de la norma de traducción hacía primar el respeto por la distribución original de contenidos en cada uno de los versos sobre una mayor libertad en este sentido que hubiera facilitado tanto el difícilísimo trabajo de obtener un régimen de rimas similar al original como el más plausible de conseguir rimas en todos y cada uno de los versos. Opciones como una traducción libre, alterando tanto la distribución de los contenidos como su traducción, y que hubiera facilitado en mucho ese objetivo, fueron dejadas de lado, a favor del habitual recurso a la modulación y la transposición; por ejemplo: “قصة البارح واليوم” (lit.: “historia de ayer y hoy”) traducido como “historia intemporal”. Se observan leves cambios en la posición del contenido con el fin de obtener una rima aceptable; por ejemplo, en los versos noveno y décimo del original: “السيف وحده البتار يرد الظلمة نهار / يفتك بمن هو غدار ما تبقى في القلب نداما” (lit.: Solo la cortante espada convierte la sombra en día / destruye a quien es traidor sin que quede en el corazón arrepentimiento”), queda como: “Solo la espada cortante destruye sin pesar al traidor / y convierte en día la oscuridad”. Los versos sexto y noveno, acabados en “compañeros” y en “traidor” respectivamente, quedan libres, al igual que los dos últimos, mientras que el verso 12 acabado en “objetar” mantiene una difusa rima asonante con el verso previo acabado en “piedad” (verso 8). Pese al régimen de rimas no sistemático, el resultado conserva un mínimo de armonía que, unido a la distribución por versos y al nivel de lengua, contribuye a crear en el lector un cierto efecto poético.

6.1.2. Dialectalismos

En relación con el nivel de lengua, los fragmentos de la saga popular de *Badr al-Zamān*, en dialecto marroquí, constituyen un ejemplo de una de las barreras interlingüísticas más relevantes de la actividad traductora del árabe al español. El problema surge por el contraste evidente entre el registro en *dāriya* marroquí y el registro en *fushà* (es decir, árabe estándar o clásico) en que ha sido escrita la novela y la imposibilidad de trasladar a la versión traducida el efecto que ese contraste produce en el lector del original. No se trata de un registro dialectal donde el componente sociocultural sea el elemento marcado, en cuyo caso se podría explorar la posibilidad de un registro coloquial no marcado geográficamente en la versión de llegada, como en el uso del registro dialectal en los diálogos en la narrativa o del uso puntual de un término marcadamente dialectal; ni es el caso de poesía o teatro en dialectal, en cuyo caso se trata de un registro único, con sus sinuosidades y dobleces, donde no existe ese efecto de contraste. Así, en *El Mejor...* encontramos casos aislados de uso de vocablos dialectales que ejemplifican lo que queremos decir. Leemos en el original (12):

”أعلم الآن أن والدي كان من النوع الذي تصدق عليه كلمة «غلاق» عندما عيت، لا يدخن ولا يشرب لكنه محب للأكل“،

que se tradujo: “Sé ahora que mi padre era el tipo de persona a la que se le podía aplicar el calificativo de «glotón» cuando tomé conciencia de las cosas: no fumaba

ni bebía, pero le gustaba eso del yantar” (13). La palabra *ǧallāq*, que aparecía entrecomillada en el original, y por tanto marcada como extraña a la norma, es un término dialectal con el significado de “tragón” o “glotón” (Moscoso, 2007: 252). Que el original marque tipográficamente el término busca señalar al lector que debe activar un significado fuera de la norma, una acepción dialectal. La solución del traductor fue marcar el vocablo correspondiente con una cursiva y, haciendo uso del recurso a la compensación (Hurtado Albir, 2004: 270; Peña & Hernández, 1994: 76) para, en otro momento de la frase, traducir “محب للأكل” (lit.: “amante de la comida” o “amante del comer”) por la expresión “le gustaba eso del yantar”, que deja entrever cierta sorna coloquial.

En otro momento de la novela nos encontramos con un segmento dialogado donde se insertan, de manera natural y sin marcar, términos dialectales:

— مزيان. مزيان، لو كان الوالد شافكم يعمل عرس!!
لا أدري ما الذي وقع، لم أفكر أو أتريث أو أدرس الموقف، كل ما وعيت أن ردي انتهى ببساطة:
— ولو كان شافك أنت؟!—

(33; dialectal en cursiva)

— Bien, bien. ¡¡Si papá os viera, haría una fiesta!!

No sé lo que sucedió. Ni lo pensé, ni esperé ni estudié la situación. Todo de lo que fui consciente es que mi respuesta acabó sencillamente:

— ¿Y si te viera a ti!?”

(traducción literal)

— Muy bonito, de verdad. Si papá os viera, haría una fiesta.

No sé lo que sucedió; no pensé ni me tomé mi tiempo para reflexionar o estudiar la situación. De lo que tengo conciencia es que mi respuesta fue, sencillamente:

— Anda que si te viera a ti...”.(39)

El registro dialectal del original, usado por el narrador en este caso para expresar el toma y daca de un diálogo rápido entre personajes, tiene su expresión en la traducción, ante lo inapropiado de un uso dialectal en la lengua de llegada que marcaría geográficamente de manera absurda el resultado, en un registro coloquial con giros idiomáticos, buscando un “contraste diafásico” (Peña & Hernández, 1994: 88), usando en este punto lo que Hurtado Albir denomina “amplificación lingüística” (2001: 269): “Muy bonito, de verdad”, por un literal “Bien, bien”; y “Anda que si te viera a ti...”, por “¿Y si te viera a ti!?”.

Resulta de todo punto imposible trasladar los matices locales que afloran en esos fragmentos en un registro dialectal marroquí literario, frente a una prosa en árabe estándar, sin caer en absurdos localistas o en incongruencias lingüísticas que afecten, tanto al efecto poético elevado que, obviamente, las muestras de poesía popular poseen, como al diálogo entre dos personajes. Es un problema irresoluble, cuyo re-

sultado aceptable suele ser, como es el caso, centrarse en los elementos que sí son aprehensibles durante la actividad traductora y que no han de faltar en el resultado final, a saber: en un caso el registro poético más o menos elevado y el respeto a la dignidad del original, y en otro la aceptabilidad como intercambio coloquial en la lengua de llegada.

