

Traducción y análisis de los cuentos “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” y “Diálogo del espejo” de Gabriel García Márquez

Ćuto, Monika

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:970670>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-27**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije

Diplomski sveučilišni studij hispanistike; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Monika Ćuto

Traducción y análisis de los cuentos “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” y “Diálogo del espejo” de Gabriel García Márquez

Diplomski rad

Zadar, 2021.

Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije

Diplomski sveučilišni studij hispanistike; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Traducción y análisis de los cuentos “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” y “Diálogo del espejo” de Gabriel García Márquez

Diplomski rad

Studentica:

Monika Ćuto

Mentor:

izv. prof. dr. sc. Stijepo Stjepović

Zadar, 2021.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Monika Ćuto**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Traducción y análisis de los cuentos “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” y “Diálogo del espejo” de Gabriel García Márquez** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 4. veljače 2021.

Tabla de contenidos

1. INTRODUCCIÓN	1
2. TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN	3
2.1 Historia de la traducción.....	3
2.2 Desarrollo de la traducción.....	5
2.3 Roman Jakobson y la traducción	8
2.4 La traducción literaria.....	9
3. EL REALISMO MÁGICO.....	15
3.1 La historia del desarrollo del realismo mágico.....	15
3.2 El realismo mágico en América Latina	16
3.3 La influencia de las mujeres en el realismo mágico.....	18
3.4 El realismo mágico en la obra de Gabriel García Márquez.....	20
4. TRADUCCIÓN	24
5. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS	35
5.1 <i>Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo</i>	35
5.2 <i>Diálogo del espejo</i>	39
6. CONCLUSIÓN.....	43
7. ANEXO	47
8. BIBLIOGRAFÍA	61

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo fin de máster era proporcionar una traducción literaria de los cuentos del periodo del realismo mágico donde se mostraría su estilo específico, así como describir la historia y las características básicas de la traducción literaria.

La parte central de este trabajo fin de máster es la traducción del español al croata, de dos cuentos de unos de los autores más grandes del mundo, el colombiano Gabriel García Márquez. Se trata de dos relatos cortos, *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* y *Diálogo del espejo*, que son parte de la antología *Ojos de perro azul*.

Al inicio del presente trabajo, en el primer capítulo, está brevemente explicada la historia de la traducción y su evolución y desarrollo a través de los años. Mencionaremos a algunos personajes históricos que tenían papeles importantes para la traducción durante la historia y también hablaremos sobre la traducción literaria, que es, en realidad, el centro del presente trabajo. En la siguiente sección haremos una breve introducción al realismo mágico, su historia compleja, la explicación de la derivación del nombre de esta corriente literaria y las características de la literatura de ese tiempo. Está explicado cómo fue que el término se trasladó desde el campo de la pintura hacia el campo de la literatura, y cómo llegó a América Latina cambiando así su cultura para siempre. Además, hablamos sobre la literatura de Gabriel García Márquez y las características del realismo mágico en sus obras. Mencionaremos asimismo las representantes femeninas del realismo mágico latinoamericano. A continuación, está la parte central del trabajo –la traducción de los cuentos del español al croata, después de la que sigue el análisis de los cuentos y de la traducción. Al final se encuentran la conclusión y el resumen del trabajo, donde se sintetizan todos los puntos clave de la investigación.

Para la traducción se han utilizado las versiones digitales de *El diccionario de la lengua española* de Asociación de Academias de la Lengua Española y la Real Academia Española, del *Diccionario Clave*, del *Cambridge Dictionary*, *Collins Dictionary*, la página *Hrvatski jezični portal* y la página de *Hrvatska enciklopedija*. También nos parecieron muy útiles las herramientas digitales como *Context Reverso*, *WordReference* y *Glosbe*.

Los puntos principales de este trabajo fin de máster eran de enfatizar la importancia de la traducción de diferentes tipos de obras literarias, de las obras literarias que provienen de diversas culturas y poblaciones, y que, aunque sean de las culturas ajenas y desconocidas, muestran que vale la pena traducir y extender el patrimonio de un pueblo a todo el mundo.

Aparte de eso, era importante hacer conocer la complejidad de la traducción, especialmente, de la traducción literaria, sus características y la simbólica, al igual que su evolución a través de la historia.

2. TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN

2.1 Historia de la traducción

La historia de la traducción se puede dividir en, aproximadamente, cuatro etapas. El crítico literario George Steiner en su libro *After Babel* declara que la primera etapa comienza con la obra de Marco Tulio Cicerón, *Libellus de Optimo genere oratorum*, escrita en el año 46 a. C., donde el autor propone que no se debería traducir *verbum pro verbo*, es decir, palabra por palabra. La característica principal de este periodo es el enfoque en lo empírico. Christiane Nord, una traductora alemana, en su libro *Translating as a Purposeful Activity* cita Cicerón que afirma:

“Cicero (106–43 b.c.e.) described the dilemma as follows: That is to say I translated the most famous orations of the two most eloquent Attic orators, Aeschines and Demosthenes, orations which they delivered against each other. And I did not translate them as an interpreter but as an orator, keeping the same ideas and the forms, or as one might say, the “figures” of thought, but in language which conforms to our usage. And in so doing I did not hold it necessary to render word for word, but I preserved the general style and force of the language. For I did not think I should count them out to the reader like coins, but to pay them by weight, as it were. [46 b.c.e.]1949, *De optimo genere oratorum*, v. 14” (Nord 2018: 4-5)

Se considera que ese primer periodo acaba con la publicación de *Ensayo sobre los Principios de la Traducción* escrito por Alexander Fraser Tyler en 1792. En su opinión la utilidad de las traducciones es algo importante a nivel universal y precisamente por eso es necesario hacerlas. En su obra *Ensayo sobre los Principios de la Traducción* el autor explica que si el carácter de todas las lenguas fuera mismo, sería fácil traducir de una lengua a otra, pero como el genio y el carácter de todas las lenguas son diferentes y cada una tiene sus particularidades, lo más importante empezó a ser el deber del traductor de transmitir las ideas y el espíritu del texto original y comunicarlas de manera que él considera sea la manera que exprese mejor los sentimientos del autor. También es importante transmitir su estilo y la manera de escribir que podrá obtenerse solo estudiando la sintaxis y las construcciones de sus frases.

Con la ayuda de sus investigaciones y análisis de la teoría de la traducción, Fraser Tyler deduce tres leyes de la traducción, que citamos de su obra:

“ It will follow:

1. That the translation should give a complete transcript of the ideas of the original work.
2. That the style and manner of writing should be of the same character with that of the original.
3. That the translation should have all the ease of original composition.”

(Tyler 1797:15)

Como podemos ver, según su opinión existen tres leyes de la traducción que consisten en transmitir completamente las ideas del texto original, mantener el estilo y la manera de escribir y que la traducción debe fluir de mismo modo que fluye el texto original.

La segunda etapa está caracterizada por el estudio de la teoría y la investigación hermenéutica. Se trata del intento de interpretar textos, sea sagrados sea filosóficos, e investigar qué significa entender un fragmento de un texto. La cuestión de la naturaleza de la traducción se está examinando dentro de un marco un poco más general de las teorías lingüísticas.

Después de este periodo nos encontramos en una etapa moderna. Alrededor de 1940 empiezan a redactarse los primeros ensayos sobre la traducción automática. Los herederos del formalismo ruso aplican la teoría lingüística a la traducción. En la discusión sobre el intercambio de idiomas se introducen la lingüística estructural y la teoría de la información. Los traductores profesionales forman parte de los organismos internacionales y los periódicos concentrados en las cuestiones de traducción empiezan a expandirse. Desde el principio de los años 60 se nota que ocurren algunos cambios. Con el descubrimiento de la obra de Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers*, (esp. *La tarea del traductor*), se produce una reversión hacia las investigaciones hermenéuticas en la traducción e interpretación. Con ello disminuye el entusiasmo hacia la traducción automática que ha marcado los años 50. El estudio de la teoría de la traducción se ha convertido en un punto de contacto entre las disciplinas ya establecidas y las disciplinas nuevas que acabaron de empezar su desarrollo. Para clarificar el acto de la traducción y el proceso que sucede cuando se trata de interpretar y traducir de un idioma a otro se combinan los conocimientos de la filología clásica, la literatura comparada, la poética, la retórica, la lexicología, la gramática y la sociología del discurso.

2.2 Desarrollo de la traducción

Ronald Knox, un escritor y teólogo británico, en su obra *On English Translation* pone dos cuestiones fundamentales: “which should come first, the literary version or the literal; and is the translator free to express the sense of the original in any style and idiom he chooses?”. (esp. ¿Qué debería ser primero, la versión literaria o la literal?; ¿El escritor se siente libre de expresar el sentido del original en cualquier estilo o idioma que escoge?).

Se puede decir que, durante más de dos mil años todo lo que se ha dicho sobre la naturaleza de la traducción y todas las discusiones y creencias siempre gira, más o menos, alrededor de lo mismo. Desde los principios de la traducción existía un problema, mejor dicho, una cuestión que tiene raíces en las antiguas dubitaciones religiosas y psicológicas. Siempre nos preguntábamos si, en realidad, debería existir una forma de pasaje de una lengua a otra. Según las creencias antiguas, si un texto tenía las características de un texto divino y sagrado, su transmisión a otras lenguas era un acto sospechoso y, en el fondo, un acto de maldad. Por ejemplo, en el judaísmo existe una inscripción que data del primer siglo a. C. en la que pone que, cuando la Ley fue traducida al griego, durante tres días el mundo entero estaba en la oscuridad.

Aunque es verdad que las barreras de las lenguas no deberían impedir el entendimiento de la religión, hay misterios que sería erróneo traducir o transcribir ahora. No todo es posible traducir ahora, en este momento. San Jerónimo, al traducir a Ezequiel, dice que no es posible traducir todo ahora mismo y que algunas cosas es mejor dejarlas incomprensibles porque se podría perder el contexto que existía en el pasado y que ahora no seríamos capaces de entender. A través de los cambios lingüísticos, de los cambios de la sensibilidad receptiva y a través del mejoramiento de la interpretación, tal vez algún día seamos capaces de traducir cosas que ahora no podemos interpretar de mejor manera.

La lengua de partida y la lengua de llegada están siempre en relación una con la otra. Desde los principios del tiempo todo está en movimiento. Siempre tenemos pasado, presente y futuro y no existe un punto estable en el tiempo en torno al cual podría basarse todo. El original es siempre único y todo después del original es solo la interpretación o la reinterpretación.

Sin embargo, estas interpretaciones del original, las traducciones de los textos, son vitales para el desarrollo de las vidas de los seres humanos. Resulta esencial tener traducidos textos de

muchas diferentes áreas de la vida porque solo así podemos transmitir las sabidurías de una cultura a otra, de un pueblo a otro. Durante este proceso es muy importante que el traductor tenga la libertad que le da la posibilidad de omitir lo que le parece que se podría omitir y, al mismo tiempo, que tenga la posibilidad de añadir algo si le parece que así sería mejor. Es simplemente imposible traducir las figuras retóricas o unidades fraseológicas características de una lengua en otra y transmitir completamente su sentido y ese es el más grande problema de la traducción en general. Por eso es muy importante que el traductor conozca bien la lengua a la que está traduciendo y que no comete errores, ni a nivel de gramática y la sintaxis, ni en cuanto al estilo. Si el traductor es bien formado y conoce las lenguas con las que está trabajando, hará lo que pueda para obtener la mejor traducción posible. En su libro *Translation, History & Culture*, André Lefevere cita a Juan Luis Vives y su obra *Versiones seu Interpretationes* escrita en el año 1531, donde Vives explica justo lo que acabamos de discutir:

“Languages benefit greatly if skillful translators dare to give some foreign figure of speech or style to their nation, as long as it does not deviate too much from that nation’s customs and general way of life. They can also imitate the language of the original, using it as a kind of matrix, and invent or construct new well-formed words to enrich the language they translate into.” (Lefevere 1992: 50-51)

Después de los fines del siglo XV, el postulado sobre la intraducibilidad tiene los fundamentos seculares. Se cree que no es posible obtener la simetría verídica entre dos sistemas semánticos diferentes. El lenguaje humano contiene signos arbitrarios que forman parte de la convención social y el sentido jamás podrá ser separado de la forma de la expresión. Es muy difícil obtener una transparencia completa porque todos los términos, incluso los más simples, forman parte de una sociedad particular y están marcados por las características históricas y culturales de esa misma sociedad. Dante, uno de los más grandes escritores de todos los tiempos, en su obra *Convivio* ha dicho: “nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonía.” (esp. Nada de lo que las musas han tocado se puede transmitir a otra lengua sin que se pierda su armonía y la intensidad de las palabras que no pueden ser trasladadas). (Dante, *Convivio*, 1304. Capítulo VII)

Cuando se trata de la traducción de la poesía, las cosas se vuelven aún más complicadas. No es posible traducir poesía y obtener que la traducción provoque los mismos sentimientos en el lector como lo hace el original. Lo mismo pasa con la traducción de la filosofía. Sería casi

imposible traducir a Kant sin perder un poco del sentimiento y la complejidad semántica que llevan sus textos originales. Según Benedetto Croce (1902), la lengua es intuitiva. Cada vez que hablamos, cada vez que producimos sonidos, ninguno de esos es igual al otro. Siempre se trata de sonidos diferentes porque el tiempo pasa y una vez que decimos algo es imposible repetirlo de manera exacta. Sin embargo, sólo a través de la traducción es posible que el hombre moderno no sea despojado de la sabiduría del pasado. La traducción es, y siempre será, un modo de pensar y de entender.

Uno de los puntos muy importantes en el desarrollo de la traducción es la aparición de la Escuela de Traductores de Toledo, en el siglo XII. Ese era un punto de encuentro de tres diferentes idiomas, culturas e intelectos. Judíos, cristianos y musulmanes traducían al latín o a las lenguas vulgares del hebreo y el árabe. La gran parte de traducciones eran las obras de filósofos griegos desconocidas a la cultura latina que los árabes, durante sus conquistas, tradujeron y estudiaron.

“Quienes realizaban las traducciones no eran solo toledanos o ibéricos sino que provenían de distintas regiones, de Inglaterra, los ingleses fueron muy numerosos en la Península Ibérica a lo largo del siglo XII, entre ellos Abelardo de Bath; los franceses originarios de la región cercana a la Península Ibérica conocida como Galia, como Marcos de Toledo estudioso de la medicina en Montpellier; de Italia como Gerardo de Cremona; de Dalmacia como Herman, el Dálmata, y sabios, traductores y viajeros que trabajaron en distintos centros y venían a aprender la ciencia árabe.”
(González 2007: 80)

En el siglo XIII Alfonso X El Sabio establece nuevas reglas en la Escuela de Traductores de Toledo, y, ante todo, al lado de las traducciones de las obras literarias añade las traducciones de las obras filosóficas y científicas, los libros de astronomía, la historia, el derecho. Además de esto, la lengua de llegada sobre todo era el romance.

No es posible que un producto humano sea perfecto y jamás tendríamos una duplicación perfecta del original, aunque a la primera vista nos parezca así. De todos modos, eso no significa que no deberíamos traducir. Lo que es necesario establecer, según los traductores, es el grado de la fidelidad de las traducciones, un tipo de tolerancia que sería aceptable y que mostraría que las traducciones son válidas. Según las teorías de la traducción existen técnicas específicas y los métodos para obtener una traducción que podría ser ideal. Tenemos la rigurosa literalidad que implica la traducción palabra por palabra. Luego, tenemos la traducción que es

leal al original, pero al mismo tiempo es autónoma. En este caso, el traductor trata de no alejarse mucho del original, pero, sin embargo, compone un texto que es aceptable y suena natural en su propia lengua. Al final tenemos la traducción a través de la que se trata de transponer el original en los idiomas más accesibles, pero también, es posible interpretar el original de una manera muy libre, hasta alusiva. No obstante, las líneas que dividen esos tres modos son muy borrosas y no es posible destacar límites claros porque uno siempre interfiere con el otro. (Steiner 1998: 248-263)

2.3 Roman Jakobson y la traducción

Roman Jakobson fue el famoso lingüista americano, nacido en Rusia, y el principal fundador del movimiento del estructuralismo lingüístico europeo, más conocido como la Escuela de Praga. Jakobson en su artículo *On Linguistic Aspects of Translation* distingue tres tipos de la traducción:

“(1) Intralingual translation, or rewording (an interpretation of verbal signs by means of other signs in the same language).

(2) Interlingual translation or translation proper (an interpretation of verbal signs by means of some other language).

(3) Intersemiotic translation or transmutation (an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems)” (Jakobson 1959: 233)

En todos estos tipos Jakobson encuentra un problema y se trata del hecho que mientras los mensajes pueden servir como las interpretaciones adecuadas de las unidades de los códigos, a través de la traducción no existe una equivalencia total.

“Hence a dictionary of so-called synonyms may give perfect as a synonym for ideal or vehicle as a synonym for conveyance but in neither case can there be said to be complete equivalence, since each unit contains within itself a set of non-transferable associations and connotations.” (Bassnett 2002: 23)

Jakobson declara que la equivalencia total es completamente imposible y afirma que, técnicamente, todo el arte poético es intraducible:

“Only creative transposition is possible: either intralingual transposition—from one poetic shape into another, or intralingual transposition—from one language into another, or finally intersemiotic

transposition—from one system of signs into another, e.g. from verbal art into music, dance, cinema or painting.” (Jakobson 1959: 238)

Ponemos el ejemplo que nos da de la imposibilidad de la equivalencia total que nos da Jakobson y que encontramos en el libro *Introducing Translation Studies* escrito por Jeremy Munday:

“He gives the example of *cheese* in English, which is not identical to the Russian *syr* (or, for that matter, the Spanish *queso* etc.) since the Russian ‘code-unit’ does not include the concept of *cottage cheese*. That would be *tvarok* and not *syr* in Russian. While one might quibble that the English *cheese* only really cover the realm of cottage cheese by the addition of the term *cottage*, the general principle of interlinguistic difference between terms and semantic fields is established.” (Munday 2001: 26)

2.4 La traducción literaria

Traducir las obras literarias es una tarea muy difícil. Para traducirlas hay que tener un talento especial y, de alguna manera, hay que convertirse en el escritor. Tenemos que entender la literatura que estamos traduciendo, y no solo la superficie. Es necesario comprender el peso y la importancia que llevan las palabras del texto original. No obstante, traducir cualquier texto o discurso es un trabajo complejo que requiere muchas investigaciones sobre el tema y, si queremos que esté bien hecho, no se puede hacer de una manera frívola, sino, para traducir una obra literaria, debemos trasladarse a la mente del autor e intentar de ponerse en su lugar. Solo así lograremos aproximar a los lectores de la lengua de llegada el sentimiento que el original provoca en los lectores de la lengua de partida.

