



Por la peculiar conciencia lingüística de su autor, *Riddley Walker* invita a una profunda reflexión sobre la traducción. La novela relata las vicisitudes de una civilización venida a menos y el afán de un pueblo por reconstruir el pasado con el fin de recuperar su esplendor. El protagonista, deseoso en cambio de entender el presente, busca conocer la verdad, la versión fiel de la Historia. Para lograrlo debe descifrar el sentido original de los exiguos textos rescatados en lenguas ya olvidadas y una serie de leyendas, interpretaciones interesadas y desfiguradas del pasado histórico, transmitidas de forma oral. El problema es que únicamente cuenta con «versiones» y piezas sueltas de un original que es imposible reconstruir. La convicción de que por su oralidad la novela era intraducible había llevado a Russell Hoban a negarse a que su mejor novela fuese traducida hasta ahora. Como co-traductora de *Riddley Walker* creo en cambio que esta es una obra que ha de traducirse porque su lectura y, sin duda, cualquier intento de trasvase a otra lengua invitan a una enriquecedora reflexión metalingüística que no puede dejarnos indiferentes.

PALABRAS CLAVE: intraducibilidad, variedad lingüística, manipulación, deconstrucción, subversión.

## Traducir *Riddley Walker*: la inestabilidad del signo

*Due to its author's linguistic awareness, Riddley Walker invites to deep thinking about translation. The novel tells of the vicissitudes of a fallen civilisation and of the wish to rebuild the past so as to be able to regain the lost splendour. The protagonist, willing instead to gain full understanding of the present, wants to know the truth, the faithful version to History. To do so he must decipher the original meaning of the few texts, written in forgotten languages, that have been preserved and of a number of oral legends, which are in fact biased interpretations of the historical past. The problem is that he can only rely on «versions» and pieces of an original that cannot be reconstructed. Hoban's conviction that the novel's oral/aural quality makes it untranslatable had made him reject several offers to have his best novel translated until now. However, as co-translator of Riddley Walker, I believe this is a work that must be translated because its reading and, indeed, any attempt at translating it triggers an enriching metalinguistic reflection that can hardly leave anyone indifferent.*

KEYWORDS: untranslatability, linguistic variety, manipulation, deconstruction, subversion.

M.<sup>a</sup> LUISA PASCUAL GARRIDO  
*Universidad de Córdoba*



Russell Hoban es un original novelista cuya obra apenas resulta suficientemente conocida en nuestro país pese a la publicación en épocas recientes de títulos como *La frecuencia medusa* (1989), *Diario de las tortugas* (1990), o *Fremder* (1999). Su talento ha empezado a ser reconocido sólo en los últimos años, precisamente a raíz de la publicación de *Riddley Walker* (1980)<sup>1</sup>. No obstante, Hoban ha publicado más de una docena de novelas, la última *Come Dance with Me* (2005), aunque durante años ha logrado mayor proyección como escritor de relatos infantiles. También es autor de un libro de poemas titulado *The Last of the Wallendas and Other Poems* (1997).

Sin embargo, la obra por la que será verdaderamente recordado nunca había visto la luz en español hasta ahora. *Riddley Walker* es, según opinión unánime de la crítica, la obra cumbre de Russell Hoban. La novela fue galardonada con varios premios literarios como el John W. Campbell Memorial Award en 1982 y el Australian Science Fiction Achievement Award de 1983. *Riddley Walker* es una novela ciertamente desconcertante en muchos aspectos y requiere un lector dispuesto a hacer el esfuerzo de penetrar en la niebla de su dialecto y en el corazón de las tinieblas explorado por Dudo, ese «hart the wood/wud»<sup>2</sup>, símbolo de la Caída, donde resuenan los ecos de la obra homónima de Joseph Conrad. No en vano, el prestigioso y polémico crítico Harold Bloom la menciona en su muy citado *The Western Canon* como una de las lecturas ineludibles del siglo

xx y Anthony Burgess en su reseña a la obra afirmaba: «This is what literature is meant to be». Durante años, sin embargo, Hoban ha sido tratado como un autor de culto, aunque también cuenta con fieles seguidores más allá de los circuitos habituales de la ciencia ficción, ya que sus particulares registros superan los límites más o menos difusos del género. Ha habido quienes también han identificado en sus páginas un cierto realismo mágico en versión anglosajona. Lo cierto es que es un escritor de difícil clasificación.

Sus primeras incursiones en las letras a finales de la década de 1950 dieron como fruto una abundante cosecha de relatos infantiles, algunos de los cuales pueden leerse en castellano, como *Dragón y Cia.* (1992) o *Jim Glotón* (1992). No fue sin embargo hasta 1968 cuando Hoban publicó su primera novela, *The Mouse and his Child*, obra que a pesar del sombrío panorama y de las preocupaciones existenciales que plantea sigue siendo catalogada como libro infantil. En ella es ya posible identificar algunos de los temas más inquietantes y obsesivos de la producción hobaniana.

No es Hoban un autor que desee satisfacer a sus lectores con visiones esperanzadoras del presente o del devenir de la humanidad. Ni siquiera en sus mal llamados relatos infantiles cede ante la convicción de que la supervivencia requiere muchas agallas y afrontar los propios miedos. El lector de Hoban ha de habituarse a paisajes tan desoladores como la tierra baldía que habita Dudo Errante. Se trata de escenarios que exigen de los protagonistas adoptar una actitud arrojada ante los retos de la vida y asimilar las paradojas de la existencia humana. Los relatos de Hoban tienen como denominador común la exploración de la conciencia a través de una serie de motivos, símbolos e

<sup>1</sup> La versión española titulada *Dudo Errante* es de David Cruz Acevedo y M.ª Luisa Pascual Garrido (Córdoba: Berenice, 2005) y fue galardonada con el Premio de Traducción 2005 concedido por AEDEAN (Asociación española de estudios angloamericanos).