Otro problema no siempre aludido en lo tocante a la traducción del árabe estándar está en cómo obtener ese contraste diafásico en la lengua de llegada partiendo de un original en árabe *fushà* que, sin hacer uso de elementos dialectales, no siempre parece proporcionar ese contraste que una situación o un episodio concreto de narración a veces pide a gritos. El protagonista de *El Mejor...*, Ahmad Ben al Hach al Mahdi, afectado de agorafobia decide, haciendo un esfuerzo sobrehumano, romper su encastamiento, sale de casa y se encamina hacia una oficina ministerial con el fin de solicitar el pasaporte y poder viajar al extranjero y reunirse con su hermano Muhammad, como una manera de superar su enfermedad, que le mantiene apartado de amigos y conocidos y postrado en cama en un patético estado de inmensa pereza y apatía. El detonante de su salida a la calle ha sido que su pequeño hijo Mahdi comienza a contarle un cuento sobre una hermosa gatita moteada que tenía tres hermanos que le querían mucho y a la que “le daba muchísimo miedo salir y prefería quedarse en casa descansando” (226). Ahmed se siente aludido y abofetea al pequeño Mahdi. Aterrado ante su acto, él que ha sido siempre un padre amantísimo, se arregla y sale a la calle. Pero el camino desde su casa hasta el ministerio se convierte en una pesadilla, en una tortura, acompañada de sudores fríos y visiones fantasmagóricas. En esa situación, Ahmed maldice su suerte:

”اللجنة على عائشة، كيف نسيت أن تضع في جيبى منديلاً، واللجنة على الكل، وكان بإمكانى أن أستمر في فراشي هانئاً لولا حكاية القطة المرقطة اللعينة“.
(200)

“¡Maldita Aysha! ¿Cómo pudo haberse olvidado poner un pañuelo en el bolsillo? Maldita sea, pude haberme quedado en la cama tranquilamente si no hubiera sido por la historia del hijoputa gato con manchas”. (236)

Una traducción más literal se hubiera quedado en “si no hubiera sido por el cuento de la maldita gatita moteada”, es decir, una versión más inocua, por no decir meliflua, y que no hace justicia a la traumática situación que atraviesa el protagonista y que, a la postre, tendrá que ver momentos más tarde con el acto violento que lo conducirá a la cárcel.

6.1.3. Refranes y frases hechas

Se ha optado, de manera natural, por la misma solución que Comendador & Pérez Cañada (1997: 456), a saber, en el caso de que exista un equivalente acuñado en la cultura de llegada, se opta por este; si no se cuenta con tal equivalente, se crea “con

la mayor brevedad posible” y con “una estructura semejante a la de un refrán”. Por otro lado, algunos de estos refranes, de origen coránico, apuntan al fenómeno más complejo de la intertextualidad al mantener lazos con referencias culturales en gran medida ancladas en el inconsciente colectivo árabe.

Cuando El Hach Mahdi busca de *hammam* en *hammam*, entre la desesperación y la vergüenza, a su joven esposa Fatuma, y un viandante le da razón de otro establecimiento, el narrador afirma que El Hach Mahdi, con las prisas, ni le agradece su amabilidad con un: “(65) (رحمة الوالدين على المفيد)”, es decir, “bendito sea el que informa” (75), más aceptable que un pesado y literal “la misericordia de los padres sea con quien da razón o informa”. En otro pasaje, en cierta ocasión el alfaquí del *masid* o escuela coránica elemental donde Ahmed aprendía sus primeras letras, alaba el gusto de El Hach Mahdi, quien acude de vez en cuando, con un sentimiento de orgullo paterno, para ver a hurtadillas cómo su hijo pequeño lee las aleyas del Corán, y le dice: “من أغفل (227) (صلاة ابنه لعشر لم ينتفع بعشر من صلاته)”, que se traduce en la sentencia “quien se pierde diez rezos de su hijo, no le aprovechan diez rezos propios”, gráficamente resuelta en la traducción colocándola entre comillas, no presentes en el original árabe; en este caso una traducción más correcta hubiera sido “quien descuida un décimo del rezo de su hijo, no le aprovecha un décimo del rezo propio”.

En el otro lado, es decir, en el de las frases acuñadas con equivalente en castellano, tenemos el ejemplo de *فلذة من كبده* (lit.: “parte de su hígado”), vertido en un usual “sangre de su sangre” (72). O la sentencia *خير خلف لخير سلف* (lit.: “la mejor descendencia para la mejor ascendencia”), que queda en un castizo “de tal palo tal astilla”. En este apartado de frases acuñadas con equivalente acuñado podríamos incluir la expresión religiosa bien conocida “En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso”. Así, en los inicios de la novela, Zahrawiya, la madre del protagonista, consuela a éste, todavía un niño pequeño, de sus pesadillas y le dice:

“لا تخف يا ولدي، تقرأ باسم الله الرحمن الرحيم... أعوذ بالله من أهل المكان، الظاهر منهم والخفي”
(10)

“No temas, niño mío, di *En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso... En Dios me refugio de los genios, los visibles e invisibles*”. (11)

La traducción de este pasaje merece varias observaciones. En primer lugar, *En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso* se considera “equivalente acuñado” (Hurtado Albir, 2001: 270), o “equivalente fijo” según la terminología de Toury (2004: 143) de la expresión árabe, y dadas las características del proyecto de traducción y el encargo, parece razonable acogerse a este equivalente fijo aceptado por todos. En segundo lugar, la segunda parte de la cita es ejemplo de una frase acuñada sin equivalente fijo: “أعوذ بالله من أهل المكان، الظاهر منهم والخفي”, literalmente: “En Dios me refugio de la gente del lugar, visibles e invisibles”, que debe ser entendida como: “En Dios me refugio del mal de los que me rodean, sean hombres o genios”. Lo cierto es que la tra-

ducción finalmente publicada es claramente insatisfactoria. Por una parte, al no existir un equivalente convenido de antemano, el traductor disfrutaba de un mayor margen de maniobra; por otro lado, precisamente por ello y por tratarse de una expresión culturalmente marcada —es una expresión religiosa musulmana y no puede allegarse un equivalente no musulmán—, hubiera cabido cierto margen de extrañamiento y, al mismo tiempo, de recurso a la ampliación lingüística (por ejemplo: En Dios me refugio del mal, visible o invisible); es decir, una solución breve y cercana en su estructura original, siguiendo la recomendación de Comendador & Pérez Cañada. Sin embargo, el traductor trasciende este margen que se le ofrece y opta por una solución exótica, con la mención explícita y privativa a los “genios”. No se trata tanto de una pincelada exótica que el original permite, que el lector hipotético ha de ver como natural e incluso deseable (Carbonell, 2000), sino que el traductor se presta a mostrar al lector hipotético español, occidental, un pequeño gesto de superstición con la mención de la palabra “genio” (la existencia de los genios en el contexto cultural occidental se toma como mera superchería), por más que ello armonice con la mención un par de frases más tarde al amuleto que cuelga del cuello de Ahmad niño y que Zahrawiya decide cambiar visto que no surte efecto frente a las pesadillas. De alguna manera, el traductor ha propiciado, sin ser demasiado consciente de ello, que el lector proyecte “sobre tal opacidad las implicaciones contextuales de su propia experiencia con el único fin de dar coherencia a otro modelo de realidad” (Carbonell, 2000: 179).