Boase-Beier, Fawcett y Wilson en su libro *Literary translation; redrawing the boundaries* nos explican muchas cosas sobre la traducción literaria y aquí ponemos un ejemplo donde describen la belleza de la literatura y su traducción:

“A general characteristic of literature in human cultures is that literary language is language writ large. It is characteristically rich and complex, exemplifying the full range of the linguistic phenomena and capacities of a particular human language. No other corpus of texts can make this claim. Although translation is not restricted to linguistic issues, clearly translation is normally in part a linguistic practice. Whatever the role of other non-linguistic aspects of a particular translation

task, language is almost always at the core of translating and interpreting.” (Boase-Beier, Fawcett, Wilson 2014: 15)

Lo que hace la traducción literaria especial es el hecho de que el lenguaje de la traducción literaria incluye el vocabulario de la lengua marcada y de la lengua no marcada, lo que lo convierte en un vocabulario muy amplio porque comprende las expresiones que se usan en la vida cotidiana pero también aquellas que se usan menos, incluso las que están en desuso. El vocabulario que utilizamos cuando traducimos una obra literaria tiene tantas posibilidades y nos da la libertad de escoger y adaptar lo mejor posible el lenguaje de la lengua de partida al lenguaje de la lengua de llegada.

En la traducción literaria muchas veces es más importante el modo en el que algo está dicho de lo que realmente está dicho, a diferencia de la traducción técnica, donde el estilo no es tan importante como es importante que cierta información se transmita de la lengua de partida a la lengua de llegada. Si un texto técnico carece del elegante uso de las palabras y del modo particular de la expresión, pero sí contiene todas las informaciones necesarias, cumple con su papel principal. Sin embargo, en la literatura, el estilo juega un papel muy importante. Con la falta del estilo sucede que se pierda el valor de la traducción y que se convierta en algo árido, escrito sin ningún empeño particular.

La traducción literaria nos da una paleta de opciones que podemos escoger porque existen tantas maneras diferentes de expresarse, a diferencia de la traducción técnica, científica o especializada, donde no tenemos mucha libertad y las posibilidades se reducen a las opciones más esenciales para transmitir una información.

Vamos a poner un ejemplo que nos muestra la importancia que tiene la elección de palabras en la traducción literaria, que a primera vista no parece tan importante, pero, en realidad lleva un cierto peso.

En el cuento *Un fenómeno inexplicable* escrito por Leopoldo Lugones, escritor argentino, la primera frase es la siguiente: *Hace de esto once años*. Clifford E. Landers en su libro *Literary translations* nos da algunas opciones que podrían ser las elecciones aceptables en la traducción de la frase del español al inglés:

This happened eleven years ago.

This occurred eleven years ago.

This took place eleven years ago.

Eleven years have passed/gone by since this happened/occurred/took place.

Todas estas frases transmiten la misma información, pero, de todos modos, existen ciertos matices que se pueden sentir en cada una de las frases traducidas. Esta es la belleza de la lengua. La lengua nos ofrece tantas posibilidades y con cada una de estas posibilidades tenemos el poder de obtener sentimientos diversos, aun cuando queremos decir, más o menos, la misma cosa.

Se estima que después de unos 30 o 40 años, la traducción pierde un poco de su vitalidad. La lengua es un ser vivo, va cambiando a través de los años, siempre está en algún tipo de circulación. Precisamente por eso, algunas traducciones que se publicaron hace muchos años, ahora no son tan comprensibles como eran una vez. Lo que alguna vez era fácil de entender para todos los hablantes de un idioma, después de un cierto período del tiempo podría resultar incomprensible para los hablantes de la misma lengua que evolucionó durante los años. Esto no significa que las traducciones antiguas no valgan nada en los tiempos contemporáneos. Sólo significa que es más fácil de entender una traducción que es más cercana a la lengua que hablamos hoy. Todas las traducciones, incluso las que se hacen hoy, en algún punto en el futuro, van a convertirse en versiones anticuadas que serán más complejas de entender para las nuevas generaciones. Sin embargo, todo eso no significa que debamos traducir de nuevo, por ejemplo, a Cervantes. No importa que las versiones traducidas algún día van a sonar obsoletas porque su verdadero valor se encuentra en el modo en el que los traductores una vez eran capaces de interpretar el original y la manera de hablar y de escribir de aquel tiempo y en qué nivel lo hicieron. El empeño del traductor, indistintamente de la época en la que vivía, es incuestionablemente valorado porque algunas traducciones se convierten en el modelo con el que se compararán las demás traducciones hechas en el futuro.

Hablando de la fluidez y transparencia de la traducción, destacaremos que uno de los papeles principales que tiene que cumplir la traducción de un texto original es que en el lector de la lengua de llegada provoque el sentimiento que provoca en el lector de la lengua de partida. No obstante, el problema que los traductores siempre enfrentan es si se deberían traducir cosas como errores gramaticales involuntarios o la incoherencia. El objeto principal de la traducción

es transferir el texto de una lengua a otra sin dejar muchas huellas del proceso para que el lector no sea consciente del hecho que está leyendo una traducción y no el original.

Clifford Landers nos da un ejemplo de la relación entre el autor, el traductor y el lector:

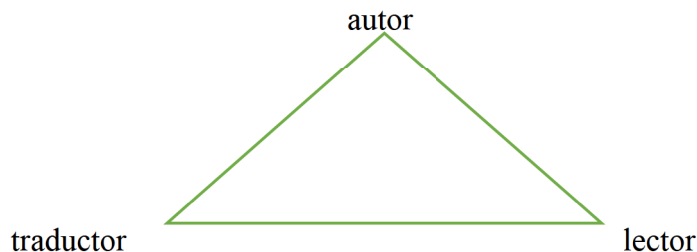
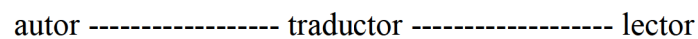


Imagen 1. Clifford Sanders: (2001)

La situación ideal sería que, al mismo tiempo, el traductor se encuentre en la misma distancia del autor y del lector, pero en realidad, eso es difícil de obtener porque en algún punto el traductor se inclina más hacia un lado. Tal vez una imagen que representaría la relación mejor sería algo así:



Esta es la imagen más realista porque sin el traductor el autor no sería capaz de avanzar hacia el público de la lengua de llegada o difundir sus obras y su sabiduría.

Lawrence Venuti nos da un ejemplo de la situación que ocurriría entre el autor y el traductor en la circunstancias perfectas:

“The ideal situation occurs, my friend believed, when the translator discovers his author at the start of both their careers. In this instance, the translator can closely follow the author’s progress, accumulating exhaustive knowledge of the foreign texts, strengthening and developing the affinity which he already feels with his author’s ideas and tastes, becoming, in effect, of the same mind.”
(Venuti 2008: 237-238)

El acto de traducir es, de hecho, un proceso que incluye la búsqueda por las similitudes entre las lenguas y las culturas y eso sucede justo porque el proceso siempre encuentra las desemejanzas. Nunca deberíamos tratar de evitar estas desemejanzas u diferencias por completo porque en esto consiste una traducción, un intercambio entre culturas.

Todo eso se puede deducir a dos tipos de traducciones: esas orientadas hacia la lengua de partida y esas orientadas hacia la lengua de llegada. Umberto Eco afirma lo siguiente:

“A source-oriented translation must do everything possible to make the B-language reader understand what the author has thought or said in Language A... If Homer seems to repeat ‘rosy-fingered dawn’ too frequently, the translator must not try to vary the epithet just because today’s manuals of style insist otherwise. The reader has to understand that in those days dawn had rosy fingers whenever it was mentioned, just as these days Washington always has D.C.”

Lo que quiere decir Eco es que en la traducción orientada hacia la lengua de partida el traductor tiene que dar al lector de la lengua de llegada oportunidad para entender perfectamente lo que dijo el autor del texto original. No importa si algunas cosas no encajan en los marcos del estilo contemporáneo porque el lector tiene que entender que en aquel día ese tipo de expresión era totalmente normal y aceptado en la vida cotidiana.

Uno de los errores más comunes entre los traductores que no tienen mucha experiencia es querer interpretar completamente todo el sentido de la lengua de partida. Mayormente se trata de intentos de no dejar perder ni un poco de sentido del original y eso resulta en una traducción que, en la lengua de llegada, pierde la armonía y no suena natural. Generalmente, eso sucede porque en la lengua de partida existen algunas formas de denominar algo o algunos sintagmas que en otras lenguas no existen. Clifford Sanders nos da un ejemplo de la palabra portuguesa *menino* que significa “*little boy*” (en esp. *niño pequeño / muchacho*). En portugués es común el uso de la denominación *menino*, pero, en inglés es un poco raro repetirlo cada vez que se mencione ese personaje y así se rompe el estilo de la lengua inglesa con el uso excesivo del sintagma *little boy*. Precisamente por eso, en un punto, es muy probable que el autor opte por el uso de la palabra *boy* en vez del sintagma mencionado. La repetición de *little boy* podría considerarse como *error de frecuencia*.

“The range of available interpretations is reduced in translation (without there being any consistent evidence of an intention on the part of translators to domesticate or otherwise modify the range of potential meanings of the source text).” (Hatim, Mason 1997: 122)

Al final, el objeto y lo más importante no es traducir lo que el autor del texto original escribió sino traducir aquello que el autor del original pensaba en ese momento. (Clifford 2001: 7-199)

Según Clive Scott, la traducción no solo aplica ya establecidos conocimientos del lector en un texto nuevo sino los multiplica y aumenta el espectro de los conocimientos que nos lleva a una de las principales funciones de la traducción y se trata de generar las redes en su alrededor y mostrar cómo puede cambiar una lengua:

“Translations may not bring about changes in language, but they show how language can change; and inasmuch as they also establish themselves as text, they make themselves repositories, or exemplars, of change, if not instruments of it. Our capacity for language is a shared involvement in what a language is capable of; our capacity for language gives us access to all the possible futures of language.” (Scott 2012: 155)

3. EL REALISMO MÁGICO

3.1 La historia del desarrollo del realismo mágico

El término *realismo mágico* aparece por primera vez en 1923, pero fue reconocido oficialmente en 1925 cuando Franz Roh, historiador y crítico del arte alemán, lo usa de nuevo en un libro suyo refiriéndose a una tendencia artística nueva que se estaba desarrollando en la pintura europea. Lo que Roh consideraba que era el *realismo mágico* se diferencia mucho de lo que nosotros conocemos hoy y de lo que nos referimos cuando usamos este término. Para él, el *realismo mágico* ha marcado la vuelta a la realidad empírica, al mundo real, mientras el expresionismo en la pintura representaba lo interior, representaba un mundo emocional. Según Castro, “Roh identificó los detalles precisos del realismo mágico: la claridad fotográfica fluida y el retrato de la naturaleza “mágica” del mundo racional.” (Castro 2018: 2) Creía que este arte nuevo fue concentrado en la representación del objeto. Según Roh, el *realismo mágico* se encontraba en medio de dos partes extremas. Por un lado, había los realistas y los impresionistas que representaban y veían el mundo real e ingenuo. Por otro lado, había expresionistas que, por lo común, reaccionaron en contra de sus precursores, promoviendo un cierto idealismo.

En Alemania, este movimiento aparece también bajo un nombre diverso, *la nueva objetividad* (alem. *Neue Sachlichkeit*). Se trata de un movimiento que simboliza el periodo de la República de Weimar y el ambiente en Alemania vencida después de la Primera Guerra Mundial. Este movimiento se manifestó en la visualización de las ciudades sucias, la vida urbana, las fábricas. Hartlaub, historiador del arte de Alemania, divide *la nueva objetividad* en dos grupos: *el grupo neoclásico conservativo* que se concentró en la estética e incluía artistas como Picasso, André Derain, Giorgio de Chirico, y *los veristas* (Otto Dix, Rudolf Schlichter y George Grosz) que se concentraron en cuestiones sociales de su arte, representando el terrible período que sufrió Alemania después de la Primera Guerra Mundial. Cuando Hitler llegó al poder la gran parte de sus obras artísticas fue declarada degenerada y terminó quemada. Incluso Roh, en 1933, fue enviado al campo de concentración de Dachau, pero después fue rescatado gracias al historiador del arte Wilhelm Pinder.

Al final, en el mundo de la pintura este término fue sustituido por otro, pero evolucionó en otras áreas, como en la literatura del siglo XX. (Reeds 2012: 41.-50.)

3.2 El realismo mágico en América Latina

En el año 1927, en su *Revista de Occidente*, basada en Madrid, José Ortega y Gasset, uno de los filósofos españoles más grandes del siglo XX, menciona el *realismo mágico* y de este modo transporta el término desde Europa hacia América Latina, donde tenía muchos lectores. Gracias a la traducción de los textos de Roh y su publicación en *Revista de Occidente*, el *realismo mágico* llega a América Latina. Traduciendo el texto original algunas cosas cambiaron, por ejemplo, se borró el prefacio donde Roh explica porque había utilizado el debatible término. En el original Roh analizó 87 pinturas, pero en la traducción habían transferido solo 4. Todo esto es importante porque justo aquí testificamos al punto cuando el *realismo mágico* pasa desde el mundo de la nomenclatura artística hacia el mundo de la literatura, siendo la *Revista de Occidente* una revista literaria que, ante todo, promueve la cultura y la literatura. Geográficamente, el *realismo mágico* ha abandonado Europa y se ha transferido a América, pero al mismo tiempo se ha transferido de arte de la pintura a la literatura. Sin embargo, no fue sino en 1949, cuando Arturo Uslar Pietri lo había utilizado en *Letras y hombres de Venezuela*, que se trasladó por completo el término de Europa a América Latina. Lo hizo sin mencionar a Roh como el fundador del dicho término. La primera vez que lo menciona es en el año 1986, reconociendo que el término tiene orígenes en los textos de Roh. Esta separación entre Roh y *realismo mágico* causó confusión porque se separa el concepto del término de su origen justo en el mismo año cuando Alejo Carpentier publica *El reino de este mundo*.

Pietri y Carpentier tenían las intenciones similares. Creían que la literatura de la América Latina había empezado a distanciarse de las influencias europeas y se habían empezado a documentar la flora y fauna americanas. Carpentier sostenía que lo fantástico no lo encontraremos sobrepasando la realidad con las imágenes y estructuras técnicas, sino creía que, para la gente de América Latina, que forman parte de su rica y larga historia, de su posición geográfica y de su política, era natural y normal que ocurrieran poco probables e inverosímiles situaciones y eventos que producen resultados maravillosos. Lo llamaba lo *real maravilloso*.

Era algo que cada uno llevaba dentro de sí mismo. Aunque Uslar Pietri y Carpentier declararon sus ideas más o menos, al mismo tiempo, es decir, el mismo año, los términos que utilizaron para expresarse no coincidían uno con el otro, pero puesto que su continente nativo se encontraba en medio de la búsqueda de su identidad cultural y literaria al final resultó que los dos términos se conectaron, dejando atrás a Roh y alejando sus ideas originales del *realismo mágico* del que hablamos hoy.

En los años siguientes se iban publicando ensayos, textos y libros sobre estos temas. Uno de los que escribieron era Ángel Flores, un escritor portorriqueño que se graduó en Estados Unidos, declarando en su ensayo “Magical Realism in Spanish American Fiction” que la denominación *realismo mágico* era la más correcta para referirse a la nueva literatura latinoamericana. Según Flores, en el año 1935 empieza el movimiento del realismo mágico en América Latina, justo con la publicación de cuentos de Jorge Luis Borges *Historia universal de la infamia*. (Lucilla 1975: 396.) En 1967 Luis Leal escribe un ensayo donde pone de nuevo a Roh al lugar del fundador del término y dice que no debería vincularse rigurosamente a la literatura sino también a la pintura, poniéndolo en sus orígenes históricos verdaderos. Su opinión se diferencia de aquella de Flores y él piensa que “Flores incluye autores que no pertenecen al movimiento, identifica el realismo mágico con la literatura fantástica, y señala una cronología inexacta para este movimiento literario” (Lucilla 1975: 396.) Mencionando también a las obras y el trabajo de Carpentier, conecta el *realismo mágico* con *lo real maravilloso*, declarando que Carpentier era el que prestó la mayor atención a este fenómeno en América Latina.

En 1969, Ángel Valbuena Briones, crítico literario español, en su ensayo “Una cala en el realismo mágico” declaró que, de hecho, Roh era el primero a usar el término. Sin embargo, creía que lo único que unía el *realismo mágico* de América con el de Europa era el nombre y nada más de eso.

En 1974 Roberto González Echeverría, un crítico literario de la literatura y cultura latinoamericana, publicó “Isla a su vuelo fugitivo” donde reconoce Roh como la persona que creó este término y lo usó en sus obras, pero, no obstante, creía que este fue un fenómeno latinoamericano, que *lo real maravilloso* y el *realismo mágico* eran lo mismo y que Roh no tenía nada que ver con su evolución histórica.