<sup>2</sup> «corazón del bosque y del anhelo humano».



imágenes tales como el camino, la búsqueda, la travesía de un laberinto, o los mapas, que funcionan como arquetipos universales. Aunque se puede identificar una trama con episodios localizados en parajes más o menos reconocibles, la acción en las novelas de Hoban se desarrolla fundamentalmente en un escenario interior, en la mente del personaje o en su subconsciente.

Hoban se vale de la ficción para explorar nuestra forma de percibir y organizar la experiencia. «We are termini of the universal mind and in the mind is our total experience» (Wilkie 1989: 101), escribe Hoban aludiendo a su convicción de que es necesario indagar en nuestra percepción de la realidad para llegar a reconocer que la realidad existe sólo en cuanto que la experimentamos a través de nuestra mente.

La urgencia con que los personajes se arrojan a la búsqueda de algo que les garantice una relativa sensación de seguridad es otro rasgo característico de los héroes de Hoban. En ese proceso el protagonista experimenta una metamorfosis a través de la cual el novelista desarticula los esquemas simplistas que dominan nuestros mecanismos de pensamiento, ese estado conformista en que se ha acomodado nuestra conciencia. Las definiciones precisas y objetivas, los límites entre lo real y lo imaginario, desaparecen así en sus relatos, al igual que en *Riddley Walker* las fronteras entre historia, mito y ficción parecen fluctuar de manera constante. Hoban obliga a un revisionismo de nuestros planteamientos, intentando, más en *Riddley Walker* que en ningún otro de sus relatos, desmontar la validez de nociones antagónicas que oponen de manera excluyente el concepto de creación al de destrucción, lo positivo a lo negativo, el origen a la versión, la unidad a la duplicidad.

Los héroes de Hoban logran eventualmente encontrar una solución a sus dilemas, pero siempre de un modo sumamente arriesgado, adecuado a las actitudes vitales que el autor fomenta en sí mismo. Así, la incapacidad inicial de Riddley para superar sus dificultades al intentar interpretar tanto las señales que recibe en los momentos de trance como el sentido de los mitos y las leyendas heredados se convierte en una visión de la existencia humana potencialmente más fecunda y optimista.

#### UNA METÁFORA APOCALÍPTICA DEL LENGUAJE

No obstante, lo que distingue *Riddley Walker* del resto de su obra es la maestría con que Hoban manipula el lenguaje en un intento de evocar el declive de toda una civilización e ilustrar, al mismo tiempo, su concepción del lenguaje mismo. Y es que, efectivamente, el lenguaje es el gran protagonista en esta novela.

En pocas obras literarias se puede apreciar con tanta claridad cómo, siguiendo a Wittgenstein, el lenguaje marca el límite del pensamiento. *Riddley Walker* comparte el problema lingüístico con dos de las obras que son sus precursoras modernas. Tanto *1984* como *A Clockwork Orange* parten de la misma premisa que *Riddley Walker*. Orwell (1983: 917) es bastante explícito al respecto:

The purpose of Newspeak was not only to provide a medium of expression for the world-view and mental habits proper to the devotees of Ingsoc, but to make all other modes of thought impossible. It was intended that when Newspeak had been adopted once and for all and Oldspeak forgotten, a heretical thought – that is, a thought diverging from the principles of Ingsoc – should be literally unthinkable, at least in so far as thought is dependent on words.



Orwell nos ofrece un panorama de instrumentación lingüística total. Hoban, por su lado, apunta al lenguaje como otra víctima de la devastación nuclear. Al igual que el ser humano, el lenguaje en *Riddley Walker* ha involucionado a un tiempo primitivo, es un lenguaje mutado, como si él también hubiese sufrido la exposición a un medio radioactivo. Asimismo Burgess intuye que determinado uso lingüístico, por un lado, se asocia a determinados grupos sociales y, por otro, puede servir como justificante o al menos como cómplice de la violencia. Los tres autores por lo tanto admiten que el lenguaje se halla firmemente anclado en la sociedad y se desarrolla junto con ésta.

Cada lengua, también la del protagonista de *Riddley Walker* proyecta una *Weltanschauung*, una cosmovisión concreta que es indisociable de la situación en la que ésta se produce. No obstante, a diferencia de lo que sucede en las novelas de Burgess y de Orwell, donde se imagina una jerga basada primordialmente en la invención de neologismos y términos técnicos, la creación del *riddley speak*, la lengua de Riddley, rebasa la mera acuñación de vocablos sobre la base de falsas etimologías o la amalgama de varias lenguas. En *Riddley Walker*, además de recurrir a esas estrategias, Hoban evoca la oralidad característica de la primitiva y degenerada cultura de Riddley mediante una escritura fonética, que imita mediante la desfiguración de las grafías el sonido del habla. Gesto paradójico sobre todo en inglés, donde a menudo la grafía de la palabra dista notablemente de la pronunciación efectiva. Gesto que pretende justamente subrayar la imposibilidad de fijar el significado lingüístico a través de su significante. De ahí que cada locución y cada palabra distorsionadas sugieran múltiples opciones interpretativas. De ahí también que

esta obra se plantee como un fascinante desafío para el traductor.