6.1.4. Barreras intertextuales

Capítulo aparte merece la barrera que para la traducción supone la relación de intertextualidad que mantiene el texto original con otros, la evocación “de la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes (...) en cuanto supone la preexistencia de otros textos” (Martínez Fernández, 2001: 37; véase también Kristeva, 1969; Hatim & Mason, 1995). El problema en el caso que nos ocupa debería limitarse a las relaciones de intertextualidad que se han activado durante el proceso traductor (es decir, que el traductor, un lector privilegiado de hecho) ha sabido ver, y cómo se ha vertido el segmento en cuestión a la lengua de llegada, siempre en torno a la cuestión de las barreras a la traducción; es decir, conviene centrarse en los casos concretos. No es posible expurgar todas las posibles alusiones, adherencias, referencias, reales o hipotéticas a las que un texto dado puede dar lugar, ya que ello volvería el concepto inoperante al extenderlo hasta el infinito (Martínez Fernández, 2001: 75), al estilo de lo que a Barthes, partidario de lo del “todo texto es un intertexto”, se le achacó en su momento (Martínez Fernández, 2001: 58-59, 75; Rifaterre, 1979: 149), y que no es, a la postre, sino una tautología por cuanto las manifestaciones lingüísticas no pueden sino apoyarse en manifestaciones previas. En la intertextualidad cuentan tanto el fenómeno de la recepción como el de la producción (Martínez Fernández, 2001: 38), es decir, tanto el aspecto de la producción por parte del autor, de la recepción por parte del lector final, como el doble aspecto de receptor-productor del traductor; siempre desde el bien entendido, a nuestro juicio y siguiendo

a Moog-Grünwald, que el “[p]unto de partida y la base de comparación ha de ser la obra misma, el sentido buscado por el autor, pero no la consecuencia y la cantidad de sentidos dados por el lector (1984: 73). Sin embargo, el proceso es complejo y depende en gran medida de la eficiencia de la lectura que hagan, sucesivamente, dos instancias lectoras diferentes: traductor y lector final. Por un lado, el traductor puede no activar en su particular lectura del texto original ciertas relaciones intertextuales (es decir, no se percata de ellas), por lo que éstas desaparecen de la versión final; por otro, el lector final puede también no activar esas relaciones. Esto último afecta más estrictamente a la recepción.

En el caso de *Badr Zamānihi*, hay referencias intertextuales cuyo origen no se puede identificar con precisión, o cuyo supuesto origen no es tal, quedando dentro del ámbito de la referencia cultural. El refrán “خير البر عاجله” (lit.: La mejor buena acción es la que no se demora; 90) tiene su origen, aunque no está tan claro, en un *hadiz*. La referencia es difusa y no se activa en el caso que nos ocupa al entenderlo como un mero refrán, que, por tanto, se debe a la oportunidad de la situación narrativa, que en este caso son las palabras de Zahrawiya, la madre de Ahmed, a quien anima a casarse con Aysha, su prima: “Las mujeres son traicioneras y retorcidas, salvo una minoría honesta, y el avisado sabe cómo escoger con cabeza, aconsejado por los que saben de esto, y *la ocasión la pintan calva*” (103; la cursiva corresponde a la traducción del refrán). Ciertamente la solución es algo excesiva, demasiado adaptada a la cultura de llegada, cuando un mero “cuanto antes, mejor”, hubiera dado satisfacción al sentido del original de un modo más inocuo: el matiz religioso que emana del refrán desaparece en ambos casos, y con ello, el vínculo intertextual.

En otro caso, la referencia intertextual es evidente pero diferente tanto para el lector árabe como para el lector de la traducción española, hasta el punto de que el traductor opta por incluir la única nota a pie de página de todo el proyecto traductor. El protagonista Ahmad, siendo muy joven todavía, mantiene una relación puntual con su joven madrastra Fatuma, antigua compañera de juegos en la niñez y en ese momento la segunda esposa de su padre El Hach Mahdi. Aterrorizado ante las consecuencias de la infidelidad, Ahmad sospecha que su madrastra puede delatarle a su padre para cubrirse las espaldas, y se la imagina en su delación justificándose con un símil del episodio bíblico de José tentado por la mujer de Putifar:

“Fatuma está ahora de pie, con toda su majestuosidad, explicando con frases claras a El Hach Mahdi cuán desvergonzado ha sido con ella su propio hijo Ahmad, carne de su carne. Cuenta la historia del profeta José y Zulayja”. (52)

La referencia intertextual para el lector árabe se establece con el Corán (XII, 20-34), con la particularidad de que ni Putifar ni el nombre de su mujer, Zulayja (زُلَيْخَةُ), se mencionan en el texto coránico. Al primero se le alude con el apelativo العزيز (al Aziz) y a la segunda como “la mujer” o “su mujer”. Zulayja es el nombre que se le da a la mujer entre los tradicioneros y comentaristas árabes (Vernet, 1983: 237; notas 30

y 31). El problema se plantea con el nombre de Zulayja, desconocido en el universo cultural de la lengua de llegada. En la medida en que, a la hora de la traducción y las opciones que ha de tomar el traductor, lo prioritario es la intencionalidad y funcionalidad de esa referencia intertextual sobre su aspecto informativo (Hatim & Mason, 1995: 175) caben las siguientes opciones: a) incluir una nota del traductor a pie de página, como efectivamente ocurre en la traducción (“En el Corán, nombre de la mujer que intenta seducir al profeta José (Yusuf). En la Biblia es la mujer de Putifar”; 52, nota 2), donde se identifique al sujeto; b) no incluir nota; c) sustituir “Zulayja” por su equivalente en la cultura de llegada, a saber: “la mujer de Putifar”; y d) omitir toda referencia, por ejemplo: “Cuenta la historia de José”. Lo cierto es que todas las opciones serían posibles y, en contra de lo que pudiera parecer, ninguna sería descabellada. Las características del encargo de traducción (editorial comercial, público generalista, etc.) permitiría cualquiera de ellas: el lector medio no tiene por qué saber que la opción *c*) es un absurdo incoherente con el personaje y la cultura origen; la opción *d*) apela a la cooperación del lector para que supla la omisión y evoque, si puede, la historia del intento de seducción del profeta José; evocación a la que también invita la opción *b*), que añade además un elemento exotizante como es el nombre de Zulayja. Sin embargo, el hecho de que el proyecto de traducción trate de casar, por un lado, el lado más generalista con el aspecto académico (colección dirigida por un miembro de la comunidad académica en el marco de un proyecto de investigación I+D; escrúpulos del propio traductor, sito en los aledaños de esa misma comunidad académica; obra literaria y, por tanto, de prestigio), compele al traductor a, por una parte, desechar incongruencias y omisiones flagrantes (opciones *c* y *d*), y, por otra, a aceptar la inclusión de una nota explicativa (opción *a*) con el fin de evitar una solución extranjerizante o exótica (opción *b*).