El Congreso Internacional de la Literatura Iberoamericana, celebrado en 1973 en la Universidad Estatal de Michigan, era uno de los puntos más importantes en la historia del desarrollo de la literatura latinoamericana porque se organizó con el objetivo principal de resolver la cuestión del *realismo mágico* y su papel en la literatura de América Latina. Emir Rodríguez Monegal, un crítico literario uruguayo, fue el que presentó el sintagma “diálogo de sordos”, haciendo referencia a un gran número de críticos literarios que utilizan el mismo término, pero refiriéndose a los conceptos e ideas diferentes. En 1975 la mayoría de los críticos literarios reconocieron el “diálogo de los sordos” siguiendo pensando y sosteniendo que el *realismo mágico* era un fenómeno latinoamericano y que no tenía ninguna conexión con Roh.

También en el año 1975 Carpentier publicó un ensayo declarando que él no consideraba a sí mismo uno de los seguidores del *realismo mágico*.

En 1977 Juan Barroso publicó “El Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso en “El reino de este mundo” y “El siglo de las luces””. Él separa *realismo mágico* y *lo real maravilloso*. En la parte inicial Barroso menciona a Roh y habla sobre él como el fundador del *realismo mágico* y sobre la aparición de este fenómeno tanto en la pintura como en la literatura. El punto donde se separan las ideas de Roh y Carpentier encontramos en el hecho que Carpentier creía que existía un mundo maravilloso y Roh, de otro lado, pensaba que el arte cambia el mundo que está frente a nuestros ojos modificándolo de manera que podrá mostrar la magia que está detrás de esa obra artística. Roh se refiere a la representación de la realidad que en el público provoca la sensación de magia que pueden encontrar dentro de una cierta obra artística, al contrario de Carpentier que creía que lo mágico se puede observar en el mundo real. Carpentier, sin embargo, tiende a «justificar», más que a «naturalizar», lo extraordinario. (Llarena 1997: 113.) Pietri nos da buena descripción de lo que el *realismo mágico* en realidad compone y cómo podemos resumir su aparición en América Latina: “En los latinoamericanos se trataba de un realismo peculiar, no se abandonaba la realidad, no se prescindía de ella, no se la mezclaba con hechos y personificaciones mágicas, sino que se pretendía reflejar y expresar un fenómeno existente pero extraordinario dentro de los géneros y las categorías de la literatura tradicional. Lo que era nuevo no era la imaginación sino la peculiar realidad existente, y, hasta entonces, no expresada cabalmente. Esa realidad, tan extraña para las categorías europeas, que se había creado en el nuevo mundo, tan nuevo en tantas cosas, la fecunda y honda convivencia de las tres culturas originales en un proceso de mezcla sin término, que no podía ajustarse a ningún patrón recibido. No era un juego de la imaginación, sino un realismo que reflejaba fielmente una realidad hasta entonces no vista, contradictoria y rica en peculiaridades y deformaciones, que la hacían inusitada y sorprendente para las categorías de la literatura tradicional.” (Reeds: 2012 50- 62)

3.3 La influencia de las mujeres en el realismo mágico

La primera escritora latinoamericana reconocida en el nivel mundial fue Isabel Allende, la representante del realismo mágico. Su obra más famosa es *La casa de los espíritus* publicada en el año 1982 y se considera que este libro se considera parte del post boom latinoamericano. *La casa de los espíritus* no está escrita en un estilo posmoderno, pero tiene mucho que ver con

el estilo y la influencia de Márquez en relación con la minuciosa atención en los detalles y la nostalgia. Isabel Allende fue la ahijada de Salvador Allende, el presidente chileno y sus obras reflexionan la perspectiva del país de Chile durante el tiempo de la dictadura en Chile, durante las brutalidades de la policía y los homicidios de aquellos que se oponían al gobierno de Pinochet. *La casa de los espíritus* trata el tema de tres generaciones de mujeres y sus amantes de la clase obrera. Muchos personajes masculinos, pero también las figuras femeninas en la novela, son revolucionarios políticos. Dado su vida personal y su relación con el presidente Allende, no sorprende que estos eventos se reflexionan en la literatura de Isabel Allende.

Entre *La casa de los espíritus* y *Cien años de soledad* existen muchas semejanzas, en particular respecto a la estructura de la novela que circula sobre la historia de una familia y la repetición de los nombres de una generación a otra. La mayor parte de la novela tiene esa sensación de nostalgia incluyendo muchos detalles exagerados, e incluso comienza en un ambiente mágico realista donde los fantasmas y eventos extraordinarios ocurren en un ámbito común. Sin embargo, Allende rechaza el influjo de Márquez poniendo más énfasis en el estilo menos literario y cuestionando los elementos mágicos de su novela.

Otro ejemplo de la autora del realismo mágico es Laura Esquivel, una escritora mexicana, y su novela *Como agua para chocolate* publicada en el año 1989. Se trata de una novela escrita desde el punto de vista de una mujer, en la que tenemos la narradora femenina que trata las vidas domésticas de las mujeres. Se trata de una novela del post boom que habla sobre la vida de una mujer que no puede casarse con el hombre que quiere porque su madre tiene otros planes. La protagonista, que se dedica a la escritura de las recetas y le gusta cocinar, tiene que cuidar de su madre y no puede casarse. El hombre del que está enamorada acaba casándose con su hermana. El realismo mágico se reflexiona en algunos detalles de la vida de la protagonista que está sobreviviendo el amor no correspondido y, por ejemplo, en la comida que prepara podemos ver reflexionadas sus emociones de manera que las personas que comen su comida pueden representar sus emociones como si estuvieran ella. Aunque la novela trata el tema de la vida doméstica de una mujer, la vida política interfiere también, por ejemplo, cuando las visitan los soldados, que es también una característica típica de las novelas del realismo mágico. (Bowers 2004: 41-44)

Cabe mencionar también a Elena Garro, autora mexicana y una de las más conocidas escritoras del realismo mágico, denominada la madre del realismo mágico. Ella, además de ser escritora,

guionista y periodista, estuvo también involucrada en política, apoyando los campesinos y declarando públicamente su anticomunismo. Eso tuvo gran importancia en su papel de autora y por su punto de vista en la vida política, nunca tuvo la posibilidad de lograr como escritora. Además de eso, era esposa de Octavio Paz, y vivió en su sombra, al menos si nos referimos a su famosa carrera literaria.

Su juventud fue marcada por escándalos y su vida era llena de contradicciones, por ejemplo, una de cuales era el hecho que Garro era una mujer católica, le gustaban las misas y los ritos tradicionales, pero al mismo tiempo todo eso le separaba del comunismo y del mundo de los intelectuales de la orientación izquierda. Además de eso, consideraba que ni ella ni su obra no representaban el feminismo y no se declaraba como una feminista. Sin embargo, era una de las mujeres que marcó esa corriente literaria, conscientemente o no, viviendo en un periodo muy difícil en el que la sociedad no le ayudaba en el intento de expresarse en el mundo de la literatura.

Citamos a Lucía Melgar que en *Debate feminista* publica un pedazo sobre Elena Garro para explicar su posición lo mejor que podemos:

“Venga o no al caso, se ha hablado de su “locura”, de su “lengua viperina”, de su “maldad”, se le ha acusado incluso de “traición” y, luego, como de paso, se recuerda que también escribió. Lejos de unirme a las filas, que también existen, de quienes pretenden casi santificarla o presentarla como “víctima” del mundo, me llama la atención que en un medio donde abundan las contradicciones de los intelectuales frente al poder y donde las mujeres han enfrentado tantas dificultades para decir su propia voz, Garro parezca merecer tan poca consideración. Más de una vez, ante fotografías que la mostraban en una situación lamentable, rodeada de gatos, me he preguntado si el mismo periodista se atrevería a presentar así a algún connotado escritor. Lo dudo.” (Melgar 2006: 324)

3.4 El realismo mágico en la obra de Gabriel García Márquez

Gabriel García Márquez fue uno de los más grandes escritores del siglo XX y el principal representante de la corriente literaria del realismo mágico. Su tierra natal y, especialmente el lugar en el que nació, Aracataca, un pueblo colombiano, tuvo gran influencia en su obra y creaciones artísticas. Siendo uno de los autores latinoamericanos más grandes de la historia, en 1982 ganó el Premio Nobel de Literatura, principalmente gracias a su obra más grande, *Cien*

años de soledad. Aparte de escribir novelas, escribió también muchos relatos cortos y tenía mucho éxito trabajando como periodista.

Lo que marcó su literatura y creación artística fue el realismo mágico. No debemos confundir el realismo mágico con el género fantástico porque la principal diferencia entre estas dos corrientes literarias es que la trama de una obra del realismo mágico está basada en una realidad que no está inventada, que existe en el mundo real. Solo es que a esa realidad se le atribuyen las características mágicas y los elementos irreales, que, al mismo tiempo, aunque sean imposibles en un mundo real, los personajes perciben como algo normal y común.

La palabra “realismo” en este contexto no significa *realidad* sino se trata de un tipo de concepto estético, simplemente porque existen tantas diversas interpretaciones de la realidad en general. La principal característica del realismo mágico es justo esa incorporación de los elementos mágicos en el mundo real sin ninguna consecuencia, efecto o reacción de los personajes. Estos elementos casi nunca son explicados y el narrador narra sobre lo irreal y lo improbable que se convierten en algo normal y natural.

“La mistificación de la realidad nace de la diferencia que hay entre la vida real del escritor, sus actividades diarias, y sus acciones sublimadas, que son su pensamiento, sus teorías, el fondo teórico de sus ficciones y su labor poética.” (Rogmann, 1937: 633).

En su novela más famosa y la obra ejemplar del realismo mágico, *Cien años de soledad*, Márquez crea un lugar llamado Macondo, y la inspiración en inventarlo encuentra en su pueblo natal, Aracataca, que representa la metafórica y, al mismo tiempo, crítica interpretación de la historia colombiana. Macondo es un lugar inventado, un lugar creado en la mente de Márquez que se convirtió en el sinónimo del Caribe y del realismo mágico. Inspirado en las leyendas y mitos colombianos, pero también en los cuentos de su abuela materna de raíces gallegas que le contaba historias sobrenaturales que, de un cierto modo, encajaban en el mundo real, que existen al lado de la tecnología moderna, crea un ambiente donde mantiene en equilibrio los elementos reales de la vida cotidiana con los elementos irreales y mágicos. En la novela viene descrita la vida de las siete generaciones de la familia Buendía y de sus miembros que no pueden escapar su destino condenado al fracaso, lleno de situaciones irreales, de los fantasmas y de constante recuerdo al pasado. La historia de Macondo, ya determinada, se repite una y otra vez hasta la destrucción final.

El realismo mágico, en general, no obedece a las leyes naturales o a las leyes físicas y los puntos claves que caracterizan este género son la denegación de la subjetividad y el rechazo de lo emocional, así como la simultaneidad del pasado, presente y futuro. El objetivo es expresar las emociones y confrontarlas con la realidad. Hablando de los puntos claves, cabe mencionar al elemento de la soledad, entrelazado entre los personajes de una manera u otra, pero constantemente presente en todos los tipos de soledad y aislamiento que pueden sentir los seres humanos. Lo que también predomina es el sentimiento de la inevitable repetición de la historia que se manifiesta en los personajes perseguidos y controlados por su pasado y la complejidad del tiempo. Conviene mencionar también al elemento de la muerte, uno de los principales que, en el fondo, siempre está presente y marca a las vidas de los personajes igual que su comportamiento.

En cuanto a las características del realismo mágico y de lo real maravilloso, Márquez está de acuerdo con ciertos aspectos, pero no accede con otros:

“Mientras Carpentier apela a la «fe» de los escritores en lo «real maravilloso», Gabriel García Márquez (1928) reclama la voluntad del escritor de representar lo real como mágico. Está de acuerdo con Carpentier en lo que toca al hecho de que la realidad americana es extraordinaria. Para percibir bien esta realidad el escritor tiene que liberarse de los prejuicios racionalistas, afirma García Márquez. A diferencia de Carpentier, no formuló una «teoría» del realismo mágico, sino que adoptó este concepto como designación adecuada de su producción literaria comentándolo y especificándolo de paso.” (Lukavska 1991: 71)

La literatura de Márquez, y especialmente su obra *Cien años de soledad*, nos trae y presenta una realidad que no es uniforme a todos los personajes de misma manera sino nos presenta en cuales modos particulares cada uno de los personajes con el fondo diferente experimenta esa realidad. Para un continente como Sudamérica, esto lleva un peso particular porque se trata de la tierra de la gente de diferentes tipos de sociedades, de la mezcla de la tecnología y de lo moderno, de las leyendas y mitos primordiales y de la evolución de la sociedad que presenciamos cada día, de los períodos de las guerras difíciles y trágicas y de la devastación imperialista. Es difícil explicar y simplificar esa historia tan compleja y Márquez lo hace de manera perfecta incorporando todo lo real, todos los elementos de la cultura e historia con lo irreal y mágico que, sin ninguna duda también forma parte de la cultura sudamericana y tiene raíces justo en esa tierra. (Geetha: 2010 345.-348.)

Se trata de un libro en el que un sudamericano reconoce a sí mismo inmediatamente. Reconocen sus familias, su cultura, su tierra. Es una obra en la que se mezclan lo nacional con la vida cosmopolita, lo local con lo universal, lo histórico con lo místico.

Como ya hemos mencionado, Márquez marcó gran parte de la historia del arte de la literatura en el nivel mundial, y lo hizo principalmente con *Cien años de soledad*. Hemos destacado la importancia de la incorporación de diferentes elementos de la vida en las novelas y hemos hablado sobre las características del realismo mágico, pero destacamos una de las características, tal vez, para unos, la más importante, y se trata del sentimiento de la soledad. Esa es la característica que flota por todas sus novelas y cuentos y en muchas vemos señales subliminales de ese sentimiento. Paul M. Hedeem en el artículo *Gabriel García Márquez's Dialectic of Solitude* habla sobre Linda B. Hall que, estudiando el sentimiento de la soledad, escribió el ensayo *Labyrinthine Solitude: The impact of García Márquez* y donde relaciona la aparición de esa característica en la literatura de Márquez con las influencias de Octavio Paz:

“For Paz and García Márquez this solitude is a state of fundamental psychological disharmony; all effort then becomes a reaction to this state, a quest to establish or reestablish a sense of harmony. This effort is labyrinthine by nature, but at the centre of the labyrinth is the hoped-for place of harmony, a place of reunification.” (Hedeem 1983: 350)

4. TRADUCCIÓN

Izabelin monolog dok gleda kako kiši u Macondu

Zima je stigla naglo jedne nedjelje nakon mise. Noć sa subote na nedjelju bila je zagušljiva, ali ni u nedjelju ujutro nikome nije bilo ni na kraj pameti da bi moglo kišiti. Nakon mise, prije nego što smo mi žene uspjele pronaći kopče na suncobranima, zapuhao je neugodan i mračan vjetar koji je u širokom luku pomeo prašinu i tvrdo svibanjsko kresivo. Netko pokraj mene je rekao: „Ovaj vjetar donosi kišu”. A ja sam to već znala. Otkad smo izašli na trijem i otkad sam zadrhtala od ljepljivog osjećaja u utrobi. Muškarci su trčali prema susjednim kućama jednom rukom pridržavajući šešir a u drugoj noseći rubac, kako bi se zaštitili od vjetra i oblaka prašine. Tada je počela kiša. Nebo se pretvorilo u želatinoznu sivu tvar koja je lebdjela za četvrt udaljena od naših glava.

Ostatak jutra moja maćeha i ja zajedno smo sjedile uz ogradu, radosne jer će kiša ponovno oživjeti ružmarin i tuberozu koji su, nakon sedam mjeseci jakog ljeta i goruće prašine, žeđali u teglama za cvijeće. Do podneva je splasnulo odsjaj zemlje te se miris čistog tla i razbuđene, obnovljene vegetacije pomiješao sa svježim i zdravim mirisom kiše i ružmarina. U vrijeme ručka moj otac je rekao: „Kad u svibnju pada kiša to je znak da će voda biti čista. Nasmiješena i obasjana tračkom svjetla novog godišnjeg doba, maćeha je odvrtila: „To si čuo na propovijedi”. Otac se nasmijao. Dobro je doručkovao, probava mu je proradila i sjedio je uz ogradu, tih, zatvorenih očiju, ali nije spavao. Čovjek bi pomislio da budan sanja.

Jednolično je kišilo cijelo popodne. Moglo se čuti kako voda mirno i postojano pada, kao kad se cijelo popodne provede putujući vlakom. Ali iako to nismo primjećivali, kiša je prodirala preduboko u naše osjećaje. U ponedjeljak u zoru, kad smo zatvorili vrata da bismo zapriječili rezak i hladan povjetarac koji je puhao s dvorišta, kiša je ispunila naša osjetila. A u ponedjeljak ujutro ih je preplavila. Maćeha i ja vratile smo se promatranju vrta. Smeđa i gruba svibanjska zemlja preko noći se pretvorila u tamnu i gustu masu, nalik na običan / prirodan sapun. Među teglama za cvijeće potekao je mlaz vode. „Vjerujem da su noćas dobili i previše vode”, rekla je moja maćeha. Primijetila sam da se prestala smijati i da se njeno jučerašnje veselje pretvorilo u mlitavu i dosadnu ozbiljnost. „Mislim da jesu”, rekla sam. „Najbolje bi bilo da ih indijanci premjeste u hodnik dok se ne razvedri”. Tako su i učinili, a u međuvremenu je kiša sve više i više jačala pretvorivši se u beskonačno veliku krošnju koja se protezala nad svim stablima. Otac je zauzeo isti položaj kao i u nedjelju popodne, ali nije govorio o kiši. Rekao je: „Mora

da sam noćas loše spavao, jer sam se probudio s bolovima u leđima”. Sjedio je tamo, nasuprot ograde, s nogama na stolici i glave okrenute prema praznom vrtu. Tek predvečer, nakon što je odbio večeru, rekao je: „Izgleda kao da se nikad neće razvedriti”. A ja sam se prisjetila svih onih mjeseci vrućine. Prisjetila sam se kolovoza, dugih i smušenih *siesti* u kojima su nam prolazili sati, u odjeći prilijepljenoj uz tijelo od znoja, dok se izvana moglo čuti neumorno i tupo zujanje vremena koje ne prolazi. Vidjela sam isprane zidove, spojeve dasaka nabubrenih od vlage. Vidjela sam naš mali vrt, po prvi puta prazan, i jasmin koji je rastao uza zid, vjeran uspomeni na moju majku. Vidjela sam svog oca u naslonjaču za ljuljanje, kako bolne kralješke prislanja uz jastuk, i njegove tužne oči, izgubljene u labirintu kiše. Prisjetila sam se noći u kolovozu, u čijoj se zadivljujućoj tišini ne čuje ništa više od tisućljetnog zvuka Zemlje koja se kreće po hrđavoj osi koju nitko nije podmazao. Osjetila sam da me najednom preplavila neizmjerena tuga.