Hoban, que confiesa haber trabajado en la elaboración de la novela durante más de cinco años, evita de forma deliberada comunicar en la lengua estándar, y no sólo con la intención de insinuar metafóricamente mediante una lengua corrupta la degeneración de nuestra civilización. Hoban se deleita en destacar el registro poético de esta lengua, ilustrando, con Herder, la teoría de que el lenguaje de la humanidad primitiva es natural y esencialmente poético. Además, los ecos convocados por el baile de significantes, obligan al lector a una profunda reflexión sobre los propios usos lingüísticos y los hábitos de pensamiento, puesto que unos son dependientes de los otros y viceversa. Es así como hay que interpretar el acertijo, ese *riddle*<sup>3</sup> planteado por Hoban mediante el empleo de una lengua que se expresa a través de palabras mal deletreadas, condensadas, fragmentadas, que reactivan nuestra capacidad perceptiva y remiten a otras con significados que divergen de su sentido primario, apuntando en ocasiones a significados contradictorios. Así sucede con el *leitmotif* de la novela, *the hart of the wud* (o *wud* pues ambas grafías aparecen de manera arbitraria). La pretensión de Hoban es, por tanto, que el lector entre en el juego de la «subversión» al no fomentar una única lectura, una interpretación unívoca de cada signo. Al negar al héroe mismo la posibilidad de descifrar el significado oculto en *the hart of the wud*, en las historias escritas y los relatos que escucha ¿quién posee la clave para descifrar el significado original?, parece insinuar.

<sup>3</sup> Enigma, acertijo, adivinanza. El nombre del protagonista en la lengua original, *Riddley Walker*, anticipa ya su misión: avanzar en los enigmas en busca de alguna respuesta coherente.



En efecto, *Riddley Walker* evidencia el deseo de Hoban de obligar al lector a reflexionar sobre el lenguaje y sobre su falibilidad como vehículo transparente de significado, poniendo de relieve la inestabilidad del vínculo entre significante y significado para cada signo lingüístico. Desde la primera página, el lector del texto inglés se ve forzado a ralentizar el ritmo de lectura debido a la alteración ortográfica constante, la acuñación de nuevas palabras y la gramática defectuosa promoviendo así un torrente de interpretaciones «equivocas», o múltiples y enriquecedoras, según la perspectiva que uno quiera adoptar.

La desaparición de las certezas de la infancia obliga a Riddley a emprender una búsqueda que dé sentido al caos que percibe a su alrededor. Un caos semejante es lo que advierte el lector al comenzar la novela, la impresión es la de una absoluta anarquía lingüística. En *Riddley Walker* esta incoherencia se materializa en varias imágenes superpuestas y complementarias entre sí. Junto a la metáfora del viaje como experiencia vital y proceso de maduración, hallamos el viaje como búsqueda del conocimiento y de la verdad, del *logos*. Es, en definitiva, un peregrinaje similar al que debe emprender el lector para encontrar cierta coherencia en el relato circular de Riddley. Sin duda, es también un símbolo de la tarea de recomposición cíclica del *TO* al que se enfrenta cualquiera que intente traducir esta fascinante novela de Russell Hoban: un viaje sin destino final ni permanente.

El difícil camino que conduce a Riddley de la inocencia infantil a la desazón de la madurez conlleva una aceptación de la inestabilidad de la existencia que lejos de confortar con certezas y presencias eternas, como la de su padre o la del significado de los mitos y leyendas, mani-

fiesta ante todo una agónica transformación de las formas. Esta mutación debe entenderse tanto en sentido literal como figurado. De manera literal, en su peregrinar por el «Zirculo del Loco», Riddley logra entender que los cambios que experimenta implican una pérdida necesaria, que le obligan a un constante proceso de readaptación a las circunstancias. No obstante, esa transformación le depara una valiosa recompensa: el «saber» (*the knowing*) que todos anhelan y que muy pocos alcanzan.

Al mismo tiempo, y en un nivel simbólico, Hoban ilustra la idea de dispersión del sentido y de fluctuación del significado mediante la recreación de la lengua de Riddley, esa forma degenerada y corrupta del inglés contemporáneo, y su plasmación en escritura: una mera «huella», en términos derridianos, del habla en la que se expresan de forma primitiva Riddley y sus coetáneos, una representación de la *presencia*, del sentido primario, de lo que era en el principio, del *logos*.

Paradójicamente, y pese a que la escritura es solo una mera huella de la palabra hablada, resulta inevitable recurrir a ella, porque Riddley está ausente hoy, inmerso en su propio tiempo histórico, en un futuro más allá del año 4.000 de nuestra era. El acceso a la verdad, al conocimiento y al pensamiento se ve así posibilitado e imposibilitado al mismo tiempo por los filtros del lenguaje, por esa escritura que a un tiempo permite y perturba la comunicación.

Hoban, escritor con una extrema agudeza perceptiva sobre el lenguaje, demuestra de manera brillante su capacidad para manipularlo con el fin de ilustrar su propia concepción del lenguaje, de los límites y del potencial del habla y de la escritura, aun arriesgando en ocasiones la inteligibilidad del discurso narrativo.



Ciertamente, *Riddley Walker*, relato situado en una época de absoluta decadencia, muestra muchos indicios de degeneración. La desintegración de la voz a través de la escritura, el progresivo desvanecimiento de la Historia, y el alejamiento del «original» a través de las propias grafías en que se codifica la narración son diversas formas de manifestar la «perversión». En la época de Riddley, el conocimiento se basa en la información contenida en mitos y leyendas transmitidos de manera oral de generación en generación, lo cual explica parcialmente la existencia de varias versiones, alternativas del original. La revelación de que no hay historias fieles a la realidad, de que acceder a la verdad de la Historia, al significado original expresado en un supuesto lenguaje puro, no es posible, es también puesta de relieve en referencia a la escritura:

[...] Onlyes writing I know of is the *Eusa Story* which that aint nothing strait but at leas its stayd the same. All them other storys tol by mouf they ben put to and took from and changit so much thru the years theyre all bits and blips and all mixt up.<sup>4</sup> (20)

Los representantes del Miserio, el gobierno de *Inland* («Enlaterra») y los hombres nexo como Riddley deberían ser capaces de descifrar el significado de los textos sagrados que se conservan del pasado. Únicamente dos documentos escritos han sido rescatados: la «Istoria de Eusa» y «La legenda de San Eustaquio». Al igual que sucediera con las Sagradas Escrituras, el Talmud o el Corán a lo largo de la Historia, nadie está autorizado a interpretar la «Istoria