Esta relación intertextual entre el episodio de José y la mujer de Putifar (o Yusuf y Zulayja) y elementos de la historia de Badru Zamānihi se complica y completa con la frase que El Hach Mahdi suele repetir sobre las mujeres, tanto en al referirse a Zahrawiya, su primera mujer, como a Fatuma, su segunda y joven mujer que acabará abandonándole: *إِنَّ كَيْدَهُنَّ عَظِيمٌ* (que aparece por ejemplo en la página 62 del original; lit.: su astucia [de ellas, es decir, de las mujeres] es inmensa”), y que se vierte como “cuán astutas son las mujeres” (72), y que se trata de una alusión a la expresión coránica puesta en boca de Putifar *إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ* (Corán XII, 27; lit.: “vuestras tretas son grandes” [traducción de Juan Vernet]). El vínculo que se establece entre la frase habitual de El Hach Mahdi, distribuida en diferentes puntos del texto de la novela que nos ocupa, con el episodio de los remordimientos y temores obsesivos de Ahmed por haber sucumbido a las seducciones de su madrastra y antigua compañera de juegos Fatuma, es obvia. El texto, y el autor, busca la complicidad y la colaboración de un lector árabe atento, que ha de saber activar esta relación, con las consiguientes consecuencias para la interpretación, si así lo desea el lector, de los eventos de la historia, de manera que, por ejemplo, la frase de El Hach Mahdi adquiriría un alcance mayor que la mera frase misógina fruto del enfado de quien la profiere. En lo que toca al lector

hipotético de la versión castellana del texto, la relación es sencillamente inexistente, y necesitaría aclaraciones paratextuales (notas o comentarios alusivos en un prólogo, por ejemplo) para ser activada, lo que no resulta coherente con las características del encargo de traducción.

Un ejemplo de fuerte vinculación intertextual lo tenemos en los últimos versos de la saga de Badr al-Zamān, que constituyen el cierre del texto de la novela y, concretamente, en el verso:

اخبارنا مشت مع الواد الواد واحنا بقينا مع الجواد
(245)

que se tradujo erróneamente como: “Nuestras noticias se fueron con el joven y con los ilustres seguimos” (285). La suma de dos dificultades añadidas —registro dialectal magrebí y convención poética— jugaron una mala pasada al traductor, que no supo —no pudo— ver en el mencionado verso una fórmula convencional de la tradición oral marroquí que anuncia el final de la historia (Moscoso, 2012: 74) y que habría de ser traducido: “Nuestras historias se fueron con el río y nosotros nos quedamos con los ilustres”.

Finalmente, el caso más evidente de barrera lingüística lo tenemos en el título de la propia novela: *بَدْرُ زَمَانِهِ* (*Badru Zamānihi*), de hecho el mismo nombre del protagonista de la saga popular que se trenza con la historia de Ahmad Ben El Hach. La dificultad se concreta en, digámoslo así, dos niveles. Por una parte, la propia traducción del nombre como tal, como podemos ver en el pasaje de la novela donde, al nacer el personaje, el narrador explica la etimología del nombre:

”قال الراوي: وزرق شهراموش من بيروز غلاما سنيا أطلقوا عليه اسم «كايكدوهار» ومعناها الحرفي بالعربي: بدر الأزمان السابقة واللاحقة، أو باختصار وبتقريب «سيد الخلود»، وكان ينادى على سبيل التصرف والتلطف «كابدهير» بما يؤول معه معناه إلى «بدر زمانه»“
(p.155)

“Dijo el narrador: Shahramush concibió de Bayruz un varón al que llamaron Kabikdohar, que significa literalmente ‘El mejor de los tiempos pasados y venideros’, o, más brevemente y en sentido aproximado ‘Señor de la eternidad’. En la práctica se le llamaba, afectuosamente, Kabdahir, de manera que su significado podría interpretarse como ‘Badr Zamanihi’ o ‘Badr al-Zaman’, es decir, el mejor de su tiempo”. (p. 182)

Junto al recurso a la “amplificación” (Hurtado Albir, 2001: 269) al añadir al final del pasaje “o ‘Badr al-Zaman’, es decir, el mejor de su tiempo”, que no se encuentra en el original árabe, nos encontramos con un ejercicio de traducción y explicación etimológica desde una supuesta lengua de rasgos orientales hacia la lengua árabe, y que en la versión española requiere aquí el recurso a la amplificación por cuanto entra en juego la lengua final, el español. No hubiera sido oportuno “Badr Zamanihi, o, Badr al-Zaman”, con un resultado final: “...Kabdahir, de manera que su significado

podría interpretarse como ‘El mejor de su tiempo’”, por cuanto era importante que se explicara al lector de la versión española el origen y sentido de *Badr Zamānihi*, nombre del protagonista y título de la novela de Mubarak Rabia, y que se facilitara al lector final la identificación entre *Badr Zamānihi* y *Badr al-Zamān* (lit.: “la luna llena de su tiempo” y “la luna llena del tiempo”, respectivamente, donde “luna” llena ha de entenderse como culmen de la belleza, maravilla, etc., y “tiempo” ha de entenderse también como “época”), identificación obvia para el lector árabe, no así para el lector español.

A otro nivel, se produce un cúmulo de alusiones intertextuales que recorre la superficie del texto de la novela *El mejor...* Los nombres de los personajes de la saga de *Badr al-Zamān* parecerían haber sido tomado de la tradición de las *Mil y Una Noches*: el rey *Ŝahramûs* (o *Shahramush*) recuerda a *Ŝahryār* (o *Shahryar*), y *Badr al-Zamān* recuerda a nombres propios de esa tradición: el hermano de *Shahryar* se llama *Shāh al-Zamān* (lit.: Rey del tiempo); hay un rey llamado *Ŝahrmān* (o *Shahrman*; noches 104-120, 148-176, 406-420) 90); y entre los personajes de los numerosos cuentos que componen *Las Mil y Una Noches* encontramos *Badr al-Dīn* (lit.: Maravilla de la religión), *Nuzhat al-Zamān* (Solaz de la Época, noche 44-88), o el rey *Qamr al-Zamān* (noches 148-176), donde *qamr* es otro nombre para la Luna, hijo del rey *Shahrman*, o el hijo del mercader *Abd al-Rahmān*, del mismo nombre (noches 516-523), donde en ambos casos se les da tal nombre en atención a su belleza al nacer. En la que se narra el cuento del rey *Qamr al-Zaman*, se dice que se le da tal apelativo al parangonarse su belleza con “una luna llena (*badr*) visible en una noche turbia”. (Hemos seguido en este punto la edición de Cansinos Assens, 1993 [1955].) Que un lector español avisado pudiera llegar a evocar *Shahryar* y las *Mil y Una Noches* ante el nombre de *Shahramush*, es poco probable, aunque posible, pero activar el resto de relaciones que hemos aludido aquí, parece fuera del alcance de ese lector hipotético; no así del lector árabe medianamente formado.