Kišilo je cijeli ponedjeljak, isto kao i u nedjelju. Ali sada se činilo kao da kiši nekako drugačije, zato što sam u vlastitom srcu osjećala nešto drugo i gorko. Predvečer je pokraj mene netko zaustio: „Ova kiša je tako dosadna”. Ni ne okrenuvši se da pogledam tko je to, razaznala sam Martinov glas. Znala sam da progovara s mjesta do mog, s onim istim hladnim i smetenim pogledom koji se nije promijenio niti nakon onog sumornog prosinačkog jutra kad mi je postao suprugom. Od tada je prošlo pet mjeseci. Sada sam čekala dijete. A Martin je bio tu, kraj mene, govoreći kako mu je kiša dosadna. „Nije dosadna”, rekla sam. „Pretužan je ovaj prazan vrt i ona jadna stabla koja se ne mogu pomaknuti iz dvorišta”. Okrenula sam se da ga pogledam, ali Martin više nije bio tu. U zraku je ostao tek odjek glasa kojim mi je poručio: „Po svemu sudeći, izgleda kao da se nikad neće razvedriti”, a kad sam pogledala u smjeru iz kojeg je dopirao, ugledala sam samo praznu stolicu.

U utorak ujutro u vrtu je osvanula krava. Onako nepomična, s kopitima u blatu i sagnute glave, izgledala je kao gomila gline. Tijekom jutra indijanci je pokušali otjerati štapovima i ciglama, ali krava je, snažna i nedodirljiva, nepokolebljivo ostala stajati u vrtu, s kopitima uronjenim u blato i ogromnom glavom poniženom od kiše. Indijanci su navaljivali na nju sve dok moj otac nije stao u njenu obranu: „Pustite je na miru”, rekao je. „Otići će kako je i došla”.

U utorak navečer voda je počela stvarati pritisak i boljela kao mrtvarčki pokrov na srcu. Svježina ranog jutra polagano se pretvarala u uzavrelu i ljepljivu vlagu. Nije bilo ni toplo ni hladno; bilo je poput groznice. Noge su se znojile u cipelama. Nije se znalo što je neugodnije,

otkrivena koža ili kontakt odjeće s kožom. U kući je jenjala svaka aktivnost. Sjedili bismo u hodniku ali više nismo promatrali kišu kao prvog dana. Više nismo osjećali kako pada. Sada bismo, u tužno i osamljeno predvečerje, koje je na usnama ostavljalo isti okus kao kad se probudiš iz sna u kojem si sanjao nepoznatu osobu, gledali tek obrise stabala u magli. Znala sam da je utorak i prisjetila sam se blizanki iz mjesta Sveti Jeronim, slijepih djevojčica koje nam svakog tjedna dolaze u kuću i recitiraju tugaljive pjesmice obilježene gorkom i bespomoćnom posebnošću njihovih glasova. Povrh zvuka kiše čula sam pjesmicu slijepih blizanki i zamišljala ih u njihovoj kući, kako čučajući čekaju da kiša prestane da mogu izaći i pjevati. Razmišljala sam o tome kako tog dana blizanke iz Svetog Jeronima ne bi ni došle, niti bi prosjakinja bila u hodniku nakon *sieste*, moleći kao svakog utorka, vječnu grančicu ljekovitog matičnjaka.

Toga smo dana izgubili redosljed u obrocima. U vrijeme *sieste* moja maćeha je poslužila tanjur obične juhe i komad ustajalog kruha. Ali u biti nismo jeli od ponedjeljka navečer, a mislim da smo tad prestali i razmišljati. Paralizirani i opijeni kišom, ravnodušno i mirno, propadali smo s prirodom. Popodne se pomaknula samo krava. Iznenada, dubok šum uzdrmao joj je nutrinu, a kopita su joj još dublje propala u blato. Zatim je pola sata nepomično stajala, kao da je već mrtva, ali nije mogla pasti jer ju je u tome sprečavala navika da bude živa, kao i običaj da stoji na istom mjestu dok pada kiša, i tako sve dok navika nije postala slabija od tijela. Tada je pokleknula prednjim nogama (u trenutku posljednjeg mučnog napora njene tamne i sjajne sapi i dalje su sjajile), uronila je slinavu njušku u blato te je u konačnici pokleknula pod svojom vlastitom težinom u tihoj, postepenoj i uznositoj ceremoniji potpunog kraha. „Moralo se i to jednom dogoditi”, rekao je netko iza mojih leđa. Okrenula sam se da pogledam tko je tamo i na pragu ugledala prosjakinju koja je došla kroz oluju, kao i svakog utorka, moliti grančicu ljekovitog matičnjaka.

Možda bih se do srijede bila navikla na ovu čudnu atmosferu da me u blagovaonici nije dočeka stol prislonjen uza zid, namještaj natrpan na njega, a s druge strane, na nekim pregradama improviziranim preko noći, stajali su kovčezi i kutije s kućanskim potrepštinama. Prizor je u meni izazvao užasan osjećaj praznine. Nešto se dogodilo tijekom noći. Kuća je bila u neredu: bos i bez majica, s hlačama podvrnutim do koljena, indijanci su premještali namještaj u blagovaonicu. Na izrazima lica tih ljudi, u istoj toj pomnosti kojom su obavljali svoje poslove nazirala se surovost neostvarenog bunta, surovost neizbježne i ponižavajuće poniženosti pod kišom. Ja sam se kretala besciljno, bezvoljno. Imala sam osjećaj da sam se pretvorila u veliku napuštenu livadu, zasijanu algama i lišajevima, ljepljivim i mckim gljivama, plodnu zbog

odvratne flore koja se izrodila iz vlage i magle. Bila sam u dnevnom boravku i razmišljala o osamljenom prizoru nagomilanog namještaja kad sam u sobi začula glas svoje maćehc koja me upozorila da bih mogla navući upalu pluća. Tek tada sam shvatila da mi je voda sezala sve do gležnjeva, da je kuća bila poplavljena, da se pod pretvorio u debelu površinu ljepljive i mrtve vode.

U srijedu oko podne još se uvijek nije svanulo. A prije tri popodne u potpunosti je pao prijevremeni bolećivi mrak, u istom polaganom, monotonom i okrutnom ritmu kiše koja je i dalje padala. Zalazak sunca bio je preuranjen, nježan i sumoran te se pojavio usred tišine koja je obavijala indijance, sklopčane na stolicama, uza zidove, bespomoćne i malaksale pred nemirima prirode. Tada su počele pristizati vijesti izvana. Nitko ih nije donosio u kuću. Jednostavno su stizale, na vrijeme, svaka zasebno, kao da ih nosi tekuće blato koje se slijevalo niz ulice i vuklo za sobom kućanske predmete, raznorazne stvari, ostatke jedne daleke katastrofe, ruševine i mrtve životinje. Dva dana je trebalo da se u kući dozna što se dogodilo u nedjelju, kada se još uvijek činilo da je kiša nagovještaj bogomdanog vremenskog razdoblja. A u srijedu su stigle vijesti, gotovo kao da ih je pogurala unutarnja snaga oluje. Saznalo se da je crkva poplavljena i čekalo se da se uruši. Netko, na kome nije ni bilo da to zna, te je noći rekao: „Od ponedjeljka vlak ne može preko mosta. Izgleda da je rijeka odnijela tračnice”. Saznalo se i da je jedna bolesna žena nestala iz svog kreveta i da su je isto popodne pronašli kako pluta u dvorištu.

Traumatizirana, kao da su me zaposjeli strah i poplava, skupljenih nogu i očiju uprtih u vlažnu tamu iz koje naviru tmurne misli, sjela sam u ljuljačku. U otvoru vrata, uspravne glave, visoko držeći lampu, pojavila se moja maćeha. Izgledala je kao kakva poznata utvara koje se nisam nimalo bojala, budući da sam i ja sama sudjelovala u njenoj nadnaravnosti. Približila mi se, i dalje držeći glavu uspravno i lampu visoko u zraku, šljapkajući kroz vodu u hodniku. „Vrijeme je da se krenemo moliti”, rekla je. I gledala sam u njeno suho i ispucano lice, kao da je upravo izašla iz groba ili kao da je načinjena od nekih stvari koje nisu ljudske. Stajala je ispred mene, s krunicom u rukama, govoreći: „Vrijeme je da se krenemo moliti. Voda je porazbijala grobove i jadni mrtvaci plutaju po groblju”.

Te noći sam nešto malo odspavala kad sam se iznenada preнула jer me probudio kiseo i prodoran miris kao smrad tijela u raspadanju. Udarala sam Martina, koji je kraj mene hrkao: „Ne osjećaš ovo?”, upitala sam ga. „Što?” odvratio je, na što sam mu odgovorila: „Smrad. To mora da su mrtvaci koji plutaju po ulicama”. Ja sam bila prestravljena tom idejom, ali Martin

se okrenuo prema zidu i rekao hrapavim i pospanim glasom: „Čini ti se. Trudnim se ženama uvijek nešto priviđa”.

U četvrtak u zoru nestali su mirisi, izgubio se osjećaj za daljinu. Pojam vremena, poremećen još od jučer, u potpunosti je nestao. To nije bio četvrtak. Ono što je trebao biti četvrtak sada je bila želatinozna i fizički opipljiva stvar koju se moglo razdvojiti rukama kako bi nalikovala na petak. Tamo nije bilo ni muškaraca ni žena. Moja maćeha, moj otac, indijanci, bili su masna i nerealna tijela koja su se kretala po zimskoj močvari. Otac mi je rekao: „Ne miči se oдавde dok ti ne kažem što treba učiniti”. Njegov glas bio je dalek i neizravan, i kao da ga nisi mogao percipirati sluhom već dodirom, jedinim osjetom koji je još uvijek funkcionirao.

Ali moj se otac nije vratio: izgubio se u vremenu. Tako da sam, kad je pala noć, pozvala maćehu da me otprati na spavanje. Spavala sam mirno i spokojno cijelu noć. Idućeg dana atmosfera je bila ista, bez boje, bez mirisa, bez temperature. Čim sam se probudila skočila sam na sjedalicu i ostala nepomična, jer mi je nešto ukazivalo na to da se jedan dio moje svijesti još uvijek nije bio posve probudio. Tada sam začula zvižduk vlaka. Dug i tužan zvižduk vlaka koji bježi od oluje. „Mora da se negdje razvedrilo”, pomislila sam, a glas iza mojih leđa kao da mi je odgovorio na neizrečene misli: „Gdje...”, začulo se. „Tko je tamo?”, upitala sam pogledavajući. I vidjela sam maćehu kako stoji s dugačkom tanašnom rukom ispruženom prema zidu. „Ja sam”, rekla je. „Čuješ li ih?”, odvrtila sam. Rekla je da čuje, da se vjerojatno negdje u okolici razvedrilo i da je moguće da su popravili tračnice. Zatim mi je dodala pladanj s doručkom iz kojeg se pušilo. Mirisalo je na umak od češnjaka i kuhani maslac. Bio je to tanjur juhe. Zbunjena, upitala sam maćehu koliko je sati a ona mi je, mirno, glasom punim bespomoćne bezvoljnosti, odgovorila: „Negdje oko 14:30, manje-više. Unatoč svemu, vlak ne kasni.” „Dva i pol!”, uzviknula sam. „Kako sam uspjela toliko puno spavati!”, a ona je odvrtila: „Nisi dugo spavala, možda nekih tri sata”. Drhteći i osjećajući kako mi tanjur klizi iz ruku rekla sam: „Dva i pol u petak...”. Strahotno smirena odgovorila je: „Dva i pol u četvrtak, kćeri. Još uvijek je dva i pol u četvrtak.”

Ne znam koliko dugo sam bila zarobljena u ovom mjesečarskom stanju u kojem su svi osjeti izgubili značenje. Samo znam da sam nakon toliko sati koje je bilo nemoguće izbrojiti začula glas u susjednoj sobi. „Sada možeš pomaknuti krevet na onu stranu.” Osoba je zvučala umorno, ali ne kao da je bolesna već kao da se oporavlja od neke bolesti. Nakon toga začula sam zvukove cigli u vodi. Stajala sam ukočeno prije nego sam shvatila da se nalazim u

horizontalnom položaju. Tada sam osjetila beskrajnu prazninu, osjetila sam snažnu i neugodnu tišinu kuće, nevjerojatnu nepokretnost koja je utjecala na sve predmete. Najednom sam osjetila kako mi je srce poput zaleđenog kamena. „Mrtva sam”, pomislila sam. „Bože, mrtva sam”. Poskočila sam s kreveta i povikala: „Ada, Ada!” Martinov neprijatan glas odgovorio mi je s drugog kraja: „Ne mogu te čuti jer su vani”. Tek tad sam shvatila da se razvedrilo i da se oko naš širila tišina, mir, misteriozno i duboko blaženstvo, neka vrsta savršenog stanja koje mora da je jako nalikovalo na smrt. Začuli su se koraci u hodniku. Začuo se jasan i potpuno živ glas. Svjež je povjetarac zatresao krilo vrata, od čega je brava zaškripala, a kruto je tijelo poput svježeg voća snažno palo u bazen u dvorištu. Nešto u zraku odavalo je prisutnost nevidljive osobe koja se smijala u tami. Zbunjena promjenom vremena pomislila sam: „Moj Bože, sada me ne bi iznenadilo ni da me pozovu da sudjelujem u prošlotjednoj nedjeljnoj misi”.

Razgovor s ogledalom

Nakon što je poput djeteta spavao satima, zaboravivši pritom na brige i nemire koji su ga odnedavno morili, čovjek koji je bio u sobi spijeda probudio se kad je dan već odmakao, a gradska vreva prodirala u prostore poluotvorene sobe. Da ga ne zaokupi kakvo drugo raspoloženje, bio je prisiljen misliti na mučnu zabrinutost o smrti, na njegov savršen strah, na komad blata – svoju vlastitu glinu – koji je njegov brat imao pod jezikom. Ali veselo Sunce koje je obasjavalo vrt skrenulo mu je pozornost na svakodnevan, zemaljski život, možda manje stvaran od njegova užasnog unutarnjeg postojanja. Na njegov život običnog čovjeka, obične životinje koja se nije mogla osloniti na vlastiti živčani sustav ili promjenjivu jetru, što ga je podsjetilo na to da ne može spavati bezbrižno poput kakvog buržuja. Razmišljao je – i u tome je zasigurno bilo ponešto buržuske matematike – o brojalicama i financijskim zagonetkama s posla.

Osam i dvanaest. Sigurno ću zakasniti. Vrhovima prstiju prešao je preko obraza. Gruba koža, izbrazdana poput razgranatog debla, ostavljala je dojam kože tvrde od satelitskih antena. Zatim je, poluotvorenim dlanom ruke, oprezno opipao smeteno lice smirenom staloženošću kirurga koji poznaje jezgru tumora. Kroz nutrinu mekane površine pojavljivala se tvrda supstanca istine, koja mu je, katkada, umanjivala tjeskobu. Tamo, pod vrhovima prstiju, a kasnije na vrhovima prstiju, kost o kost, neporecivo anatomske stanje u potpunosti je prekrilo poredak sastavnih dijelova, zategnuti svemir tkanina i manjih svjetova, koji su ga gledali kako pridržava i podiže svoju mesnu skulpturu prema visini nešto manje trajnoj od prirodne i posljednje pozicije njegovih kostiju.

Da. Na jastuku, glave uronjene u mekani materijal, dok je tijelo lijegalo kako bi se organi odmorili, život se doimao horizontalnim, nalik položaju koji bi bio bolji s obzirom na vlastita načela. Znao je da će se, i minimalnim naporom uložnim da sklopi kapke, ta duga i naporna obveza koja ga je čekala razriješiti na jednostavan način, bez dogovora s vremenom i prostorom; a da, pritom, ta kemijska avantura koja je sačinjavala njegovo tijelo bude imalo oštećena. Baš naprotiv, sklopljenih kapaka, imao je uvid u ekonomiju svih ključnih sredstava, odnosno, u potpuno odsustvo organskog otpada. Njegovo tijelo, zaronjeno u more snova, moglo se kretati, živjeti, razvijati se prema ostalim oblicima života u kojima bi njegov pravi svijet, zbog intimnih potreba, imao identičnu gustoću emocija – ako ne i veću – pomoću kojih bi potreba za životom bila u potpunosti zadovoljena tako da ne nanosi štetu njegovu fizičkom integritetu. Tada bi zadaća suživota s bićima i stvarima bila puno podnošljivija, ponašajući se

u skladu sa stvarnim svijetom. Brijanje, vožnja autobusom, rješavanje problema u uredu, u njegovom snu bili bi jednostavni i nimalo komplicirani zadaci, te bi mu uzrokovali unutarnje zadovoljstvo jednako onome koje osjeća kad jede desert.