<sup>4</sup> El unico texto scrito que conozco es la *Istoria de Eusa* que no es nada clara aunque al menos ha permanezido igual. Todas las demas estorias vozemitidas tienen añadidos i recortes i han cambiado tanto a lo largo de los años que solo quedan retazos i signos todos mezclados. (50)

de Eusa», el dios de la religión oficial, un texto preservado en *the old spell*<sup>5</sup>, «la antigua grafía». Supuestamente ese original transcrito ahora para el lector «representa» la única verdad sobre el pasado y por ese motivo siempre debe ser escrita del mismo modo. Pese a todo, ni siquiera quienes pueden leer son capaces de interpretar correctamente la «Istoria de Eusa». El hecho de que las grafías no hayan sido alteradas no significa que se tenga acceso al significado original pues los objetos, acontecimientos y personas a los que hacen referencia dejaron hace mucho de existir en la realidad extralingüística de Riddley y sus congéneres.

El otro documento en lengua extraña transcrito también por Riddley para el lector, es «La Leyenda de San Eustaquio», codificada en un dialecto temporal anterior al de la «Istoria de Eusa» y que no es otro que la lengua inglesa estándar empleada hoy día. A cerca de ésta dice Verbiclemente:

What this writing is its about some kynd of picter or dyergam which we dont have that picture all we have is the writing. Parbly that picter ben some kind of seakert thing becaws this here writing (I don't mean the writing youre holding in your han I mean the writing time back way back what this is wrote the same as) its cernly seakert. Its blipful it aint just only what it seems to be it's the syn and foller of something else.<sup>6</sup> (124)

<sup>5</sup> Literalmente, la antigua grafía. La pronunciación de «old spell», sin embargo, pretende evocar en el lector del texto la idea de «Gospel», los Evangelios inspirados por Dios quien, según la Biblia, es el origen de todas las cosas.

<sup>6</sup> Ste scrito trata de algun tipo de divujo o diagrama que no tenemos solo nos queda el scrito. Probablemente el divujo era algo secreto ya que esta scritura (no me refiero a lo que sostienes en la mano me refiero a la scritura de haze mucho tiempo i de la que sto sta transcrito) es con toda seguridad una scritura secreta. Sta llena de signos no es solo lo que parece es el signo i la pista de otra cosa. (141)



De esta suerte, Hoban cuestiona la posibilidad de llegar a través de los textos escritos a descifrar el sentido original, la idea que representan los signos gráficos, que no son más que «pista», «huella» como diría Derrida (1967), un «residuo incompleto» de la voz y de la presencia del hablante.

Además de estas dos lenguas correspondientes a momentos evolutivos distintos del inglés, hay una lengua más, la de Riddley, que le sirve para enmarcar el relato y transmitirle al lector su propia experiencia. En esta lengua, cuya escritura emula el habla, tampoco es posible para el lector llegar a discernir el significado exacto de cada palabra, ni el sentido de cada expresión. Con la misma confusión que experimenta Riddley ante su situación, observamos en la lengua de Riddley un deterioro del lenguaje que niega la posibilidad de comunicar verbalmente conceptos científicos hoy en uso, o de distinguir fenómenos físicos de manera precisa, de modo que el «Gran pum» y el «Pequeño pum», pese a compartir parcialmente significante, hacen en realidad alusión a dos procesos físicos muy diferentes: la explosión causada por la bomba atómica y la detonación de la pólvora, respectivamente. Este lenguaje realiza en sí mismo la idea de desintegración y se convierte en metáfora del colapso de una civilización avanzada y culta, de un orden pre-existente, el de los Buenos Tiempos. Paradójicamente, esta misma desarticulación del lenguaje, evocadora de un mundo distópico y primitivo, sugiere simultáneamente la infinidad de posibilidades de generación de nuevos sentidos en la transformación y fragmentación de las formas lingüísticas. En este sentido, la novela de Hoban es típicamente postmoderna y subversiva, constituyéndose en una ficción metalingüística que cuestiona la falacia de que

el lenguaje es un instrumento translúcido que permite transferir el significado, la verdad y el *logos* mediante la imagen de la palabra: su escritura. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que en *Riddley Walker* subyace la filosofía más provocadora hasta la fecha sobre la naturaleza del lenguaje y su uso en la literatura: la teoría derrideana de la desconstrucción.

No es éste el lugar para profundizar en una teoría tan escurridiza y difícil de sintetizar como la planteada en la obra de Jacques Derrida, especialmente en obras como *De la grammatologie* (1967) y *La dissémination* (1972), pero sí parece evidente que Hoban de algún modo se ha planteado las mismas cuestiones<sup>7</sup> pese a negarlo con rotundidad en comunicación personal con quien escribe. Desde un punto de vista traductológico, el análisis lingüístico de la novela, con sus tres dialectos temporales y esa oralidad característica del dialecto de su

<sup>7</sup> La tradición metafísica occidental ha propagado la noción que la escritura es una forma de representación indirecta y artificial del habla, la cual frente a la primera es expresión viva, inmediata y en presencia del pensamiento y depositaria única del sentido. A lo largo de su dilatada trayectoria, Derrida ataca este pensamiento logocentrista predominante en el pensamiento filosófico, analizando en *De la grammatologie* (1967) precisamente la escritura como lugar idóneo para encontrar fisuras que le permiten cuestionar y hacer que se tambaleen los presupuestos epistemológicos sobre los que se ha desarrollado todo el pensamiento occidental, con todas sus oposiciones tradicionales entre las que se incluyen escritura/habla, y cuyo máximo exponente es la unidad del signo lingüístico propuesto por la lingüística moderna (en particular el estructuralismo) como unidad diferenciada y arbitraria de un significado (el sentido trascendental) y un significante, como simple presencia. Sin embargo, Derrida asume que, en el entramado del sistema que constituye la lengua, cada elemento remite a otro elemento del que se diferencia. De tal modo que cada signo lingüístico, cada palabra con su significado, se constituye a partir de la «huella» que dejan los demás elementos ausentes. El juego de reenvíos que se produce es interminable, no existe un centro, ni un origen en el sistema. La novela de Hoban evidencia este mismo planteamiento en la búsqueda del joven Dudo del sentido



protagonista nos induce a concluir que una traducción de *Riddley Walker* es tarea imposible, como Russell Hoban ha sostenido durante dos décadas. Cualquier intento de acercamiento al sentido del **TO** es vano ya que el propio autor provoca con la inestabilidad de significantes y, por tanto, del significado, una plétora de lecturas ambiguas de muy difícil transferencia a otra lengua.