Cuestión aneja a lo que estamos hablando supone la función paratextual del título. Siguiendo a Genette, podríamos calificar el título original (*Badr Zamānihi*) de “título temático” (*titre thématique*) por cuanto es el nombre de un personaje central del universo diegético de la novela (1987: 78). Pero es que además, el título, a la función primordial de identificar la obra, se le añade una inevitable segunda función descriptiva (pueden existir títulos temáticos, remáticos, mixtos o ambiguos, según Genette) en la que el destinatario de la obra se ve compelido a plantear hipótesis sobre los motivos del autor, función esta a la que se adhiere una tercera connotativa, lo quiera o no el autor (1987: 88). Menciona el crítico francés, sin ánimo de exhaustividad tipológica, títulos de novelas con el nombre del héroe que infunde connotaciones de tipo histórico, y entre ellas cierta tradición de la novela decimonónica con tintes dramáticos con el nombre del héroe —*Jane Eyre*, *Eugénie Grandet*, etc.—; así como títulos que denomina “titres-citations”, como, por ejemplo, *El ruido y la furia* o *Por quién tocan las campanas* (1987: 86). El hecho de que el título de una novela (su nombre, a fin de cuentas) connote cierta tradición cultural hace que estos ecos “apportent au texte la

caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle" (1987: 87). No puede ser carente de intención la decisión del novelista Mubarak Rabia de titular su novela *Badr Zamānihi*, como no puede obviarse el hecho de que el destinatario del texto, de la novela, y sus lectores árabes se planteen íntimamente hipótesis sobre lo que se van a encontrar al iniciar la lectura, y que todo un convoy de sobreentendidos y sugerencias (*Las Mil y Una Noches*, reyes orientales, héroe de leyenda, etc.) acompañen el proceso de lectura.

Sin embargo, todo esto desaparece en *El Mejor de su Tiempo*. Si bien, como apunta Virgilio Moya, toda traducción del título habría de ser, por este orden, “funcional en la cultura terminal y luego fiel” (2000: 142), lo cierto es que ni una mera transcripción del título original (digamos: *Badr Zamanihi*) hubiera sido funcional, ni el título definitivo de la traducción, pese a ser una traducción literal, es fiel al cúmulo de adherencias que soporta el original. Siguiendo a Moya, quien alude a las seis funciones que según Nord posee el título de una obra (a saber: distintiva, metatextual, descriptiva o referencial, expresiva, fática y operativa; Nord, 1990: 155), los problemas a la hora de traducir un título aparecerían en relación con las funciones descriptiva, expresiva y operativa, en la medida en que afectan a la posibilidad de reflejar en el título “las intenciones o el mundo interior del autor” y “ajustarse a las normas de la cultura terminal” para que el producto sea operativo (es decir, se venda y circule), dado que las demás funciones se refieren a la mera identificación del texto como tal y en relación con los receptores o lectores (2000: 141). La transcripción del título árabe (*Badr Zamanihi*) no habría transmitido gran cosa al lector español y habría arrojado serias dudas, por tanto, sobre su capacidad operativa. El resultado final conocido, es decir, *El Mejor de su tiempo*, cumple todas las funciones apuntadas por Nord, aunque sea de manera deficiente en el caso de las funciones descriptiva y expresiva al no ser posible comunicar al receptor de la cultura de llegada todas las connotaciones culturales que el original abrigaba en su seno. Llegados a este punto hay que hacer dos observaciones. En primer lugar, el título *El Mejor...* fue propuesto, no impuesto, por el protraductor, y como tal constó como “título provisional” en el contrato con el editor, que rezaba, textualmente, “EL MEJOR DE SU TIEMPO (Badr Zamanihi)”; es decir, la traducción literal del original en mayúsculas, más su transcripción entre paréntesis y en minúsculas. El traductor (escritor también de estas líneas), asumió la propuesta de manera natural, consciente de algunos de los problemas a los que hemos aludido. En segundo lugar, en la cubierta solo aparece *El mejor de su tiempo*, omitiéndose el paréntesis y su contenido, que, paradójicamente sí lo hace como subtítulo, entre paréntesis y con el mismo tamaño de letra del título, en la portadilla y en la portada.

Siendo esto así, la barrera interlingüística se agranda respecto al término *badr* en el contexto de los fragmentos de la saga en poesía en dialecto marroquí que abre y cierran la novela. Hemos analizado más arriba el fragmento que inaugura el texto, pero el que lo cierra, que se presenta a su vez como el cierre del poema de la saga (“Estos son, respetable audiencia, los hechos y las noticias/contados por grandes y pequeños, hermanos y confidentes”, 285), incluye en algunos de sus versos:

”كل زمان عنده بدره اللي يضويه ويعمره
 ما هموه اللي غدروا هذا حال الزعما
 كل بدره عنده زمانه كل قول عنده مكانه
 اللي غبروا لا بد يبانو دايرين في الفلك علاما“
 (244)

“Cada época tiene su astro (*badr*), que la ilumina y le da vida,
 Que no teme, privilegio de líderes, el daño y la inquina.
 Cada astro (*badr*) tiene su momento, y cada palabra su lugar,
 Los que se ocultaron surgirán rotando en el firmamento”. (285)

El lector del texto original árabe se ve instado a relacionar el término *badr* (*luna llena*, pero también *epítome de la belleza*, y por extensión *maravilla*) que compone el nombre del protagonista y del título del libro (*Badr Zamānihi*; lit: *la luna llena / plenilunio de su tiempo*), con estos versos, ubicados en una posición privilegiada en el texto de la novela (este fragmento se repite hacia la mitad de la novela por boca de Lekrad, el compañero de prisión de Ahmad que distrae a los reclusos narrando esta saga), y debería ser capaz de evocar los matices en juego. Sin embargo, para el lector hipotético de la traducción, la relación no es asequible, y aunque, una vez admitida la imposibilidad de activar todos los matices, hubiera sido posible, por ejemplo, traducir aquí *badr* como “luna llena” o “luna”, en la medida en que el término español está también cargado de adherencias poéticas relativas a la belleza y a la capacidad de iluminar en la oscuridad de la noche, el traductor se decidió por un más anodino y general “astro”, capaz no obstante de recoger en su campo semántico la idea de luna/estrella/líder/protagonista de una época, etc.