Da, bilo bi bolje da sve obavlja na taj neprirodan način, kao do sada; tragajući za ogledalom u osvjetljenoj sobi. Kao što bi i nastavio raditi da u tom trenutku, teška, naporna i apsurdna sprava nije uništila topao sadržaj njegova tek započetog sna. Trenutno je povratak u stvarni svijet predstavljao podosta težak problem. Ipak, zbog zanimljive teorije koja je zaintrigirala njegovo suviše opušteno stanje duha, skrenuo je u smjeru nekog oblika razumijevanja te je iz svoje nutrine osjetio kako mu se kutovi usana pomiču ustranu, stvarajući pokret koji je trebao nalikovati na slučajan osmijeh. Bio je ljutit, a zapravo i dalje nasmiješen. „Za dvadeset minuta moram biti nad papirima a sad bih se kao trebao obrijati. Tuširanje osam minuta, ako požurim pet, doručak sedam minuta. Stare neukusne kobasice. Mabel je bila trgovina raznih delikatesa, vijaka, droge, alkohola; ovo je kao ona kutija, čija ono?; zaboravio sam (Utorkom se autobus kvari, kasnit će sedam minuta). Pendor. Ne. Peldora. Nije tako. Sve skupa pola sata. Nema vremena. Zaboravio sam kako se zove, ona kutija u kojoj ima svega. Pedora. Na slovo P.”

U kućnom ogrtaču, već ispred umivaonika, pospano, raščupano i neobrijano lice, dosadno ga je gledalo iz ogledala. Zaprepastio se kad je, kroz hladan mlaz vode, u liku iz ogledala prepoznao vlastitog mrtvog brata koji je uvijek tako izgledao kad bi se tek probudio. Isto umorno lice, isti pogled koji se još uvijek nije razbudio.

Novi pokret usmjerio je prema ogledalu određenu količinu svjetlosti koja je trebala izazvati ugodan izraz lica, no istovremeni odsjaj te svjetlosti izazvao je, naprotiv, grubu grimasu. Voda. Naglo je potekao vrući mlaz vode, snažan poput bujice, a val bijele i guste pare nalazio se između njega i stakla. Tako se, iskoristivši smetnju brzim pokretom, uspio napokon uskladiti sa svojim vremenom i s unutarnjim vremenom žive.

Iznad kožnog remena punog oštih rubova začuo se pjev hladne britve, a oblak, već nestao, opet mu je pokazao drugo lice, mutno zbog fizičkih komplikacija, matematičkih zakona u kojima je geometrija radila na nekim novim oblicima volumena, na konkretnom obliku svjetlosti. Tamo, pred njime, bilo je lice, s pulsom, s otkucajima njegova vlastita srca, lice pretvoreno u grimasu, koja je u isto vrijeme odavala nasmiješenu i podrugljivu ozbiljnost koja je prodirala kroz mokro staklo na kojemu se kondenzirala para.

Nasmiješio se. (Nasmiješio se.) Pokazao je, samome sebi, jezik. (Pokazao je, onome stvarnome, jezik.) Onome na ogledalu jezik je bio blijed, žut: „Imaš problema sa želucom”, dijagnosticirao je (bez riječi) grimasom. Ponovno se nasmiješio. (Ponovno se nasmiješio.) Ali sada je mogao primijetiti da ima nešto glupo, nešto umjetno i lažno u osmijehu koji je dobivao zauzvrat. Desnom rukom (lijevom rukom) zagladio je kosu (zagladio je kosu), kako bi, istog trena, posramljeno uzvratio pogled (i nestao.). Nedostajalo mu je ono kad bi se sam zaustavio pred ogledalom i izvodio grimase poput budale. Doduše, mislio je da svi to rade i da se pred ogledalom svi ponašaju jednako, a to ga je samo još više ozlojedilo jer se uvjerio da, pošto su svi po redu budale, ono što je on radio bilo je čisto odavanje počasti vulgarnosti. Osam i sedamnaest.

Znao je da se mora požuriti ako ne želi dobiti otkaz u agenciji. U agenciji koja je, već neko vrijeme, svakog dana ishodište njegovih vlastitih pogreba.

Sapun, u kontaktu s četkom, već je stvorio laganu plavkastu bjelinu koja ga je izbavila njegovih briga... Pjenasti sapun klizio je njegovim tijelom, prelazio preko mreže arterija i olakšavao funkcioniranje sustava koji ga je održavao na životu. Sada kad se povratio u normalu, učinilo mu se da bi bilo pogodno da u nasapunanom mozgu pokuša pronaći riječ kojom je htio usporediti trgovinu Mabel. Peldora. Mabelova jama bez dna. Paldora. Delikatesa ili drogerija. Ili sve u jednom: Pendor.

Od sapuna je nastalo više nego dovoljno pjene ali se i dalje, gotovo strastveno, ribao četkom. Dječjački spektakl balončića činio ga je radosnim poput velikog djeteta, i teško mu padao, kao jeftini liker. Novi napor u potrazi za slogom trebao je biti dovoljan kako bi se riječ napokon ukazala, sazrela i velika; kako bi isplivala na površinu te guste i mutne vode i njegove zatomljene memorije. Ali ovoga puta, kao i svaki prethodni put, razbacani komadići rastavljeni iz istog sistema nisu se mogli sastaviti da uspiju sačiniti jednu organsku cjelinu i on se pripremio da zauvijek odustane od riječi: Pendor!

I već je bilo vrijeme da odustane od te besmislene potrage jer – obojica su podigla pogled i njihove oči su se susrele – njegov brat blizanac s nasapunanom četkom počeo je prekrivati bradu svježom plavkastom bjelinom puštajući da mu lijeva ruka klizi – on je to imitirao desnom rukom – s nježnošću i preciznošću, sve dok nije prekrio i oštro područje. Skrenuo je pogled a geometrija ručica ukazala mu se kao rješenje nove tjeskobne teorije: osam i osamnaest. Bio je

jako spor. Tako da je, s čvrstom namjerom da ubrzo završi, pričvrstio oštricu prilagođenu krctnjama malog prsta.

Računajući da će kroz tri minute posao biti gotov podigao je desnu (lijevu) ruku da bude u ravnini s desnim (lijevim) uhom, usput primijetivši da vjerojatno ne postoji ništa toliko teško kao brijanje na ovaj način na koji je to činio lik u ogledalu. Izveo je cijeli niz jako kompliciranih matematičkih izračuna kako bi ispitaio brzinu svjetlosti koja je, gotovo istovremeno, dolazila i odlazila kako bi ostvarila svaki pokret. Ali esteta koji se je tamo nastanio, nakon dvojbe otprilike jednake onoj kvadratnog korijena koji je bio mogao izračunati, pobijedio je matematičara, a umjetnikove misli otišle su u smjeru pokreta plavkasto zelenog, od različitih pokreta svjetlosti, izbljedjela žileta. Brzo je – i matematičar i esteta sada su bili na miru – spustio oštricu po desnom (lijevom) obrazu sve do vrha usne te sa zadovoljstvom promotrio kako je lijevi obraz lika u ogledalu između nasapunanih rubova izgledao čist.

Još uvijek nije uspio otresti žilet kad je iz kuhinje krenuo dopirati oštar miris dima kuhanog mesa. Pod jezikom je osjetio blagu jezu i mlaz lagane, tanke sline, koja mu je usta ispunila energičnim okusom vrućeg maslaca. Kuhani bubrezi. Napokon se nešto promijenilo u toj nezdravoj Mabelovoj trgovini. Pendora. Nije ni to. Zvuk žlijezde u umaku eksplodirao mu je u uhu, podsjećajući ga na zvukove kišnih pljuskova jednake onima od prije nekoliko jutara. Tako da nije smio zaboraviti na radne cipele i kabanicu. Bubrezi u umaku. Nema sumnje.

Od svih njegovih osjetilo niti jedno nije zaslužilo takvo nepovjerenje kao ono mirisa. Ali, čak i više od njegovih pet osjetila i čak kad ta zabava nije bila ništa doli optimizam njegove hipofize, potreba da sve privede kraju u tom trenutku bila je najizraženija potreba njegovih pet osjetila. S preciznošću i lagano – matematičar i umjetnik pokazali su zube – podigao je žilet od naprijed (natrag) prema natrag (naprijed), do lijevog (dsnog) kuta usana, dok je lijevom (desnom) rukom gladio kožu, olakšavajući tako metalnoj oštrici prolaz, od naprijed (natrag) prema natrag (naprijed), i od gore (dolje) prema dolje (gore), završavajući – obojica bez daha – posao istovremeno.

Ali već pred kraj, kad je desnom rukom završavao s lijevim obrazom, uspio je vidjeti svoj vlastiti lakat na ogledalu. Vidio je veliki, čudan, nepoznat lakat te je iznenada zapazio da su iznad lakta, druge, jednako velike i jednako nepoznate oči, razrogačeno tražile smjer oštrice. Netko pokušava ugušiti mog brata! Neka moćna ruka! Krv! Uvijek se dogodi isto kad žurim.

Tražio je, na svome licu, odgovarajuće mjesto; ali njegov prst ostao je čist, a dodir nije obznanio nikakvo rječnije kontinuiteta. Prcnuo se. Na njegovoj koži nije bilo rana, ali tamo, na ogledalu, onaj drugi blago je krvario. U svojoj nutrini ponovno je osjetio bijes zbog toga što je postojala mogućnost da se nemiri od prethodne noći opet ponove. Da će sada, pred ogledalom, opet imati taj osjećaj, da će opet biti svjestan razdvajanja. Ali tamo je već bila brada (okrugla: jednaka lica). Te dlake u jamici trebaju šiljastu oštricu.

Vjerovao je da promatra oblak zbunjenosti kako nadgleda brze pokrete njegove slike. Je li bilo moguće da zato što se brzo brijao – a i matematičar je u potpunosti preuzeo kontrolu nad situacijom – brzina svjetlosti nije uspijevala pokriti udaljenost i tako registrirati sve pokrete? Je li on, u toj svojoj žurbi, mogao biti u prednosti s obzirom na lik u ogledalu i završiti zadatak jedan pokret prije njega? I bi li bilo moguće – i umjetnik je, nakon kratke borbe, uspio istjerati matematičara – da je lik sada imao svoj vlastiti život i da je uspio – jer živi u jednostavno doba – završiti sporije nego njegov vanjski subjekt? Vidno zabrinut otvorio je slavinu s vrućom vodom i osjetio kako se uspinje topla i gusta para. Svježa voda kojom se prskao po licu grlenim je zvukovima ispunila njegove uši. Na koži, ugodna grubost tek opranog ručnika izmamila je iz njega uzdah zadovoljstva životinjske higijene. Pandora! To je ta riječ: Pandora. Iznenadeno je gledao ručnik i dekoncentriran, zatvorio oči, dok ga je tamo, s ogledala, lice isto njegovome promatralo velikim glupim očima i licem preko kojeg se prostirao purpuran trag. Otvorio je oči i osmjehnuo se (osmjehnuo se). Više ništa nije bilo bitno. Trgovina Mabel bila je kao Pandorina kutija.

Uzavreli miris bubrega u umaku zagolicao mu je osjet mirisa, sada s većom žurbom. I osjetio je zadovoljstvo – pozitivno zadovoljstvo – a veliki pas u dubini njegove duše, zamahao je repom.

5. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS

En el presente trabajo hemos analizado dos cuentos de Gabriel García Márquez, *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* y *Diálogo del espejo*, y los hemos traducido del español al croata. Ambos cuentos forman parte de la antología *Ojos de perro azul*, una antología que reúne los primeros cuentos de Márquez.

5.1 *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*

Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo es un cuento que viene relacionado con otro relato de Márquez, la novela *La hojarasca*, donde por primera vez se menciona al pueblo de Macondo. En *La hojarasca* aparecen los mismos motivos e incluso, los mismos personajes, incluyendo al hijo de Isabel que en este cuento aún no nació pero viene mencionado que Isabel está embarazada. En *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* la protagonista y la narradora es Isabel, una mujer embarazada que vive con su esposo Martín, su padre y su madrastra. El tema del cuento es la llegada del invierno que sucede un domingo de repente, después de la misa. Lo que marca esa llegada del invierno es una lluvia incesante, una lluvia que cuando comienza no acaba en días. Eso nos hace recordar a la famosa lluvia de *Cien años de soledad* que no paró durante cuatro años, once meses y dos días. Una lluvia que al principio era el símbolo de algo bueno, de una frescura después del tanto calor que habían tenido que soportar durante todo el verano, pero después, poco a poco, se convierte en un símbolo de la depresión. Se pierde toda la estabilidad, se pierde el orden de las horas y de los días, se pierde el orden en la casa. Todo está desordenado, todos los muebles, el jardín, las camas. En realidad, ese desorden representa el desorden y caos que Isabel siente dentro. En la historia aparece el “personaje” de la vaca. Una vaca que se ha desviado y ha acabado en su jardín inundado que aparece como el símbolo de la fertilidad y de la persistencia hasta cuando se rinde y pierde la lucha. La lluvia se la lleva y así vemos un otro ejemplo de la pérdida de la estabilidad.

Otro símbolo que se extiende a través de la historia es el símbolo de la muerte. Lo testificamos, especialmente, al final del cuento cuando se habla de las sepulturas abiertas y de los muertos flotando en el alrededor de la casa. Isabel, al despertarse, confusa y sin saber qué día es, en un instante piensa que había muerto y no está segura si está viva o no. Al final, ella abre los ojos a diferentes posibilidades de entender la realidad viendo el mundo a través de los ojos y sentidos de su muerto padre y de su hijo que va a nacer en algunos meses. Por esa razón, porque ahora ve varias realidades y no solo una, y porque todas las posibilidades están abiertas, no la

sorprendería si la hubieran invitado a la misa del domingo pasado. Ella está limitada por la realidad que la rodea, pero a través de diferentes interpretaciones la cambia, por lo menos de una manera. La realidad interpretada de otra manera tal vez produce un tipo de consuelo, pero al mismo tiempo condena su creador a la inevitable soledad, que nos trae de nuevo a una de las características principales de la literatura del realismo mágico.

En cuanto a la traducción, hubo partes difíciles de interpretar y traducir. Es importante conocer el fondo histórico y el estilo de Márquez antes de empezar a traducir. También, es muy útil conocer la literatura de Márquez en general, porque aquí tenemos los personajes y los lugares que aparecen en otros cuentos y otras novelas suyas. Es importante estar introducidos en la cultura colombiana, al igual que en su historia.

En el análisis hemos notado los elementos de la transposición cultural. Tenemos que destacar que estamos transfiriendo los elementos de una cultura a otra que es muy diferente. Se trata de la cultura de un continente lleno de características específicas y hay que transmitirlos en el alrededor completamente diferente. Los elementos indígenas, la literatura del realismo mágico que no es tan familiar a los lectores croatas porque no es característica para estas zonas y el hecho que tenemos que transmitir los sentimientos que esos cuentos provocan en los lectores de la lengua de partida, a los lectores de la lengua de llegada, sin perder el peso que llevan e intentado acercar lo mejor posible la cultura del continente sudamericano.

Ponemos el ejemplo de la palabra *Guajiros* que viene mencionada varias veces en el texto:

“La casa estaba en el desorden; los guajiros, sin camisa y descalzos, con los pantalones enrollados hasta las rodillas, transportaban los muebles al comedor. En la expresión de los hombres, en la misma diligencia con que trabajaban se advertía la crueldad de la frustrada rebeldía, de la forzada y humillante inferioridad bajo la lluvia.”

Del contexto podemos ver que se trata de un tipo de trabajadores, de los que ayudan en la casa, en el jardín, trabajando mucho y duro. Según el Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española el guajiro es: “persona que vive y trabaja en el campo o procede de una zona rural”. Si queremos explicarlo más profundamente, en los contextos de Colombia, se trata de la gente indígena de la tribu Wayuu, provenientes de la península La Guajira, el sinónimo de la pobreza y miseria. La traducción croata por la que hemos optado fue *indijanci* porque explica de mejor manera de quien se trata, visto que en la cultura croata es común la palabra *indijanci* y los lectores no tendrán dificultades al entender de quién se trata. Otra opción era de traducir la palabra simplemente Guajirosi, pero esa opción requiere explicaciones más

detalladas. Así, la mayoría de los lectores debería entender de quién se trata del contexto, porque entre nosotros, tal vez, esa palabra es más conocida.

En cuanto a la traducción de los nombres geográficos y la adaptación del español al croata, hemos tratado de mantener la traducción fiel a los nombres originales. Ponemos dos ejemplos que encontramos en el texto:

1. En el título del cuento aparece *Macondo*. Hemos afrontado este término antes y ya está establecido y conocido en la lengua croata, por lo tanto, hemos conservado la misma forma de la palabra en la traducción croata. Así el nombre de Macondo se mantiene igual en la traducción croata.
2. Otro ejemplo del nombre geográfico que aparece en el cuento es el sintagma *las mellizas de San Jerónimo*. Hemos descubierto que se trata de un municipio colombiano, y, dado que el nombre de este municipio contiene el nombre de un santo cuyo nombre tiene la traducción croata, decidimos usarlo en este contexto y llegamos a la traducción siguiente: *blizanke iz mjesta Sveti Jeronim*. Parece lógico traducirlo así porque se trata de un nombre que los lectores de la lengua de llegada deberían conocer.

Respecto a los cambios que se refieren a las reglas gramaticales y a los cambios de las estructuras gramaticales que ocurren cuando se traduce de una lengua a otra, hubo ejemplos que cabe destacar. Era importante mantener el estilo del texto original y no perder la coherencia que está presente a lo largo del cuento. Eso significa que en algunas partes tuvimos que cambiar el orden de la frase o tuvimos que omitir algunas partes para que sea más adecuada a la lengua de llegada. Ponemos algunos ejemplos en los que podemos ver los cambios de la transposición gramatical:

1. *Llovió durante toda la tarde en un solo tono.* → *Jednolično je kišilo cijelo popodne.*

Vemos el ejemplo de una frase en la que hemos cambiado el orden de las palabras y en la que tuvimos que traducir el final de la frase original (*en un solo tono*) con el adjetivo descriptivo en croata (*jednolično*). También tuvimos que omitir la palabra *durante* que traduciríamos *tijekom* pero en este caso parecía mejor omitirlo para mantener el estilo natural de la lengua croata sin perder el sentido de la frase.