### FRAGMENTACIÓN, UNIÓN Y CIRCULARIDAD COMO MOTIVOS

En la narración de *Riddley* se sucede una amalgama de imágenes y metáforas de descomposición, deformidad y fragmentación que sirven para enmarcar el anhelo de los distintos personajes por reunir o recomponer (*to gether*) lo que en un principio formaba algo único. El carácter fragmentario de todas esas imágenes insinúa ciertamente la confusión que provocan los signos fluctuantes: tanto aquellos en los que se han transcrito las leyendas que *Riddley* pretende descifrar como los empleados por Hoban para fraguar su ficción. El paisaje y los personajes

primigenio de todas las leyendas en ese trayecto en círculo que le conduce al centro geográfico, que es Cambry (Canterbury). La llegada a ese centro no le depara a Dudo ninguna clave para descifrar el sentido original. Solo encuentra restos («huellas») de una ciudad derruida que únicamente puede reconstruir de manera poco certera en su imaginación.

Derrida acuña, entre otros muchos términos, la noción de «archiescritura» refiriéndose precisamente a la escritura que enfatiza la distancia entre lo que se pretende comunicar y lo que en realidad se comunica, distancia que afecta a todo, incluida la noción de «presencia», el significado original, el *logos*. El concepto de «différance», la diferencia/deferencia del significado al que alude Derrida al explicar cómo funciona la archiescritura ilustra las implicaciones de la oposición entre la escritura y el habla. Otro análisis interesante sobre la inevitabilidad de la escritura y su carácter «farmacológico», es decir que es el único remedio para evocar la «presencia», aparece en «La pharmacie de Platon» en Derrida, J. *La dissémination*, págs. 69-198.

que recorren el «Zirculo del Loco» sufren ese desmoronamiento. Un personaje deforme pero dotado de una especial intuición, Oyente, escoge la imagen de una vasija rota cuyos pedazos deben unirse para formar la unidad originaria al referirse a su deseo de reunirse con su pueblo, los Eusa, para alcanzar el «saber perdido»:

[...] When I talk in a fit or what Im saying now that dont mean nothing thats jus only the outers of it. It never comes the woal thing realy without the all of us gethering. Weare jus like scattert peaces of a broakin pot them peaces wont hold water without theyre gethert nexy and glewt ferm in the shape of holding don't you see.<sup>8</sup> (108)

El ansia de los Eusa por «reunir» los fragmentos y «recomponer» la vasija no es otra cosa que un análogo de la búsqueda de sentido en los retazos de fórmulas que guardan en la memoria, y que ahora carecen de sentido.

La obsesión por completar una versión de la Historia tal y como fue se evidencia en los constantes símbolos de división que afloran en el texto: los objetos que en una especie de labor arqueológica desentierran *Riddley* y su grupo son despedazados con el fin de hallar información útil sobre el pasado; la «Istoria de Eusa» cuenta cómo éste es castigado y partido en dos; la familia de Eustaquio se desintegra cuando sus miembros son separados; y por último, el «Gran pum» no es otra cosa que una explosión causada por la división física del átomo. Al mismo tiempo esos impulsos dionisíacos que guían a los personajes a anhelar el

<sup>8</sup> Quando hablo en 1/2 de un ataque o lo que digo ahora no significa nada es solo la cascara de lo que digo. Nunca viene todo completo a menos que todos [los Eusa] nos reunamos de veras. Somos como piezas dispersas de una vasija rota esas piezas no contendran el agua a menos que stas se reunan i sadhieran firme mente con la forma del contenedor ¿lo entiendes? (126)





Poder y que les abocan a su propia destrucción, permiten el avance y la continuidad de la vida: la regeneración. Es así como la dicotomía entre unidad y duplicidad, (y por ende, entre original y versión) es cuestionada como expresión de contrarios en este relato de Hoban.

El motivo del círculo también insinúa la imposibilidad de llegar al principio. Existe un centro geográfico en el recorrido de Riddley, pero es un centro donde no halla respuesta precisa a los enigmas de la religión y del mito de Eusa. El «Zirculo del Loco» evoca así una visión cíclica de la historia, que se repite a sí misma pero también la imposibilidad de retornar al punto de partida, al origen y al sentido primario. El «anhelo de Poder»<sup>9</sup> conducirá al hombre de manera periódica a renacer, avanzar y desarrollarse tecnológica y culturalmente para descender de nuevo, víctima de su propia ambición.

Todas las conclusiones a las que llega Riddley, y con él el lector, resultan provisionales y deben ser revisadas. El protagonista no logra una respuesta definitiva que resulte satisfactoria a sus los enigmas. Tampoco es posible lograr traducciones que sean válidas para todos los lectores potenciales o que satisfagan sus expectativas y hábitos de lectura, ni que sean aceptables para todas las épocas.

En definitiva, puede afirmarse que *Riddley Walker* es una novela que manifiesta como pocas esa denodada obsesión por la heteroglosia, por ese diálogo múltiple que permite

contrastar versiones, distintas perspectivas sobre la misma realidad. Al final de la novela Riddley se entrega a una vida nómada, alejada de la seguridad de la comunidad y vive de los guñoles que representa en cada poblado. Sus marionetas no dicen lo que él pretende hacerles decir sino que se rebelan y hablan solas. Son subversivas. Por ese mismo carácter subversivo *Riddley Walker* es una obra que se resiste a la traducción y que, paradójicamente, invita a traducir aunque el resultado no pueda ser una copia fiel del original.