Punto aparte es verter en la traducción relaciones y alusiones intertextuales que el *órganon* del texto es capaz de generar, pero que no resultan evidentes ni siquiera para el lector del texto original. Estamos ante la manifestación de otro fenómeno, más relacionado con los niveles de cooperación del lector que con el proceso traductor. Un estudio detenido y minucioso del original *Badr Zamānihi* podría sacar a la luz que en los primeros pasajes de *Las Mil y Una Noches*, texto con el que se ha establecido una sutil pero evidente relación, se afirma el carácter pérfido de las mujeres y se evoca la historia de José:

لا تأمنن إلى النساء ولا تثقن بعهودهن
 فرضاؤهن وسخطهن معلق بفرجهن
 يبدين ودا كاذبا والغدر حشو ثيابهن
 بحديث يوسف فاعتبر متحذرا من كيدهن
 أو ما ترى إبليس أخرج آدمًا من أجلهن
 (Hakawati)

“No te fíes de las mujeres y de sus promesas,
Pues su satisfacción y su ira dependen de sus vulvas,
Ofrecen un cariño mendaz y la traición hincha sus ropas,
Aprende de la historia de José y guárdate de sus argucias,
¿No ves que Iblis hizo expulsar a Adán por causa de ellas?”.
[traducción propia]

Este pasaje nos remitiría a la azora de José y al episodio con Zulayja, la mujer de Putifar. Y ese mismo estudio detenido pondría sobre el tapete la extraña semejanza que guarda el duelo entre Shahramush, rey de Kighashi, y el rey de los triyani, con el duelo entre Sharkán, rey de Damasco, y Luqa Ben Shamhut, campeón de los ejércitos bizantinos (noche 93); la semejanza entre los nombres y parentesco del propio Shahramush y su hijo y protagonista Badr al-Zamán (lit.: La luna llena de su tiempo) con los nombres y parentesco de los protagonistas de la “Historia del rey Qamr al-Zaman (lit.: La luna de tiempo), hijo del rey Sharman”, respectivamente). Y si difícil es evocar estas semejanzas para el lector modelo del texto original, no lo fue menos para el traductor, que sencillamente no las intuyó y no la tuvo en cuenta en la traducción.

6.1.5. Barreras referenciales

Los elementos culturales sin equivalente inmediato son otra barrera a la traducción. Ciertamente, podrían incluirse dentro de este apartado elementos que cabrían en el capítulo de manifestaciones intertextuales, en la medida de que entran en relación textos de culturas diferentes (*El Corán, Las Mil y Una Noches*, etc.). Pero dejando este fenómeno de lado, los casos de elementos referenciales muy específicos de la cultura de partida no abundan. De hecho, como ya se ha comentado más arriba, la historia de Ahmad Ben El Hach no ofrece localizadores realistas que ubiquen la acción en su eje espacio temporal: Casablanca es el único topónimo y aparece mencionado una sola vez; conocemos la fecha de nacimiento de Ahmad hacia el final de la novela, pero las *analepsis* y *prolepsis*, cuya magnitud temporal no se delimita claramente, son continuas, todo ello junto a un universo diegético libre de toda referencia a la actualidad política que ayude a ubicar la acción. De este modo, la acción se instala en un marco muy general, válido para casi cualquier país árabe, lo que reduce la posibilidad de que surjan elementos culturales muy específicos difíciles de traducir. Eso no quiere decir que no existan. Cuando las familias de Ahmad y de Aysha, su mujer, recurren a un curandero, Weld Sidi Ben Ali, unos días después de la boda para que solucione el supuesto mal de ojo que impiden a los novios consumir el matrimonio, dice el curandero: “93) “(أكد أنه (سحر ثقاف))”, literalmente “afirmó que era magia de *taqqaf*”, donde, como se hace evidente en los paréntesis del original que marcan la presencia de un vocablo dialectal, *taqqaf* es el término local tradicional para designar el embrujo o el mal de ojo que bloquea e impide la consumación del matrimonio. El diccionario de árabe marroquí, en su entrada *taqqaf*, (Moscoso, 2007: 492) le da el significado de “confiscar, retener algo”. Sin embargo, el traductor, tradujo la expresión como “magia

eficiente” (107), solución a todas luces insatisfactoria, para solventar un problema de traducción que se podría haber saldado, si no se disponía de tiempo para realizar una pesquisa antropológica debido a los plazos del proyecto de traducción (como efectivamente ocurrió, sin que eso sirva de excusa, pero sí de justificación), meramente recurriendo a la técnica de la generalización (Hurtado Albir, 2001: 270) y al vocablo “conjuro”, por ejemplo, que es lo que el traductor efectivamente hace intuitivamente unas líneas más adelante, cuando el curandero “limpia” a la novia: “ولد سيدي بن علي” (94) (يؤكد أن العروس الآن خالية (...)) من كل شوائب السحر والثقاف. “Weld Sidi Ben Ali afirmaba que la novia estaba ahora libre [...] de toda sospecha de magia y conjuro” (108).

Otra clase de elementos sin equivalente inmediato en la cultura de llegada son aquellos que también son extraños al contexto cultural del original, y de los que *El Mejor...* ofrece ejemplos en la historia de *Badr Zamānihi*, en la medida en que la acción ocurre en un lugar remoto y en un tiempo indefinido, donde aparecen términos de la supuesta lengua del reino de Kighashi, normalmente con llamada a nota explicativa a pie de página. Por ejemplo, y sin ánimo de ser exhaustivo:

”حتى لقد ذكر في حديثه أن حصيلة ما جمعه من الذهب مائة ألف ألف «دوز» ومن الفضة ألف ألف ألف. ومن العاج سبعون ألف «قارو» ومن خشب الصندل مائة وخمسون ألف...“
(52)

“Llegó a mencionar en su parlamento que las ganancias obtenidas alcanzaron los cien mil miles de *duz* de oro, los mil miles de miles en plata; setenta mil *qaru* de marfil; ciento cincuenta mil de madera de sándalo”. (61)

Donde los términos entrecomillados *duz* y *qarw* poseen sendas llamadas a notas a pie de página que son, respectivamente: “وزن عندهم يقارب الوصل”, literalmente “medida de peso que entre ellos se acerca al *wasl*”, y donde *wasl* no remite a ninguna medida de peso que podamos conocer; y “وزن عندهم يقارب القنطار والربع”, literalmente “medida de peso que entre ellos se acerca al quintal y cuarto”. En este caso, como es obvio, el efecto de extrañamiento existe en el original y supone un elemento buscado por el autor-narrador, característica esta que se marca más si cabe por el recurso a notas a pie de página no paratextuales que forman parte del cuerpo del texto, por así decir, y cuya omisión no cabe, en principio, en la medida que se catalogaría como un error de alteración del original (Peña, 97: 55); por tanto, no cabe obviarlas en la traducción ni eliminar ese efecto de extrañamiento. A ello se suma el hecho de que el relato de las aventuras de *Badr Zamānihi*, no así el relato paralelo de las aventuras y desventuras de *Ahmad Ben El Hach*, adopta en ocasiones la forma teatral, con descripción de escenas por parte del narrador e intervenciones de interlocutores, y en otras la forma narrada, acompañada con un cierto aparato crítico académico donde la ocurrencia de notas no es fenómeno esporádico (doce notas a pie de página en total). Por ejemplo, la novela, que se cierra con un episodio de la saga de *Badr al-Zamān*, muestra una nota

a pie de página justo antes de los versos en *dāriya* magrebí con los que acaban tanto la novela *El Mejor...* como la saga, que dice:

“Esta es la escena de la versión que afirma que este joven y su compañera no eran exactamente los conocidos por Badr Zamanihi y Mikari, sino simplemente dos de los cien príncipes salvados milagrosamente por Zahur, con los que huyó. La versión añade que a todos ellos, es decir, a los príncipes, se les llamaba Badr Al-Zaman –el Mejor de su Tiempo–, y que ese nombre, o sobrenombre, no era nombre de ninguno de ellos en concreto. Solo Dios lo sabe.” (284)

El respeto tanto a la fórmula teatralizada como a la de la narración con notas al pie de estas características debería entrar dentro tanto del respeto a la integridad del texto como a la invariante traductora.