2. *Vi el jardincillo, vacío por primera vez, y el jazminero contra el muro, fiel al recuerdo de mi madre.* → *Vidjela sam naš mali vrt, po prvi puta prazan, i jasmin koji je rastao uza zid, vjeran uspomeni na moju majku.*

En esta frase tenemos el ejemplo del cambio del diminutivo del original (*jardincillo*) que ocurre cuando traduciendo adaptamos la frase al estilo de la lengua croata. Por lo regular traduciríamos esta palabra como *vrtić* pero en croata esta palabra tiene connotaciones marcadas y cuando decimos *vrtić* primero pensamos en el jardín de infantes. Por esa razón hemos decidido de omitir el diminutivo y usar el sintagma *mali vrt* que significa lo mismo pero no suena tan marcado como la otra opción. Luego, la parte *el jazminero contra el muro* la hemos traducido añadiendo un verbo en croata para que la frase no pierda el estilo de la lengua croata (*koji je rastao*).

3. *Son cosas tuyas. Las mujeres embarazadas siempre están con imaginaciones.* → *Čini ti se. Trudnim se ženama uvijek nešto priviđa.*

En este ejemplo vemos la modulación que hemos hecho para mantener el mismo significado y transmitir el mismo mensaje pero expresándolo de modo distinto. La frase *Son cosas tuyas*. la hemos traducido con una frase común en la lengua croata y que usamos en vida cotidiana – *Čini ti se*. No traducimos las palabras exactamente pero mantenemos el mensaje que quería transmitir el autor. También, en la parte final hemos cambiado la categoría gramatical de la palabra *imaginaciones* que se convierte del sustantivo al verbo (*priviđa*).

En general, en este cuento se entrelazan diferentes motivos que están presentes en muchas obras de Márquez y por eso podemos hacer algunos enlaces. Asimismo concluimos que a pesar de culturas diferentes de la lengua de partida y la lengua de llegada, hemos conseguido disminuir las diferencias con adaptaciones mínimas.

5.2 *Diálogo del espejo*

El segundo cuento, *Diálogo del espejo*, resulta bastante diferente del *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*. El protagonista, un hombre que se despierta y está en el baño, frente al espejo está arreglándose para el trabajo. Se está afeitando y mirando al espejo, imaginando que su imagen en ese espejo es otra persona. Todo lo que hace él en realidad, lo mismo lo hace ese personaje en el espejo. En algunos momentos trata de ver si el personaje del espejo hace algo diferente, pero el juego de la luz lo confunde.

Igual que en los demás, en ese relato también tenemos opuestos lo real y lo imaginario. Tenemos la vida real del protagonista que está consciente que esa no es la vida que imaginaba y que no puede vivir relajado como otros, mejor dicho, como los burgueses, está consciente de su trabajo que le agobia, que no le gusta. Tenemos la descripción de sus costumbres, de la monotonía de sus mañanas, de su desayuno y el olor de la comida que le hace volver a su vida común, a la realidad. De otro lado, tenemos el personaje del espejo, mejor dicho, la proyección de un lado del protagonista, mostrada a través de su reflejo en el espejo. Es él, las dos personas son una misma, pero una de ellos es él de la realidad y la otra es la representación de su interior. Es importante destacar que aquí también observamos el tema de la muerte cuando al principio del cuento se menciona a su hermano muerto: “Debió pensar de no haberlo habitado otro estado de alma en la espesa preocupación de la muerte, en su miedo redondo, en el pedazo de barro arcilla de sí mismo—que tendría su hermano debajo de la lengua.”

El texto entero lo narra un narrador omnisciente que sabe todo lo que está pensando el protagonista. Él narra sobre un día típico del personaje exponiendo el tema del individualismo y las percepciones de un individuo. En general, la mayoría de las frases son muy categóricas y no dan mucho espacio a un estilo más relajado y a un estilo que fluye de manera más natural. Todo está explicado de cierto modo que nos hace pensar que el protagonista vive una vida muy mecánica, sin ninguna posibilidad que ocurran algunas excepciones en el ritmo de su vida cotidiana. Se destaca la importancia de los sentidos principales de un ser humano, especialmente, la vista y el olfato con los que percibimos el mundo a nuestro alrededor.

En realidad, como ya hemos explicado, traducir la literatura es un trabajo muy complejo, especialmente, ese tipo de literatura. Hay que entenderla bien, hay que investigar sobre el estilo del autor, concentrarse y no faltar en la transmisión del sentido que el autor quería transmitir a sus lectores. Debemos adaptar la sintaxis, el orden de las palabras, la armonía, y tratar de

presentarlo así que suene lo más natural posible. Tenemos que tener en cuenta que siempre debemos tratar de acercar el original a los lectores de la lengua de llegada, a aquellos que no pueden entender el idioma en el que está escrito el original, y, lógicamente, no pueden sentir lo mismo que siente el lector de la lengua de partida.

Respecto a la traducción, destacamos las modulaciones que hemos hecho para adaptar la traducción a la lengua de llegada pero, al mismo tiempo, teniendo en cuenta que debemos transmitir el mismo mensaje que se transmite en el original. Ponemos algunos ejemplos:

1. *Debió pensar —de no habitarlo otro estado de alma— en la espesa preocupación de su muerte.* → *Da ga ne zaokupi kakvo drugo raspoloženje, bio je prisiljen misliti na mučnu zabrinutost o smrt.*

En ese ejemplo vemos como hemos cambiado el orden de las palabras obteniendo así una fluidez en la lengua de llegada, que, si lo hubiéramos traducido manteniendo el mismo orden de las palabras que está en el original, no había ocurrido. Hemos omitido los guiones largos que aparecen en el original y la parte que está entre guiones la hemos puesto al inicio de la frase traducida.

2. *Su cuerpo, hundido en el agua de lo sueños.* → *Njegovo tijelo, zaronjeno u more snova.*

Aquí vemos el ejemplo en el que no cambiamos la categoría gramatical de las palabras pero cambiamos las palabras siguiendo la expresión que está más común en la lengua de llegada y que está arraigada en la cultura croata. Así llegamos a la traducción *more* para la palabra *agua* simplemente porque en croata no es común decir *voda snova* sino *more snova*, que es una expresión conocida por todos los potenciales lectores de la lengua de llegada.

3. *Fastidiado —en el fondo continuaba sonriendo.* → *Bio je ljutit, a zapravo i dalje nasmiješen.*

En esta frase vemos el ejemplo de la transposición de una categoría gramatical a otra. El verbo *sonriendo* lo traducimos con el adjetivo *nasmiješen* en croata. Lo hemos hecho porque traducirlo sin darle el espacio a los cambios, no sería la mejor opción en croata. Es difícil traducir el sintagma *continuaba sonriendo* sin cambiar la categoría gramatical porque si ponemos opciones como *nastavio se smijati/nastavio je smiješeci se/nastavio je smijući se*

torpemente traducimos lo que está escrito sin alejarse pero la frase no suena bien y se pierde un cierto matiz. Así que, la mejor opción era transformar el sintagma en un adjetivo. Además de eso, aquí también hemos omitido los guiones pero en vez de guiones añadimos la frase *a zapravo* que, de un cierto modo, los substituye.

4. *Empieza con pe.* → *Na slovo P.*

En este ejemplo hemos omitido el verbo con el que inicia la frase, *empieza*, y lo reemplazamos con la palabra *na* en croata. Para que mantenga el mensaje de la frase original, añadimos el sustantivo *slovo* y creamos una frase que tal vez en español sería peculiar pero en croata, para no perder el estilo de la lengua, esos cambios eran necesarios.

5. *Lo estaba haciendo muy lentamente.* → *Bio je jako spor.*

Aquí podemos ver que hemos sustituido *lo estaba haciendo* con un solo verbo en croata – *bio*. Es el verbo que denomina al protagonista, al sujeto de la frase. También hemos cambiado la categoría gramatical de la palabra *lentamente* que se transforma del adverbio de modo al adjetivo *spor*.

6. *Pero, ya al finalizar.* → *Ali već pred kraj*

En este ejemplo tenemos la transmisión de la categoría gramatical porque la palabra *finalizar* la convertimos en el sustantivo *kraj*. Podríamos traducirlo sin hacer la transmisión pero en este caso se perdería el sentido exacto y la sintaxis de la frase croata no sería muy adecuada.

7. *Y en su interior volvió a ser verdad el fastidio de que se repitieran las inquietudes de la noche anterior.* → *U svojoj nutrini ponovno je osjetio bijes zbog toga što je postojala mogućnost da se nemiri od prethodne noći opet ponove.*

En esta frase observamos que en la traducción hemos añadido la parte *zbog toga što je postojala mogućnost*. Lo hicimos para que la traducción será más adaptada a la lengua de llegada porque no suena bien si lo traducimos tal y como está escrito. También hemos cambiado la posición del verbo *repitieron* y en la traducción lo hemos puesto al final de la frase, añadiendo la palabra *opet* que no está en el original pero en croata esa palabra amplifica e incrementa el significado del verbo *ponove*.

Haciendo el análisis de este cuento llegamos a la conclusión que muchas veces es necesario adaptar la sintaxis y las reglas gramáticas de una lengua a otra, especialmente cuando se trata de dos lenguas completamente diferentes, es decir, de las lenguas que tienen raíces diferentes y provienen de distintas familias de lenguas. Este es el caso con el español y el croata. Así que, hay que amoldar las frases y los sintagmas del español al croata. Podríamos decir que el estilo de la escritura también es diferente y tenemos que tratar de transmitir los mensajes del texto de la lengua de partida a la traducción de la lengua de llegada sin que se pierda el estilo específico que lleva el cuento en su lengua original.

6. CONCLUSIÓN

En este trabajo fin de máster hemos traducido y analizado dos relatos cortos escritos por Gabriel García Márquez, *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* y *Diálogo del espejo*. Ambos cuentos son parte de la antología *Ojos de perro azul* y representan las obras de la corriente literaria del realismo mágico. Los relatos cortos mencionados, entre los demás relatos de la antología, fueron unos de las primeras obras escritas por el famoso autor. La antología fue publicada en 1974 aunque contiene los cuentos y relatos cortos escritos en los años anteriores. *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* es el relato donde por primera vez aparece Macondo, el lugar inventado por Márquez y el lugar que es el centro de la narración de muchas obras suyas.

La primera parte de este trabajo contiene las informaciones teóricas sobre la traducción, sobre su desarrollo durante la historia y diferentes etapas que ha pasado. Es importante conocer la teoría antes de hacer la práctica. Introducimos lo básico sobre la teoría de la traducción literaria y su historia, junto con los problemas y obstáculos que encontramos traduciendo. Después sigue la explicación del realismo mágico, la corriente literaria que marcó la literatura de América Latina, especialmente durante la época del boom latinoamericano cuando se expande más que nunca. Presentamos el interesante tránsito del realismo mágico del mundo de la pintura europea al mundo de la literatura latinoamericana, poniendo ejemplos de diferentes autores y sus opiniones sobre la corriente. La parte central del trabajo es la traducción de los relatos cortos de Márquez, *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* y *Diálogo del espejo*. Hemos traducido los relatos del español al croata utilizando diferentes diccionarios e investigando sobre el estilo del autor para poder traducir mejor las intenciones que quería transmitir el autor en los cuentos originales. Al final analizamos las traducciones explicando los cuentos en detalle y poniendo ejemplos de los obstáculos que hemos encontrado mientras traducimos del español al croata. Dado que las lenguas tienen diferentes raíces, la sintaxis y la gramática muy diversas, hubo algunas complicaciones adaptando la traducción al original.

Lo central del trabajo es destacar la importancia de la corriente literaria del realismo mágico y su impacto en la literatura del mundo entero, igual que el impacto que dejó Márquez con sus obras. El realismo mágico es muy importante, encima de todo, para América Latina, un continente de historia y cultura específicas, entremezcladas con la rica historia de los pueblos indígena, de las conquistas, de la evolución tecnológica. En el realismo mágico encontramos

todo eso entrelazado y mezclado, y tenemos los autores que se empeñan a mostrar al mundo orgullosamente su historia mencionando y no olvidando todas las diferentes partes de su cultura y patrimonio. Dado que el realismo mágico tiene raíces en Europa, sería lógico relacionarlo con el arte europeo y con la literatura europea. Aunque nació en Europa, hoy en día, más o menos todos relacionan esta corriente literaria al continente de América Latina. Tal vez el término nació en Europa, pero definitivamente el proceso de su desarrollo había ocurrido en las tierras latinoamericanas. Buscando su propia identidad literaria y personal, los autores latinoamericanos empezaron a adoptar la cultura de su continente junto con algo moderno. Se podría decir que aceptaron que la tecnología está avanzando y con la tecnología, estaba avanzando todo, incluso el arte y la literatura. Debían encontrar su voz que iba a ser diferente de las demás y que iba a destacar entre todas las otras corrientes literarias. Lo hicieron mezclando la cultura y la historia de su continente con la realidad que les rodeaba. Así nacieron unas de las obras más famosas que conocemos hoy. Inspirados en la realidad de sus tierras y de sus países, inspirados en las historias de sus antepasados y en las historias de la gente indígena, relacionaron todo junto y crearon su propia identidad llamada el realismo mágico.

En cuanto a la traducción la hemos hecho del español al croata. Traducir el original escrito en el español en un estilo específico era realmente desafiante, pero, al mismo tiempo, interesante. Era interesante porque la sintaxis y la forma en la que están compuestas las frases está diferente del estilo del croata y, justo por eso, algunas veces es difícil transmitir el significado exacto o trasladar los pensamientos del autor. En general, el punto más complejo de cualquier traducción debería ser reconocer el momento en el que es posible alejarnos del original, el momento en el que podemos traducir palabra por palabra y el momento en el que podemos traducir algo automáticamente. Es importante saber explicar algo que al lector de la lengua de llegada podría ser difícil de entender porque ese lector proviene del otro lado del mundo o porque no conoce un cierto término desde antes. Aun así, lo principal es transmitir lo que pensaba el autor cuando puso sus pensamientos en el papel. No las palabras, sino los pensamientos. En esto se basa la traducción de cualquier obra literaria porque lo más importante es intentar que un texto provoque, por lo menos de una manera, los mismos o similares sentimientos que provoca en los lectores de la lengua de partida, mejor dicho, en aquellos que leen el original en su lengua materna. No es posible que se sientan de misma manera porque obtener algo así será imposible, no importa cuánto sabemos una lengua o vivimos cada día con esa, es poco probable reemplazar lo que sentimos cuando hablamos o escuchamos nuestra lengua materna. La lengua es algo

vivo y cada día cambia, y junto con la lengua cambiamos nosotros, formando un conjunto que se transforma en nuestro patrimonio y que nos sigue durante toda la vida.

Traduciendo estos relatos cortos observamos que cada traducción literaria es diferente y no existe nada que sea uniforme. En cuanto a las traducciones más técnicas podemos tener un tipo de modelo, un patrón que nos puede ayudar en algunos momentos y con algunas traducciones. Si tenemos algunos documentos formales que traducimos de vez en cuando y si se trata de, más o menos, el mismo tipo de documentos, podemos hacer la traducción automáticamente, por lo menos de una manera. Con la traducción literaria es siempre diferente. No existe un patrón que se sigue porque cada obra tiene su originalidad. Como lo hemos visto y como hemos explicado en el capítulo dedicado al análisis de los relatos cortos que hemos traducido, ambos cuentos fueron escritos por el mismo autor, pero son muy diferentes. El tema y el estilo se diferencian mucho y por eso teníamos que poner más atención en partes diferentes en cada uno de los relatos. Traduciéndolos concluimos que unos textos y frases fluyen más fácilmente y algunas frases, de otro modo, son más difíciles de leer, en primer lugar, y de traducir, en otro lugar. Hemos concluido que, aunque traducimos los relatos de un autor que escribió ambas historias bajo las influencias de la misma corriente literaria, no podemos hacer una conclusión que sería uniforme para todas sus obras porque todas se diferencian mucho. Algunas son entrelazadas, algunas no lo son, algunas tienen los mismos personajes, algunas tienen un solo personaje, y, en definitiva, todo es diferente. Justo por eso tenemos que acercarse a cada uno de esos cuentos por separado, y analizarlos individualmente. Los autores complejos como Márquez nos obligan a estudiarlos muy profundamente para poder entender la complejidad de su literatura en general. Tenemos que conocer las relaciones entre sus cuentos y novelas, pero, al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que el estilo puede cambiar un poco, que las escenas y el ambiente, aunque en sus obras existen muchas repeticiones, pueden diferenciar.

No obstante, Márquez es un autor que tras sus obras transmite el patrimonio de su tierra natal, la cultura colombiana y la cultura de su pueblo. Aunque sean diversas, la mayor parte de sus obras tienen muchas cosas en común, tiene un ambiente específico y particular para el continente de América del Sur y para esa parte del mundo, tienen características especiales y únicas que no encontramos en otras literaturas. Eso lo hace uno de los autores más grandes del mundo.

Traducir literatura es un tipo de arte y, si queremos tener éxito, hay que verlo así y tratarlo como si hubiéramos creado una obra artística. Siempre hay que pensar en ciertas reglas y formas que seguimos, pero, es necesario que quede claro que cada obra literaria, no importa cuanto sea similar a las otras del mismo autor, hay que analizarla individualmente y no traducirla de mismo modo.