#### DE LOS INTENTOS DE TRADUCCIÓN

Aunque existen títulos de su obra en traducción, Hoban se había negado de manera insistente a que *Riddley Walker* se tradujese, simplemente por el sincero convencimiento de que la novela era sencillamente intraducible. Y en verdad lo es. En realidad, según nuestra lectura, Hoban elabora una novela sobre la imposibilidad de llegar al origen, sobre la inestabilidad del significado, sobre la falsa ilusión de comunicarse y hacerse entender, sobre el Apocalipsis al que está abocado el lenguaje.

Existe desde hace ya unos años un cierto consenso entre los teóricos de la traducción, en particular entre los seguidores de la escuela de la manipulación (Hermans 1985, Holmes 1988, Lefevere 1992), de los estudios descriptivos de traducción (Toury 1995) y más recientemente de los teóricos del *skopos* (Nord 1997) a cerca de la validez o permanencia de las traducciones. Y es que, al igual que la novela de Hoban, lo definitorio de este género, la traducción, es su marcado carácter provisional. Precisamente, aunque pueda parecer contradictorio, *Riddley Walker* es, por cuestionar valores absolutos y asumir que en realidad todo es versión de algo anterior, una obra que se presta de manera

<sup>9</sup> El término *power* es empleado en sus diversas acepciones a lo largo de la novela. La polisemia del vocablo inglés, traducido en la mayoría de las ocasiones por «poder», no ha podido conservarse en la traducción española, excepto cuando sólo uno de los posibles significados («poder», «capacidad», «potencia», «fuerza» o «energía» eléctrica, nuclear...) era actualizado mediante un uso contextualizado.



natural al ultraje de la traducción. Al mismo tiempo, la noción deconstructivista del lenguaje que Hoban parece albergar, manifiesta en la imposibilidad del protagonista de encontrar una sola versión que le lleve al principio, al *logos*, también nos animó a intentar una versión, siempre transitoria, de *Riddley Walker*.

En cuanto a las dificultades específicas planteadas por la lengua inventada por Hoban, es obvio que en el *TO* se explotan al máximo todas las licencias posibles para hacerlo más impenetrable, y así lograr una prosa de registro oral y primitivo, no obstante, de rica exuberancia en matices poéticos. La sintaxis es abrupta e irregular, la cohesión interna bastante deficiente. El autor frecuenta la elipsis y elimina el uso de signos de puntuación necesarios para eliminar lecturas ambiguas. La reiteración de palabras y expresiones clave que martillean de manera cadenciosa una particular visión del mundo es otro rasgo que caracteriza la narración, dotándola de una armonía interna propia del lenguaje poético. En inglés la expresión puede resultar rudimentaria, repetitiva y torpe para expresar abstracciones y conceptos científicos pero a la vez revela un lenguaje muy apegado a la experiencia física más pura característico de una forma de pensamiento primitiva. Como escribe Christine Wilkie (1989: 58):

The language itself — written, as it were, by Riddley himself as biographer — is *actantial*; that is, it is as important for shaping the narrative as any particular event, or the behavior of any character. In this regard, there is a tension between, on the one hand, a quest for characters to understand and make sense of the conceptual abstraction of physics, metaphysical science, and technology, and the eternal enigmas, dualities, and paradoxes of life that have addressed themselves to people through the centuries. On the other hand, there is the frustration

of their attempts to express these concerns in the limitations of an iconic language that has no facility for doing so—and which has been further conceptually compounded by centuries-old folklore etymologies. This effects a generating phenomenon which comes from the inevitable conflation of the abstract and noumenal with the concrete and literal.

Sin embargo, desde la perspectiva de lectores que se expresan en una lengua hipotéticamente más desarrollada y fecunda en tonalidades, la lengua de Riddley produce un extrañamiento, un desconcierto inicial que impide el reflejo involuntario de una lectura mecánica e inconsciente. A ello contribuye Hoban desvirtuando el significado que creemos inmutable en los signos mediante juegos de palabras y falsas etimologías. En suma, Hoban propone a sus lectores un viaje de descubrimiento a través del lenguaje paralelo al que traza Riddley en su peregrinaje por el «Zirculo del Loco».

Al plantearnos la traducción de la obra, conscientes de la imposibilidad de traducir en todos sus matices cada juego de palabras debido al anisomorfismo entre el inglés y el español, hemos intentado al menos recrear los efectos del *TO*. Como decía Roman Jakobson al contemplar la idea de que la poesía por definición es intraducible «only creative transposition is possible» (Brower 1959: 237). En cambio, Octavio Paz (1971: 13) en su ensayo *Traducción, Literatura y Literariedad* se negaba a admitir que la traducción fuera imposible porque en definitiva:

Cada texto es único y simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y otra frase.



Probablemente esta apreciación de que todo es al fin y al cabo traducción, incluso el lenguaje mismo, llevó finalmente a Hoban a permitir que se tradujera *Riddlely Walker* y apareciera su *alter ego*, *Dudo Errante*. Esta novela sólo puede traducirse si se comparten las premisas de Octavio Paz que se acaban de citar más arriba y que coinciden plenamente con los planteamientos menos prescriptivos, como los de Holmes, sobre la traducción. En cambio, si por traducción se entiende mera reproducción, en el sentido de copia idéntica, fotográfica, exacta del «original», evidentemente esta traducción es un fracaso. El texto original de Hoban ha sido «transformado», «manipulado» en nuestra versión, no lo negamos. Pero jugamos al juego de Hoban, quien somete su lengua a una alteración tal, que podría decirse traduce a la lengua de Riddlely.