Las formas de tratamiento de respeto pueden ser consideradas también dentro de las barreras referenciales a la traducción. En *El Mejor...* aparecen fundamentalmente dos formas, a saber: a) الحاج (/al-ḥāyî/), es decir, la persona que ha cumplido precepto de la peregrinación y que se suele añadir al nombre propio de la persona como señal de respeto aunque esta no haya peregrinado; asimismo, puede ser un nombre propio; y b) سي (/sī/), contracción habitual en el contexto lingüístico marroquí del término سيدي (/sayyid-ī/; lit.: mi señor, o señor mío) y que en ese mismo contexto viene a significar, antepuesto a un nombre propio, “el señor”. En el primer caso, que se refiere siempre en la novela al nombre del padre del protagonista, الحاج مهدي (/al-Ḥāyî Mahdī/), el apelativo *al-Ḥāyî* forma parte del nombre del personaje, que queda transcrito como El Hach (ver *supra* 5.1.), y no ha de entenderse como fórmula de respeto: el protagonista narrador se refiere siempre a él como “El Hach Mahdi”, y nunca como “Mahdi”: “والدي: “الحاج مهدي”, es decir: “mi padre El Hach Mahdi”; “غرفة الحاج مهدي”, “la habitación de El Hach Mahdi”; «صوت الحاج مهدي», “la voz de El Hach Mahdi”. En cuanto al apelativo سي, *Si*, que acompaña al señor Suleyman (سي سليمان), no se traduce sino que se traslada tal cual: *Si Sualyman*.

7. Invisibilidad del traductor

7.1. Intervenciones explícitas del traductor

Las peculiaridades del proyecto de traducción y del encargo hicieron de manera natural que el traductor redujera al mínimo sus intervenciones Pese a las diferencias entre la cultura origen y la cultura de llegada así como la distancia existente entre el árabe y el español, no vio el traductor que el resultado final necesitara de un prólogo suyo, dado que el texto iba dirigido a un lector generalista y que se trataba, en definitiva, de una novela moderna de reciente publicación (principios de los ochenta); de modo que los aspectos filológicos que suelen acompañar a tales prólogos del traductor no parecían relevantes en este caso.

Respecto a las notas a pie de página, consecuentemente con la tendencia actual a reducirlas por cuanto de intromisión suponen en el cuerpo armónico del texto literario cuya integridad hay que conservar en la medida que forma un ente orientado estéticamente (Peña, 1997: 45), la versión traducida solo cuenta con una nota al pie de la página 52, ya aludida para el caso del episodio entre el profeta José y Zulayja.

7.2. Intervenciones implícitas

7.2.1. Atribuibles al traductor

Presenta la traducción *El Mejor...* respecto a su original un ejemplo de supresión que por su importancia y falta de justificación debería ser incluida en el apartado de recuento de errores. Se trata de la omisión del lema, presente en el original, y que es el siguiente:

ثم كائنات دقيقة،
 ما تكاد تلمسها حتى تتفتت بين أصابعك،
 فما عليك إلا أن تترك لها حد السكين ترقاه،
 ثم ترفعها إليك في أناةٍ وهدوء.
 (عن فكرة لجون شتاينبك)

“Hay seres delicados,
 Que apenas los rozas, se deshacen entre tus dedos,
 Y no puedes sino dejarles subir al filo de la navaja,
 Para luego acercártelos suave y despaciosamente”.
 (De una idea de John Steinbeck)

La responsabilidad de tamaña elisión recae en el traductor, por más que ni editor (que no sabía árabe) ni el protraductor (que sí sabía) detectaran el error. Un lamentable e injustificable error, del que nadie se percató hasta después de la publicación, causado por la no inclusión por parte del traductor del lema en el archivo digital remitido al editor. La gravedad del hecho está en que el lema, también llamado “tema”, preside la obra (Martínez de Sousa, 2005: 76) y, como su nombre indica, aporta, por voluntad expresa del autor, claves para la lectura y recepción del texto literario.

7.2.2. Posteriores a la traducción

Como bien afirma Peña (1997: 47), tales intervenciones son de difícil detección y estudio y suelen caer dentro del ámbito de trabajo de los editores y correctores de estilo. En el caso que nos ocupa, las únicas intervenciones reseñables fueron las observaciones del protraductor sobre la transcripción de los nombres propios árabes (ver *supra* 5.1.) dentro de la fase de corrección de galeradas tras ser entregada la traducción al editor, observaciones comunicadas al traductor y que este asumió e incluyó.

Sí merece la pena mencionar en este punto, al menos como curiosidad, un caso en el que todo apunta a que el corrector informático jugó una mala pasada tanto al traductor como al editor. En el episodio de la infidelidad de Ahmad Ben El Hach con su madrastra Fatuma, Ahmad se imagina, preso del terror, que su padre El Hach Mahdi acabaría matando a los dos con el cuchillo de sacrificar corderos:

وهي ماذا فعلت؟ ماذا جرى لها؟ يكون الآن قد قتلها، قطعها إرباً إرباً؟
(44-45)

Cuya traducción literal es: “Y ella, ¿qué ha hecho? ¿Qué le habrá pasado? La habrá ya matado y cortado a trozos”. Y que, pese a que el traductor entregó la traducción siguiente: “Y ella, ¿qué puede haber hecho? ¿Qué le habrá pasado? ¿La habrá ya matado y destazado?”; donde se prefiere el verbo “destazar”, cuyo significado según la RAE es “hacer piezas” o “pedazos” y del que se obtiene el sustantivo “destazador”, cuyo significado es asimismo “hombre que tiene por oficio trocear las reses muertas”, por dos veces las pruebas de la editorial “corrigeron” el supuesto gazapo con el verbo “destrozar”.

8. Conclusión

Hemos intentado con este artículo ofrecer una contribución al análisis de traducciones del árabe al castellano tomando como base la propuesta de Peña (1997) y aplicándola a la traducción de la novela en árabe *Badr Zamānihi*, del escritor marroquí Mubarak Rabia, y que fue publicada en español bajo el título *El mejor de su tiempo*. La perspectiva privilegiada que nos daba haber sido el traductor de esta novela nos ha permitido comentar algunos puntos de la pauta seguida de análisis y que frecuentemente quedan fuera de toda posibilidad de estudio al tratarse de la intrahistoria del propio proceso traductor, sobre todo en aquellos aspectos más relacionados con, podría decirse, la sociología del proceso traductor y la labor profesional traductor, así como sobre las opciones que se barajaron ante tal o cual problema de traducción.