7. ANEXO

Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo

El invierno se precipitó un domingo a la salida de misa. La noche del sábado había sido sofocante. Pero aún en la mañana del domingo no se pensaba que pudiera llover. Después de misa, antes de que las mujeres tuviéramos tiempo de encontrar un broche de las sombrillas, sopló un viento espeso y oscuro que barrió en una amplia vuelta redonda el polvo y la dura yesca de mayo. Alguien dijo junto a mí: “Es viento de agua”. Y yo lo sabía desde antes. Desde cuando salimos al atrio y me sentí estremecida por la viscosa sensación en el vientre. Los hombres corrieron hacia las casas vecinas con una mano en el sombrero y un pañuelo en la otra, protegiéndose del viento y la polvareda. Entonces llovió. Y el cielo fue una sustancia gelatinosa y gris que aleteó a una cuarta de nuestras cabezas. Durante el resto de la mañana mi madrastra y yo estuvimos sentadas junto al pasamano, alegre de que la lluvia revitalizara el romero y el nardo sedientos en las macetas después de siete meses de verano intenso, de polvo abrasante. Al mediodía cesó la reverberación de la tierra y un olor a suelo removido, a despierta y renovada vegetación, se confundió con el fresco y saludable olor de la lluvia con el romero. Mi padre dijo a la hora de almuerzo: “Cuando llueve en mayo es señal de que habrá buenas aguas”. Sonriente, atravesada por el hilo luminoso de la nueva estación, mi madrastra me dijo: “Eso lo oíste en el sermón”. Y mi padre sonrió. Y almorzó con buen apetito y hasta tuvo una entretenida digestión junto al pasamano, silencioso, con los ojos cerrados pero sin dormir, como para creer que soñaba despierto.

Llovió durante toda la tarde en un solo tono. En la intensidad uniforme y apacible se oía caer el agua como cuando se viaja toda la tarde en un tren. Pero sin que lo advirtiéramos, la lluvia estaba penetrando demasiado hondo en nuestros sentidos. En la madrugada del lunes, cuando cerramos la puerta para evitar el vientecillo cortante y helado que soplaba del patio, nuestros sentidos habían sido colmados por la lluvia. Y en la mañana del lunes los había rebasado. Mi madrastra y yo volvimos a contemplar el jardín. La tierra áspera y parda de mayo se había convertido durante la noche en una sustancia oscura y pastosa, parecida al jabón ordinario. Un chorro de agua comenzaba a correr por entre las macetas. “Creo que en toda la noche han tenido agua de sobra”, dijo mi madrastra. Y yo noté que había dejado de sonreír y que su regocijo del día anterior se había transformado en una seriedad laxa y tediosa. “Creo que sí —dije—. Será mejor que los guajiros las pongan en el corredor mientras escampa”. Y así

lo hicieron, mientras la lluvia crecía como árbol inmenso sobre los árboles. Mi padre ocupó el mismo sitio en que estuvo la tarde del domingo, pero no habló de la lluvia. Dijo: “Debe ser que anoche dormí mal, porque me he amanecido doliendo el espinazo”. Y estuvo allí, sentado contra el pasamano, con los pies en una silla y la cabeza vuelta hacia el jardín vacío. Solo al atardecer, después que se negó a almorzar dijo: “Es como si no fuera a escampar nunca”. Y yo me acordé de los meses de calor. Me acordé de agosto, de esas siestas largas y pasmadas en que nos echábamos a morir bajo el peso de la hora, con la ropa pegada al cuerpo por el sudor, oyendo afuera el zumbido insistente y sordo de la hora sin transcurso. Vi las paredes lavadas, las juntas de la madera ensanchadas por el agua. Vi el jardincillo, vacío por primera vez, y el jazminero contra el muro, fiel al recuerdo de mi madre. Vi a mi padre sentado en el mecedor, recostadas en una almohada las vértebras doloridas, y los ojos tristes, perdidos en el laberinto de la lluvia. Me acordé de las noches de agosto, en cuyo silencio maravillado no se oye nada más que el ruido milenario que hace la Tierra girando en el eje oxidado y sin aceitar. Súbitamente me sentí sobrecogida por una agobiadora tristeza.

Llovió durante todo el lunes, como el domingo. Pero entonces parecía como si estuviera lloviendo de otro modo, porque algo distinto y amargo ocurría en mi corazón. Al atardecer dijo una voz junto a mi asiento: “Es aburridora esta lluvia”. Sin que me volviera a mirar, reconocí la voz de Martín. Sabía que él estaba hablando en el asiento del lado, con la misma expresión fría y pasmada que no había variado ni siquiera después de esa sombría madrugada de diciembre en que empezó a ser mi esposo. Habían transcurrido cinco meses desde entonces. Ahora yo iba a tener un hijo. Y Martín estaba allí, a mi lado, diciendo que le aburría la lluvia. “Aburridora no —dije. Lo que me parece es demasiado triste es el jardín vacío y esos pobre árboles que no pueden quitarse del patio”. Entonces me volvía mirarlo, y ya Martín no estaba allí. Era apenas una voz que me decía: “Por lo visto no piensa escampar nunca”, y cuando miré hacia la voz, sólo encontré la silla vacía.

El martes amaneció una vaca en el jardín. Parecía un promontorio de arcilla en su inmovilidad dura y rebelde, hundidas las pezuñas en el barro y la cabeza doblegada. Durante la mañana los guajiros trataron de ahuyentarla con palos y ladrillos, Pero la vaca permaneció imperturbable en el jardín, dura, inviolables, todavía las pezuñas hundidas en el barro y la enorme cabeza humillada por la lluvia. Los guajiros la acostaron hasta cuando la paciente tolerancia de mi padre vino en defensa suya: “Déjenla tranquila —dijo—. Ella se irá como vino”.

Al atardecer del martes el agua apretaba y dolía como una mortajada en el corazón. El fresco de la primera mañana empezó a convertirse en una humedad caliente y pastosa. La

temperatura no era ni fría ni caliente; era una temperatura de escalofrío. Los pies sudaban dentro de los zapatos, No se sabía qué era más desagradable, si la piel al descubierta o el contacto con la ropa en la piel. En la casa había cesado toda actividad. Nos sentamos en el corredor, pero ya no contemplábamos la lluvia como el primer día. Ya no la sentíamos caer. Ya no veíamos sino el contorno de los árboles en la niebla, en un atardecer triste y desolado que dejaba en los labios el mismo sabor con que se despierta después de haber soñado con una persona desconocida. Yo sabía que era martes y me acordaba de las mellizas de San Jerónimo, de las niñas ciegas que todas las semanas vienen a la casa a decirnos canciones simples, entristecidas por el amargo y desamparado prodigio de sus voces. Por encima de la lluvia yo oía la cancioncilla de las mellizas ciega y las imaginaba en su casa, acuclilladas, aguardando a que cesara la lluvia para salir a cantar. Aquel día no llegarían las mellizas de San Jerónimo, pensaba yo, ni la pordiosera estaría en el corredor después de la siesta, pidiendo como todos los martes, la eterna ramita de toronjil.

Ese día perdimos el orden de las comidas. Mi madrastra sirvió a la hora de la siesta un plato de sopa simple y un pedazo de pan rancio. Pero en realidad no comíamos desde el atardecer del lunes y creo que desde entonces dejamos de pensar. Estábamos paralizados, narcotizados por la lluvia, entregados al derrumbamiento de la naturaleza en una actitud pacífica y resignada. Solo la vaca se movió en la tarde- De pronto, un profundo rumor sacudió sus entrañas y las pezuñas se hundieron en el barro con mayor fuerza. Luego permaneció inmóvil durante media hora, como si ya estuviera muerta, pero no pudiera caer porque se lo impedía la costumbre de estar viva, el hábito de estar en una misma posición bajo la lluvia, hasta cuando la costumbre fue más débil que el cuerpo. Entonces dobló las patas delanteras (levantadas todavía en un último esfuerzo agónico las ancas brillantes y oscuras), hundió el babeante hocico en el lodazal y se rindió por fin al peso de su propia materia en una silenciosa, gradual y digna ceremonia de total derrumbamiento. “Hasta ahí llegó”, dijo alguien a mis espaldas. Y yo me volví a mirar y vi en el umbral a la pordiosera de los martes que venía a través de la tormenta a pedir la ramita de toronjil. Tal vez el miércoles me habría acostumbrado a ese ambiente sobrecogedor si al llegar a la sala no hubiera encontrado la mesa recostada contra la pared, los muebles amontonados encima de ella, y del otro lado, en un parapeto improvisado durante la noche, los baúles y las cajas con los utensilios domésticos. El espectáculo me produjo una terrible sensación de vacío. Algo había sucedido durante la noche. La casa estaba en desorden; los guajiros, sin camisa y descalzos, con los pantalones enrollados hasta las rodillas, transportaban los muebles al comedor. En la expresión de los hombres, en la misma diligencia con que trabajaban se advertía la crueldad de la frustrada rebeldía, de la

forzosa y humillante inferioridad bajo la lluvia. Yo me movía sin dirección, sin voluntad. Me sentía convertida en una pradera desolada, sembrada de algas y líquenes, de hongos viscosos y blandos, fecunda por la repugnante flora de la humedad y de las tinieblas. Yo estaba en la sala contemplando el desierto espectáculo de los muebles amontonados cuando oí la voz de mi madrastra en el cuarto advirtiéndome que podía contraer una pulmonía. Solo entonces caí en la cuenta de que el agua me daba en los tobillos, de que la casa estaba inundada, cubierto el piso por una gruesa superficie de agua viscosa y muerta.

Al mediodía del miércoles no había acabado de amanecer. Y antes de las tres de la tarde la noche había entrado de lleno, anticipada y enfermiza, con el mismo lento y monótono y despiadado ritmo de la lluvia en el patio. Fue un crepúsculo prematuro, suave y lúgubre, que creció en medio del silencio de los guajiros, que se acuclillaron en las sillas, contra las paredes, rendidos e impotentes ante el disturbio de la naturaleza. Entonces fue cuando empezaron a llegar noticias de la calle. Nadie las traía a la casa. Simplemente llegaba, precisas, individualizadas, como conducidas por el barro líquido que corría por las calles y arrastraba objetos domésticos, cosas y cosas, destrozos de una remota catástrofe, escombros y animales muertos. Hechos ocurridos el domingo, cuando todavía la lluvia era el anuncio de una estación providencial, tardaron dos días en conocerse en la casa. Y el miércoles llegaron las noticias, como empujadas por el propio dinamismo interior de la tormenta. Se supo entonces que la iglesia estaba inundada y se esperaba su derrumbamiento. Alguien que no tenía por qué saberlo, dijo esa noche: “El tren no puede pasar el puente desde el lunes. Parece que el río se llevó los rieles”. Y se supo que una mujer enferma había desaparecido de su lecho y había sido encontrada esa tarde flotando en el patio.

Aterrorizada, poseída por el espanto y el diluvio, me senté en el mecedor con las piernas encogidas y los ojos fijos en la oscuridad húmeda y llena de turbios pensamientos. Mi madrastra apareció en el vano de la puerta, con la lámpara en alto y la cabeza erguida. Parecía un fantasma familiar ante el cual no sentía sobresalto alguno porque yo misma participaba de su condición sobrenatural. Vino hasta donde yo estaba. Aún mantenía la cabeza erguida y la lámpara en alto, y chapaleaba en el agua del corredor. “Ahora tenemos que rezar”, dijo. Y yo vi su rostro seco y agrietado, como si acabara de abandonar una sepultura o como si estuviera fabricada en una substancia distinta de la humana. Estaba frente a mí, con el rosario en la mano, diciendo: “Ahora tenemos que rezar. El agua rompió las sepulturas y los pobrecitos muertos están flotando en el cementerio”. Tal vez había dormido un poco esa noche cuando desperté sobresaltada por un olor agrio y penetrante como el de los cuerpos en descomposición. Sacudía con fuerza a Martín, que roncaba a mi lado. “¿No lo sientes?”, le dije. Y él dijo “¿Qué?” Y yo

dije: “El olor. Deben ser los muertos que están flotando por las calles”. Yo me sentía aterrorizada por aquella idea, pero Martín se volteó contra la pared y dijo con la voz ronca y dormida: “Son cosas tuyas. Las mujeres embarazadas siempre están con imaginaciones”.

Al amanecer del jueves cesaron los olores, se perdió el sentido de las distancias. La noción del tiempo, trastornada desde el día anterior, desapareció por completo. Entonces no hubo jueves. Lo que debía ser lo fue una cosa física y gelatinosa que había podido apartarse con las manos para asomarse al viernes. Allí no había hombres ni mujeres. Mi madrastra, mi padre, los guajiros eran cuerpos adiposos e improbables que se movían en el tremedal del invierno. Mi padre me dijo: “No se mueva de aquí hasta cuando no le diga lo que se hace”, y su voz era lejana e indirecta y no parecía percibirse con los oídos sino con el tacto, que era el único sentido que permanecía en actividad.

Pero mi padre no volvió: se extravió en el tiempo. Así que cuando llegó la noche llamé a mi madrastra para decirle que me acompañara al dormitorio. Tuve un sueño pacífico, sereno, que se prolongó a lo largo de toda la noche- Al día siguiente la atmósfera seguía igual, sin color, sin olor, sin temperatura. Tan pronto como desperté salté a un asiento y permanecí inmóvil, porque algo me indicaba que todavía una zona de mi consciencia no había despertado por completo. Entonces oí el pito del tren. El pito prolongado y triste del tren fugándose de la tormenta. “Debe haber escampado en alguna parte”, pensé, y una voz a mis espaldas pareció responder a mi pensamiento: “Dónde...”, dijo. “¿quién está ahí?”, dije yo, mirando. Y vi a mi madrastra con un brazo largo y escuálido extendido hacia la pared. “Soy yo”, dijo Y yo le dije: “¿Los oyes?” Y ella dijo que sí, que tal vez habría escampado en los alrededores y habían reparado las líneas. Luego me entregó una bandeja con el desayuno humeante. Aquello olía a salsa de ajo y manteca hervida. Era un plato de sopa. Desconcertada le pregunté a mi madrastra por la hora. Y ella, calmadamente, con una voz que sabía a postrada resignación, dijo: “Deben ser las dos y media, más o menos. El tren no lleva retraso después de todo”. Yo dije: “¡Las dos y media! ¡Cómo hice para dormir tanto!” Y ella dijo: “No has dormido mucho. A lo sumo serían las tres”. Y yo, temblando, sintiendo resbalar el plato entre mis manos: “Las dos y media del viernes...”, dije. Y ella, monstruosamente tranquila: “Las dos y media del jueves, hija. Todavía las dos y media del jueves”.

No sé cuánto tiempo estuve hundida en aquel sonambulismo en que los sentidos perdieron su valor. Solo sé que después de muchas horas incontables oí una voz en la pieza vecina. Una voz que decía: “Ahora puedes rodar la cama para ese lado”. Era una voz fatigada, pero no voz de enfermo, sino de convaleciente. Después oí el ruido de los ladrillos en el agua. Permanecí rígida antes de darme cuenta de que me encontraba en posición horizontal. Entonces sentí el

vacío inmenso, Sentí el trepidante y violento silencio de la casa, la inmovilidad increíble que afectaba a todas las cosas. Y súbitamente sentí el corazón convertido en una piedra helada. “estoy muerta —pensé—. Dios. Estoy muerta”. Di un salto de la cama. Grite: “¡Ada, Ada!” La voz desabrida de Martín me respondió desde el otro lado: “No pueden oírte porque ya están fuera”. Solo entonces me di cuenta de que había escampado y de que en torno a nosotros se extendía un silencio, una tranquilidad, una beatitud misteriosa y profunda, un estado perfecto que debía ser muy parecido a la muerte. Después se oyeron pisadas en el corredor. Se oyó una voz clara y completamente viva. Luego un vientecito fresco sacudió la hoja de la puerta, hizo crujir la cerradura, y un cuerpo sólido y momentáneo, como una fruta madura, cayó profundamente en la alberca del patio. Algo en el aire denunciaba la presencia de una persona invisible que sonreía en la oscuridad.

“Dios mío —pensé entonces, confundida por el trastorno del tiempo—. Ahora no me sorprendería de que me llamaran para asistir a la misa del domingo pasado”.

Diálogo del espejo

El hombre de la estancia anterior, después de haber dormido largas horas como un santo, olvidado de las preocupaciones y desasosiegos de la madrugada reciente, despertó cuando el día era alto y el rumor de la ciudad invadía el aire de la habitación entreabierta. Debió pensar —de no habitarlo otro estado de alma— en la espesa preocupación de la muerte, en su miedo redondo, en el pedazo de barro —arcilla de sí mismo— que tendría su hermano debajo de la lengua. Pero el sol regocijado que clarificaba el jardín le desvió la atención hacia otra vida más ordinaria, más terrenal y acaso menos verdadera que su tremenda existencia interior. Hacia su vida de hombre corriente, de animal cotidiano, que le hizo recordar —sin contar para ello con su sistema nervioso, con su hígado alterable— la irremediable imposibilidad de dormir como un burgués. Pensó —y había allí, por cierto, algo de matemática burguesa en el trabalenguas de cifras— en los rompecabezas financieros de la oficina.

Las ocho y doce. Definitivamente llegaré tarde. Paseó la yema de los dedos por la mejilla. La piel áspera, sembrada de troncos retoñados, le dejó la impresión del pelo duro por las antenas digitales. Después, con la palma de la mano entreabierta, se palpó el rostro distraído, cuidadosamente; con la serena tranquilidad del cirujano que conoce el núcleo del tumor, y de la superficie blanda fue surgiendo hacia adentro la dura sustancia de una verdad que, en ocasiones, le había blanqueado la angustia. Allí, bajo las yemas —y después de las yemas, hueso contra hueso—, su irrevocable condición anatómica había sepultado un orden de compuestos, un apretado universo de tejidos, de mundos menores, que lo venían soportando, levantando su armadura carnal hacia una altura menos duradera que la natural y última posición de sus huesos.