Así las cosas, lo que quedó claro desde un principio del proyecto es que una versión en español estándar era inaceptable. La novela es polidialectal (Rabadán 1991), pues incluye tres dialectos temporales claramente identificables: dos dialectos ficticios, la lengua de Dudo y la lengua de la «Istoria de Eusa», y uno real, la variedad estándar de inglés británico usada en la actualidad. Estas diferencias debían quedar marcadas en la traducción española aunque la decisión en cuanto a la forma de recrear la lengua marco, el *riddlely speak*, fue el resultado de muchas pruebas y no poca reflexión. Lo que resultaba evidente es que Hoban deseaba producir un efecto concreto al inventar este dialecto y utilizar como contrapunto otras dos variedades adicionales.

Según Hurtado Albir (2004) el análisis traductológico de la variedad lingüística es una cuestión aún insuficientemente tratada, pese a las aportaciones de Hatim y Mason (1990) en

el Reino Unido y de Mayoral (1999) en nuestro país. La realidad es que en cuanto a estrategias de traducción hay autores que defienden la traducción de variedades lingüísticas por equivalentes funcionales, es decir, por otros dialectos que en el contexto de la cultura meta puedan sugerir connotaciones similares, mientras que otros se decantan por traducir en la variedad estándar estableciendo el desvío de la norma mediante comentarios del tipo «añadió en lengua vernácula» o «con un fuerte acento dialectal». Al tratarse de un dialecto imaginario parecía impropio imitar un dialecto geográfico o social ya existente, en particular teniendo en cuenta que las connotaciones que podría aportar una determinada variedad geográfica serían insuficientes y despectivas para con los hablantes de aquella, pues recordemos que en el *TO* sirve para marcar la primitiva cosmovisión de una civilización decadente e ignorante. Sí parecía necesario provocar algún tipo de alteración en el *TM* que de algún modo evocara la escritura fonética del *TO*, la oralidad de texto hobaniano, su peculiar estilo, iterativo y coloquial, y el efecto de extrañamiento al describir objetos cotidianos y acontecimientos de fácil identificación en el presente.

De esta suerte, nuestra intención fue recrear en la medida de lo posible los (d)efectos del texto en inglés. La falta de cohesión sintáctica y la ambigüedad provocada por la ausencia de conjunciones, signos de puntuación o inversiones de elementos de la cláusula en el *TO* se recreó mediante la omisión de signos de puntuación y de tildes en la *LM*. Para incrementar el extrañamiento, recurrimos a la división de ciertas unidades léxicas cuando las partes resultantes podían mantener su significado o adquirir alguno nuevo (ese fue el caso de «nosotros» que transcribimos como «nos otros», de «inter-



pretar» que se convierte en «entre prestar»). También, recurrimos a la separación del verbo de los pronombres enclíticos («para ver lo») y la elisión de grafías para sonidos iniciales que no se escuchan en la cadena hablada («esperar» se transcribe como «sperar»). Deliberadamente modificamos la ortografía, emulando las incorrecciones del **TO** y sugiriendo falsas etimologías, como en «frnjas» (en vez de «granjas») o «parteculas» (en lugar de «partículas»), aunque no siempre coincidiendo con aquellas alteraciones que ofrecían más juego en inglés. Así ha sucedido también con la creación de nuevos términos. La estructura y el proceso de formación del neologismo inglés raramente permitía la acuñación de un término español con estructura similar (excepciones a esta regla serían las traducciones de *userly* («usuariamente»), *plomercy* («diplemeñcia») y *parpety* («provedad»). En el caso de los juegos de palabras, nos vimos obligados a actualizar sólo uno de los posibles valores del vocablo, intentando compensar la pérdida de significación en el contexto inmediato. De esta suerte, para traducir la expresión *hart of the wood*, que alude simultáneamente al «corazón del bosque», al «ciervo del bosque» y al permanente «anhelo» inherente a la condición humana, recurrimos a una frase combinando dos de los tres sentidos en «corazón del bosque y del anhelo» y rescatamos el significado de «ciervo del bosque» cuando ocasionalmente la expresión era utilizada en un contexto donde ese era su sentido primario. Muchas otras palabras y giros fueron inventados y se añadieron al glosario que, como en el **TO**, aparece al final de la edición española con términos como «enterrrogar» para «interrogar» o «speramentar» en lugar de «experimentar».

En cuanto a los nombres propios, optamos por traducirlos en castellano en su totalidad

pues en *Dudo Errante* encierran bien una intención alegórica, bien algún juego de palabras con un rico potencial expresivo y, por lo general, están cargados de humor mordaz. En consecuencia, los nombres resultantes casi nunca son traducciones literales: en ocasiones seguimos un criterio de fidelidad semántica aunque prevaleció la voluntad de rescatar las connotaciones del original (Granser= Dominor; Lorna=Sola; Fister Crunchman= Puño Crujehombres); en la mayoría de los casos, la decisión dependía de la eufonía del nombre, del valor onomatopéyico de éste o de las necesidades impuestas por las rimas que plagan el texto de principio a fin. Rehuimos adoptar nombres de tradición anglosajona e hispánica (excepto en el caso de Punch, que se ha mantenido idéntico), con el fin de evitar asociaciones no deseadas y permitir que el universo de Riddley/Dudo permaneciera único. Con ese mismo criterio se tradujo *Mincery*, sustantivo inexistente en inglés derivado de *to mince*. El verbo inglés puede referirse tanto a la «acción de picar» y como al «hablar en tono amanerado o con afectación», según el *Diccionario Oxford*. El neologismo evoca fónicamente *Westminster*, el lugar que ocupa hoy el Parlamento británico. Pero además el verbo tiene una carga semántica peyorativa: la acción de picar sugiere un afán destructivo y la hipocresía de los políticos que detentan el poder. De ahí la traducción por «Miserio», en vez de Parlamento o Ministerio, que hubiera privado a la versión española de las connotaciones negativas en el **TO**. En cuanto a los topónimos, fue necesario convertirlos completamente al castellano, dado que había que lograr palabras grafía y pronunciación españolas para posibilitar las rimas en las canciones. La eufonía y memorabilidad de las rimas resultan esenciales en el lenguaje primiti-



vo de Dudo, en el que prima la oralidad. Por ese motivo, se eliminaron en su mayoría las referencias a lugares de la geografía inglesa como *Sandwich* (*Sams Itch* en el *ro*), *Dover* (*Do It Over*) o *Folkstone* (*Fork a Stone*), pero la alusión al contexto inglés permanece en *Canterbury*, *Cambry* y *Enlaterra*.