En este sentido convendría destacar que, junto a cuestiones como la norma traductora dominante durante el proceso traductor a la que el traductor se acoge en función de la naturaleza del encargo, las exigencias del cliente y los escrúpulos profesionales, no siempre se tiene en cuenta la realidad cruda del trabajo en sí, como si el desempeño del traductor se realizara en condiciones ideales tanto de medios como de plazos y disponibilidad. El profesional acepta un encargo con unas condiciones concretas, y es su responsabilidad, y lo cierto es que los clientes (las editoriales) suelen ser comprensivos (hasta ciertos límites), sobre todo en lo que toca a los plazos, del mismo modo que el traductor ha de ser también comprensivo, y sobre todo paciente, con los retrasos, pero firme y decidido con los impagos (que también se producen). No puede el traductor argüir frente a su cliente la acumulación de trabajo o cuestiones personales (salvo los casos de fuerza mayor) para no cumplir, pero lo cierto es que las premuras para cumplir los plazos existen tanto como las dificultades para resolver problemas

de traducción que requieren horas, si no días, de escrutinio filológico y cultural, sobre todo si estas dificultades surgen de manera inopinada, con el riesgo real de que pasen inadvertidos para ese lector atento que debe ser el traductor. Hemos visto cómo estas limitaciones se suman a los propios límites del traductor como lector, capaz o no de activar sentidos que el texto por traducir atesora, así como a errores difícilmente disculpables (el olvido del lema de la novela) o a ultracorrecciones del editor. En este estudio faltan los apartados relativos a la valoración de las traducciones, que hemos preferido obviar por tratarse de la valoración de una labor propia y por cuanto de alguna manera dichos juicios se han ido desgranando a lo largo del propio estudio.

9. Bibliografía

- Al-Hakawati / Arab Cultural Trust. <http://www.al-hakawati.net/arabic/stories_tales/lailaindex1.asp> [Consulta: 26 de marzo de 2012].
- Del Amo, Mercedes (1993). La literatura árabe contemporánea como objeto de estudio en España. En *Confluencia de culturas en el Mediterráneo*. Francisco Muñoz (ed.), 257-266. Granada: Universidad de Granada.
- Carbonell Cortés, Ovidio (1997). Del «conocimiento del mundo» al discurso ideológico: el papel del traductor como mediador entre culturas. En *El papel del traductor*. Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.), 59-74. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- Comendador, Mariluz y Pérez Cañada, Luis Miguel (1997): En torno a una traducción española de *Sírat Madina* (Memoria de una Ciudad) de Abderrahmán Munif. En *El papel del traductor*. Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.), 439-460. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- Fernández Parrilla, Gonzalo; Hernando de Larramendi, Miguel; Pérez Cañada, Luis Miguel (2000). La traducción de literatura árabe contemporánea al español. En *La traducción de la literatura árabe contemporánea: antes y después de Naguib Mahfuz*. Miguel Hernando de Larramendi y Luis Miguel Pérez Cañada (eds.), 21-36. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Etkind, Efim (1982). *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausana: L'Age d'Homme.
- Fernández Parrilla, Gonzalo (2006). *La literatura marroquí contemporánea. La novela y la crítica literaria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- García Gómez, Emilio (1976). *Árabe en endecasílabos. Casidas de Andalucía. Poesías de Ben al-Zaqqaq*. Madrid: Ediciones Revista de Occidente.
- Hachmari (al-), Abdelfattah (2001). *Al-Tahyīl wa-binā' al-ḥiṭāb fi-l-riwāya al-'arabiyya* [La ficción y la estructura del discurso en la novela árabe]. Casablanca: Šarikat al-Našr wa-l-Tawzī'.

- Hatim, Basil y Mason, Ian (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Kristeva, Julia (1969). *Semiotiké. Recherches por une sémanalyse*. París: Seuil.
- *Las Mil y Una Noches*. Traducción, estudio y notas de Rafael Cansinos Assens (1993). México DF: Aguilar (1955).
- López García, Bernabé (1990). Arabismo y Orientalismo en España: radiografía y diagnóstico de un gremio solitario y apartadizo. En *Awraq* (XI).
- Madini (al-), Ahmad (2000). *Al-Kitāba al-Sardiyya fī al-Adab al-Maġribī al-Mu'āšir: Al-Takuwīn wa-l-Ru'yya* [La escritura narrativa en la literatura marroquí contemporánea. Formación y visión]. Rabat: Nadakom.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Martínez de Sousa, José (2005). *Manual de edición y autoedición*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Moog-Grünwald, Maria (1984). Investigación de las influencias y de la recepción. En *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Manfred Schmeling (ed.), 69-100. Barcelona: Alfa.
- Moscoso García, Francisco (2007). *Diccionario Español-Árabe Marroquí / Árabe Marroquí Español*. Almería: Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes.
- — (2012). *Aproximación al cuento narrado en árabe marroquí*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Moya, Virgilio (2000). *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra.
- Newmark, Peter (1999). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nord, Christiane (1990). Funcionalismo y lealtad: Algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos. En *II Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Margit Raders y Juna Conesa (eds.), 153-162. Madrid: Universidad Complutense.
- Peña, Salvador y Hernández Guerrero, María José (1994). *Traductología*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Peña, Salvador (1997). El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones. En *El papel del traductor*. Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.), 19-45. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- Peña, Salvador; Fera, Manuel y Arias, Juan Pablo (1997). ¿Perro no come perro? Sobre la necesidad de un análisis de traducciones del árabe al español. En *El papel del traductor*. Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.), 143-145. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- Qamri, al-Bashir (1984). *Madāhil awwaliyya li-fahm al-tīmāt min ḥilāl ba'd al-namādiy al-riwā'iyya. Tīmat al-usra wa-tarbiyat al-ṭifl wa-l-ab* [Introducción para entender los temas a través de algunos modelos narrativos. La familia, la educación del niño y el padre]. *Āfāq* (3-4), 20-32.

- Rabīʿ, Mubārak (1983). *Badr Zamānihi*. Beirut: al-Muʿāssasa al-ʿArabiyya li-l-Dirāsāt wa-l-Naṣr.
- — (2009). *El Mejor de su Tiempo (Badr Zamānihi)*. Alcalá La Real: Alcalá Grupo Editorial.
- RAE (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid.
- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina M. (1996): *Diccionario de narratología*. Salamanca: Colegio de España.
- Riffaterre, Michael (1979). *La production du texte*. París: Seuil.
- Toury, Gideon (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Vernet, Juan (1983). *El Corán*. Edición, traducción y notas de. Barcelona: Planeta.
- Yaqtin, Said (1985). *Al-Qirāʾa wa-l-Taʿrīb. Ḥawl al-taʿrīb fi al-ḥiṭāb al-riwāʿī al-ʿadīb bi-l-Maḡrib* [Lectura y experimentación. En torno a la experimentación y el nuevo discurso novelístico en Marruecos]. Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa.

9.1. Recursos electrónicos citados

- Literatura marroquí contemporánea. <<http://www.literaturamarroqui.edu.es/nosotros.htm>> [Consulta: 26 de marzo de 2012].