Sí. Contra la almohada, hundida la cabeza en la blanda materia, tumbando el cuerpo sobre el reposo de sus órganos, la vida tenía un sabor horizontal, un mejor acomodamiento a sus propios principios. Sabía que, con el esfuerzo mínimo de cerrar los párpados, esa larga, esa fatigante tarea que le aguardaba empezaría a resolverse en un clima descomplicado, sin compromisos con el tiempo ni con el espacio: sin necesidad de que, al realizarla, esa aventura química que constituía su cuerpo sufriera el más ligero menoscabo. Por lo contrario, así, con los párpados cerrados, había una economía total de recursos vitales, una ausencia absoluta de orgánicos desgastes. Su cuerpo, hundido en el agua de los sueños, podría moverse, vivir, evolucionar hacia otras formas existenciales en las que su mundo real tendría, para su necesidad íntima, una idéntica densidad de emociones —si no mayor— con las que la necesidad de vivir

quedaría completamente satisfecha sin detrimento de su integridad física. Las tareas de rasurarse, de tomar el ómnibus, de resolver las ecuaciones de la oficina, serían simples y descomplicadas en su sueño, y le producirían, a la postre, la misma satisfacción interior.

Sí. Era mejor hacerlo en esa forma artificial, como lo estaba haciendo ya; buscando en la habitación iluminada el rumbo del espejo. Como lo hubiera seguido haciendo si, en aquel instante, una pesada máquina, brutal y absurda, no hubiera deshecho la tibia sustancia de su sueño incipiente. Ahora, regresando al mundo convencional, el problema revestía ciertamente mayores caracteres de gravedad. Sin embargo, la curiosa teoría que acababa de inspirarle su molición, lo había desviado hacia una comarca de comprensión, y desde adentro de su hombre sintió el desplazamiento de la boca hacia los lados, en un gesto que debió ser una sonrisa involuntaria. Fastidiado -en el fondo continuaba sonriendo. «Tener que afeitarme cuando debo estar sobre los libros en veinte minutos. Baño ocho, rápidamente cinco, desayuno siete. Salchichas viejas desagradables. Almacén de Mabel salsamentaria, tornillos, drogas, licores; eso es como una caja de qué sé yo quién; se me olvidó la palabra. (El ómnibus se daña los martes y demora siete.) Pendor. No: Peldora. No es así. Total media hora. No hay tiempo. Se me olvidó la palabra, una caja donde hay de todo. Pedora. Empieza con pe.»

Con la bata puesta, ya frente al lavabo, un rostro somnoliento, desgreñado y sin afeitar, le echó una mirada aburrida desde el espejo. Un ligero sobresalto le subió, con un hilillo frío, al descubrir en aquella imagen a su propio hermano muerto cuando acababa de levantarse. El mismo rostro cansado, la misma mirada que no terminaba aún de despertar.

Un nuevo movimiento envió al espejo una cantidad de luz destinada a conducir un gesto agradable, pero el regreso simultáneo de aquella luz le trajo -contrariando sus propósitos-una mueca grotesca. Agua. El chorro caliente se ha abierto torrencial, exuberante, y la oleada de vapor blanco y espeso está interpuesta entre él y el cristal. Así -aprovechando la interrupción con un rápido movimiento- logra ponerse de acuerdo con su propio tiempo y con el tiempo interior del azogue.

Sobre la cinta de cuero se levantó el agudo canto metálico de la navaja, y el oído, —hacia dentro— se le fue llenando de cortantes orillas, de helados metales; y la nube —desvanecida ya— le mostró de nuevo la otra cara, turbia de complicaciones físicas, de leyes matemáticas, en las que la geometría intentaba una nueva manera de volumen, una forma concreta de la luz. Allí, frente a él, estaba el rostro, con pulso, con latidos de su propia presencia, transfigurado en un gesto, que era simultáneamente, una seriedad sonriente y burlona, asomada al otro cristal húmedo que había dejado la condensación del vapor.

Sonrió. (Sonrió.) Mostró —a sí mismo— la lengua. (Mostró -al de la realidad- la lengua.)

El del espejo la tenía pastosa, amarilla: «Andas mal del estómago», diagnosticó (gesto sin palabras) con una mucca. Volvió a sonreír. (Volvió a sonreír.) Pero ahora él pudo observar que había algo de estúpido, de artificial y de falso en esa sonrisa que se le devolvía. (Se alisó el cabello) con la mano derecha (izquierda), para, inmediatamente, volver la mirada avergonzado (y desaparecer). Extrañaba su propia conducta de pararse frente al espejo a hacer gestos como un cretino. Sin embargo, pensó que todo el mundo observaba frente al espejo idéntica conducta, y su indignación fue entonces mayor, ante la certeza de que, siendo todo el mundo cretino, él no estaba sino rindiéndole tributo a la vulgaridad. Ocho y diecisiete.

Sabía que era necesario apresurarse si no quería ser despedido de la agencia. De esa agencia que se había convertido, desde hacía algún tiempo, en el sitio de partida de sus propios funerales diarios.

El jabón, al contacto con la brocha, había levantado ya una blancura azul liviana que lo recuperaba de sus preocupaciones. Era el momento en que la pasta jabonosa se subía por el cuerpo, por la red de las arterias, y le facilitaba el funcionamiento de toda la maquinaria vital... Así, regresado a la normalidad, le pareció más cómodo buscar en el cerebro saponificado la palabra con que quería comparar el almacén de Mabel. Peldora. La cacharrería de Mabel. Paldora. La salsamentaria o droguería. O todo a la vez: Pendorra.

Sobre la jabonería hervía la espuma suficiente. Pero siguió frotando la brocha, casi con pasión. El espectáculo pueril de las burbujas le daba una clara alegría de niño grande que se le trepaba al corazón, pesada y dura, como un licor barato. Un nuevo esfuerzo en persecución de la sílaba habría sido entonces suficiente para que la palabra reventara, madura y brutal; para que saliera a flote en aquella agua espesa, turbia, de su esquivia memoria. Pero esta vez, como las anteriores, las piececillas dispersas, desarmadas de un mismo sistema, no ajustarían con exactitud para lograr la totalidad orgánica, y él se dispuso a desistir para siempre de la palabra: ¡Pandora!

Y era ya tiempo de que desistiera de aquella búsqueda inútil, porque —ambos alzaron la vista y se encontraron en los ojos— su hermano gemelo, con la brocha espumeante, había empezado a cubrirse el mentón de fresca blancurazul, dejando correr la mano izquierda —él lo imitó con la derecha— con suavidad y precisión, hasta cubrir la zona abrupta. Desvió la vista, y la geometría de las manecillas se le presentó empeñada en la solución de un nuevo teorema de angustia: ocho y dieciocho. Lo estaba haciendo muy lentamente. Así que, con el firme propósito de terminar pronto, afirmó la navaja de cuerno obediente a la movilidad del meñique.

Calculando que en tres minutos estaría terminado el trabajo, levantó el brazo derecho (izquierdo) hasta la altura de la oreja derecha (izquierda), haciendo de paso la observación de

que nada debía resultar tan difícil como afeitarse en la forma en que lo estaba haciendo la imagen del espejo. Había derivado de allí toda una serie de cálculos complicadísimos con el propósito de averiguar la velocidad de la luz que, casi simultáneamente, realizaba el viaje de ida y regreso para reproducir cada movimiento. Pero el esteta que lo habitaba, tras una lucha aproximadamente igual a la raíz cuadrada de la velocidad que hubiera podido averiguar, venció al matemático, y el pensamiento del artista se fue hacia los movimientos de la hoja que verde-azulblanqueaba con los diferentes golpes de luz. Rápidamente —y el matemático y esteta estaban ahora en paz— bajó el filo por la mejilla derecha (izquierda) hasta el meridiano del labio, y observó con satisfacción que la mejilla izquierda de la imagen aparecía limpia entre sus bordes de espuma.

No acababa aún de sacudir la hoja cuando, de la cocina, empezó a llegar el humeo cargado con un acre olor a carne guisada. Sintió el estremecimiento debajo de la lengua, y el torrente de saliva fácil, delgada, que le llenó la boca con el sabor enérgico de la manteca caliente. Riñones guisados. Por fin hubo un cambio en la condenada tienda de Mabel. Pendora. Tampoco. El ruido de la glándula entre la salsa le reventó en el oído, con un recuerdo de lluvia martillante, que era, en efecto, el mismo de la madrugada reciente. Por tanto, no debía olvidar los zapatos y el impermeable. Riñones en salsa. No hay duda.

De todos sus sentidos ninguno le merecía tanta desconfianza como el del olfato. Pero, aun por encima de sus cinco sentidos y aun cuando aquella fiesta no fuera más que un optimismo de su pituitaria, la necesidad de terminar cuanto antes era, en aquel momento, la más urgente necesidad de sus cinco sentidos. Con precisión y ligereza —el matemático y el artista se mostraron los dientes— subió la hoja de adelante (atrás) hacia atrás (adelante), hasta la comisura (derecha) izquierda, mientras con la mano izquierda (derecha) se alisaba la piel, facilitando así el paso de la orilla metálica, de adelante (atrás) hacia (adelante) atrás, y de arriba (arriba) hacia abajo, terminando —ambos jadeantes— el trabajo simultáneo.

Pero, ya al finalizar, y cuando daba los últimos toques a la mejilla izquierda con la mano derecha, alcanzó a ver su propio codo contra el espejo. Lo vio grande, extraño, desconocido, y observó con sobresalto que, por encima del codo, otros ojos igualmente grandes e igualmente desconocidos, buscaban desorbitados la dirección del acero. Alguien está tratando de ahorcar a mi hermano. Un brazo poderoso. ¡Sangre! Siempre sucede lo mismo cuando lo hago de prisa.

Buscó, en su rostro, el sitio correspondiente; pero su dedo quedó limpio y no denunció el tacto solución alguna de continuidad. Se sobresaltó. No había heridas en su piel, pero allá, en el espejo, el otro estaba sangrando ligeramente. Y en su interior volvió a ser verdad el fastidio de que se repitieran las inquietudes de la noche anterior. De que ahora, frente al espejo, fuera

a tener otra vez la sensación, la conciencia del desdoblamiento. Pero allí estaba ya el mentón (redondo: caras iguales). Esos pelos en el hoyuelo necesitan una navaja en punta.

Creyó observar que una nube de desconcierto velaba el gesto apresurado de su imagen. ¿Sería posible que, debido a la gran rapidez con que se estaba rasurando —y el matemático se adueñó por entero de la situación—, la velocidad de la luz no alcance a cubrir la distancia para registrar todos los movimientos? ¿Podría él, en su premura, adelantarse a la imagen del espejo y terminar la tarea un movimiento antes de ella? ¿O sería posible —y el artista, tras una breve lucha, logró desalojar al matemático— que la imagen hubiera tomado vida propia y resuelto —por vivir en un tiempo descomplicado—, terminar con mayor lentitud que su sujeto externo?

Visiblemente preocupado abrió el grifo del agua caliente y sintió la subida del vapor tibio y espeso, mientras el chapoteo de su rostro entre el agua nueva le llenaba los oídos de un rumor gutural. Sobre la piel, la amable aspereza de la toalla recién lavada le hizo respirar una honda satisfacción de animal higiénico. ¡ Pandora! Ésa es la palabra: Pandora.

Miró la toalla con sorpresa y cerró los ojos, desconcertado, mientras allá, en el espejo, un rostro igual al suyo lo contemplaba con unos grandes ojos estúpidos y el rostro cruzado por un hilo cárdeno.

Abrió los ojos y sonrió (sonrió). Ya nada le importaba. El almacén de Mabel es una caja de Pandora.

El olor caliente de los riñones en salsa le agasajó el olfato, ahora con mayor urgencia. Y sintió satisfacción —con positiva satisfacción— que dentro de su alma un perro grande se había puesto a menear la cola.

RESUMEN

Título: Traducción y análisis de los cuentos “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” y “Diálogo del espejo” de Gabriel García Márquez

En el presente trabajo fin de master explicamos la historia de la traducción literaria, analizamos los fundamentos de la teoría de la traducción literaria y destacamos sus principales características. Explicamos los orígenes del realismo mágico, su llegada al continente de América del Sur y tratamos sus elementos fundamentales. La parte central de la tesis es la traducción de los relatos cortos de Gabriel García Márquez, “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” y “Diálogo del espejo”, del español al croata. También analizamos la traducción marcando algunos ejemplos de los textos traducidos.

Palabras clave: traducción, Gabriel García Márquez, realismo mágico, relato corto

ABSTRACT

Title: Translation and Analysis of Gabriel García Márquez's short stories "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo" and "Diálogo del espejo"

This master's thesis explains the history of the literary translation, analyses the basics of the literary translation theory and highlights its main characteristics. It is also explained the origin of the magical realism and the way it came to South America, as well as the main characteristics of this literary movement. The central part of the thesis is the translation of Gabriel García Márquez's short stories "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo" and "Diálogo del espejo", from Spanish to Croatian. We have also analyzed the translation emphasizing some of the examples from the stories.

Key words: magical realism, Gabriel García Márquez, translation, short stories, history of translation

SAŽETAK

Naslov: Prijevod i analiza kratkih priči Gabriela Garcíje Márqueza, “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” i “Diálogo del espejo”

U ovom diplomskom radu objasnili smo povijest književnog prevođenja, analizirali osnove teorije književnog prevođenja te istaknuli njegove osnovne karakteristike. Objasnili smo i porijeklo magičnog realizma, njegova glavna obilježja te kako je došao u Južnu Ameriku. Središnji dio rada jest prijevod kratkih priča Gabriela Garcíe Márqueza, pod nazivima “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” i “Diálogo del espejo”. Prevodili smo sa španjolskog na hrvatski jezik a nakon toga napravili smo analizu prijevoda navodeći primjere iz teksta.

Ključne riječi: magični realizam, Gabriel García Márquez, prijevod, književno prevođenje, povijest prevođenja

8. BIBLIOGRAFÍA

Bassnett, S. (2002). *Translation Studies*. Routledge, Taylor & Francis Group. Second edition.

Bloom, H. (2007). *Gabriel García Márquez*. Chelsea House. New York.

Boase-Beier, J. Fawcett, A. Wilson, P. (2014). *Literary Translation. Redrawing Boundaries*. PALGRAVE MACMILLAN

Bowers, M. (2004). *Magic(al) realism*. Routledge, 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon.

Castro, F. M. (2018). *Qué es el Realismo Mágico: definición, características y autores destacados*.

Coseriu, E. (1997). *Alcances y límites de la traducción*. Lexis. Vol. XXI. Universidad de Tübingen

Echevarría, Gonzales R. (1999). *Gabriel Garcia Márquez*. Encyclopaedia Britannica.

Faris, W. (2004). *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Vanderbilt University Press.

Geetha, B. J. (2010). *Magic Realism in Gabriel Garcia Marquez's One Hundred Years of Solitude*.

González, D. (2007). *Escuela de Traductores de Toledo*. Infodiversidad, número 011. Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas. Buenos Aires, Argentina.

Hatim, B. Mason, I. (1997). *The Translator as Communicator*. Routledge 11, New Fetter Lane, London.

Hedeen, P. (1983). *Gabriel García Márquez's Dialectic of Solitude*. *Southwest Review*, vol. 68, no. 4, pp. 350–364.

Jakobson, R. (1959). *On linguistic aspects of translation*. On Translation. Reuben Arther Brower.

Landers, C. (2001). *Literary translations. A practical guide*. Clevedon ; Buffalo : Multilingual Matters

Lefevere, A. (1992). *Translation, History, Culture*. Routledge 11, New Fetter Lane, London.

Llarena, A. (1997). *Un balance crítico: la polemica del Realismo Mágico y lo Real Maravilloso (1955-1993)*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria

Lucilla, I. (1975). *Hacia una formulación teorica del Realismo Mágico*. Bulletin Hispanique. University of Virginia.

Lukavska, E. (1991). *Lo Real Mágico o El Real Maravilloso?* Etudes romanes de Brno, Faculty Of Arts

Melgar, L. (2006). *Elena Garro (1916-1998)*. *Debate Feminista*, vol. 34, pp. 321–324.

Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies*. Routledge 11, New Fetter Lane, London.

Nord, C. (2018). *Translating as a Purposeful Activity*. Routledge, 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon. Second edition.

Pym, A. (1998). *Method in Translation History*. St. Jerome Publishing.

Reeds, K. (2012). *What is magical realism*. Edwin Mellen Pr.

Rogmann, H. (1937). *“Realismo mágico” y “Negritude” como construcciones ideológicas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Scott, C. (2012). *Translating the Perception of Text. Literary Translation and Phenomenology*. Routledge, 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon.

Steiner, G. (1998). *After Babel. Aspects of language and Translation. Third edition.* Oxford University Press, U.S.A

Tyler, Fraser A. (1797). *Essay on the principles of translation.* The second edition. London

Venuti, L. (2008). *The translator's invisibility. A history of translation.* Routledge, 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon. Second edition.

Volek, E. (1990). *Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana.* INTI, Primavera.

Warnes, C. (2009). *Magical Realism and Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence.* PALGRAVE MACMILLAN.

Páginas web:

Diccionario de la Real Academia Española. (23a ed.) Disponible en:

<https://dle.rae.es/>

Diccionario Clave. Disponible en:

<http://clave.smdiccionarios.com/app.php>

Cambridge Dictionary. Disponible en:

<https://dictionary.cambridge.org/>

Collins Dictionary. Disponible en:

<https://www.collinsdictionary.com/>

Globe. Disponible en:

<https://hr.globe.com/en/hr>

Context Reverso. Disponible en:

<https://context.reverso.net/translation/>

WordReference. Disponible en:

<https://www.wordreference.com/>

Hrvatska enciklopedija. Disponible en:

<https://www.enciklopedija.hr/>

Hrvatski jezični portal. Disponible en:

<http://hjp.znanje.hr/>