No obstante, en un intento de que la lectura fluyese a un ritmo adecuado y resultara grata al oído español, decidimos suavizar la sintaxis irregular del texto inglés a la sintaxis normal del español. Sólo excepcionalmente, en pasajes meditativo-descriptivos con resonancias y ritmos más propios de la poesía, mantuvimos las inversiones y reiteraciones del original. En nuestra traducción, los diálogos pretenden conservar su característica simplicidad, así como la redundancia de ciertas fórmulas del original, pese al empobrecimiento estilístico que las repeticiones puedan conllevar. Ambos rasgos nos parecieron significativos en el *ro* por ser propios de los rituales y manifestar de modo evidente la pedestre visión del mundo de Riddley. En cambio, para mitigar los efectos negativos que una traducción al pie de la letra hubiese podido provocar convenimos en omitir la mayoría de las cláusulas con verbos de comunicación del tipo *he said*, usados para marcar la presencia del estilo directo en el *ro*.

Como hemos intentado demostrar, Hoban desarticula el discurso de Riddley de un modo deliberado y el resultado es una visión sumamente rudimentaria a los ojos del lector actual. Las palabras parecen inadecuadas para definir conceptos científicos y nociones complejas. A ello contribuye, sin duda, la perspectiva narrativa, es decir, que la historia sea contada por un niño. Pero esta impresión queda reforzada, sobre todo, porque el idioma que ha heredado Riddley es un vehículo imperfecto para la comunicación.

Los traductores de *Dudo Errante* entendemos que la traducción siempre implica una necesaria transformación del original. Traducir es «re-escribir» y manipular el original. Traducir supone un mero intento de acercarse al significado pretendido inicialmente por el autor. Probablemente, Hoban ha llegado a la conclusión de que toda comunicación verbal implica efectivamente una subversión, en el sentido literal de la palabra, algo inferior o secundario a lo que deseamos transmitir. En este mismo sentido, Walter Benjamin en su conocido ensayo «La tarea del traductor»<sup>10</sup> identificaba el traducir, cuya metáfora es como en *Riddley Walker* (¡feliz coincidencia!) la recomposición de la vasija, con una aproximación a un lenguaje superior, puro, que permite acceso al significado expresado en un lenguaje original (Vega 1994: 293):

Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido del original, reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquel en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que los trozos de la vasija rota, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior.

Nuestra versión pretendía justamente que pudiesen reconocerse las estrategias de transformación empleadas por Hoban. En este sentido, quisimos ser respetuosos con la intención subversiva de Hoban. Se deduce pues que la traducción española propuesta no es una traducción definitiva, sino nuestra lectura subjetiva, una propuesta provisional del *Riddley*

<sup>10</sup> «Die Aufgabe des Übersetzters», introducción a la traducción de Benjamin de *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Cito versión española de H. P. Murena en M. A. Vega (1994: 293).



*Walker* de Hoban. Nuestra convicción sincera de que con esta obra Hoban deseaba fomentar una reflexión profunda en sus lectores nos llevó a los traductores a adoptar esa misma actitud provocativa y epistemológica en el proceso de transformación a que sometimos a Riddley para que llegara a ser *Dudo Errante*.

RECIBIDO EN ENERO 2006

#### BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (1994) «La tarea del traductor» [traducción española de H.P. Murena] en Miguel Ángel Vega (ed.) *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid: Cátedra, págs. 285-296.
- BURGESS, Anthony (1996) *A Clockwork Orange*, Harmondsworth: Penguin.
- DERRIDA, Jacques (1967) *De la grammatologie*, París: Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_ (1972) *La dissémination*, París: Éditions du Seuil.
- HATIM, Basil & Ian MASON. (1990) *Discourse and the Translator*, Londres: Longman.
- HERMANS, Theo (ed.) (1985) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm.
- HOBAN, Russel (2002) *Riddley Walker*, Londres: Bloomsbury.
- \_\_\_\_ (2005) *Dudo Errante*, Introd., notas y versión española de David Cruz Acevedo y M.ª Luisa Pascual Garrido, Córdoba: Berenice.
- HOLMES, James S. (1988) *Translated! Papers on Literary Translation and translation Studies*, Amsterdam: Rodopi.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2004) *Traducción y Traductología*, 2ª ed., Madrid: Cátedra.
- JAKOBSON, Roman (1959) «On Linguistic Aspects of Translation», en Reuben Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- LEFEVERE, André (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Nueva York: Routledge.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (1999) *La traducción de la variación lingüística*. Monográficos de la Revista Hermeneus, Soria: UERTERE.
- ORWELL, George (1983) *The Penguin Complete Novels of George Orwell*, Harmondsworth: Penguin.
- NORD, Christiane (1991) *Text Analysis in Translation*, Amsterdam: Rodopi.
- \_\_\_\_ (1997) *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester: St. Jerome.
- PAZ, Octavio (1971) *Traducción: Literatura y literariedad*, Barcelona: Tusquets.
- RABADÁN ÁLVAREZ, ROSA (1991) *Equivalencia y traducción*, León: Secretariado de Publicaciones Universidad de León.
- WILKIE, Christine (1989) *Through the Narrow Gate: The Mythological Consciousness of Russell Hoban*, Londres/Toronto: Associated University Presses.