

**‘REESCRITURA REGRESIVA’ Y PROCESO DE AUTO-  
TRADUCCIÓN: *LĪNĀ: LAWḤAT FATĀT DIMAŠQIYYAH* DE  
SAMAR AL-‘AṬṬĀR Y SU VERSIÓN INGLESA**  
‘Regressive re-writing’ and the self-translation process: *Līnā lawḥat fatāt  
dimashqiyyah* by Samar al-‘Aṭṭār and its English version

Magdalena LÓPEZ PÉREZ  
Universidad de Extremadura

BIBLID [0544-408X]. (2015) 64; 59-74

**Resumen:** El propósito del presente artículo es demostrar que el proceso de auto-traducción llevado a cabo por la novelista siria Samar al-‘Aṭṭār es más un proceso de interpretación del original árabe que un proceso de auto-traducción propiamente dicho gracias a la técnica de la re-escritura realizado por la autora-traductora al trasvasar el original árabe a la lengua inglesa.

**Abstract:** Tries to show that the self-translation process carried out by the Syrian novelist Samar al-‘Aṭṭār exhibits an interpretative process from the original Arabic text, rather than a self-translation process thanks to the re-writing technique used by the author-translator when rendering the original Arabic text into English language.

**Palabras clave:** Auto-traducción. Re-escritura. Interpretación. Árabe. Inglés.

**Key words:** Agri. Translation Self-translation. Re-writing. Interpretation. Arabic. English.

**Recibido:** 16/10/2013 **Aceptado:** 04/07/2014

#### INTRODUCCIÓN

La técnica de la reescritura, bien de un texto completo o de un fragmento, ya sea debido a una labor de revisión narrativa<sup>1</sup> ya a un proceso de traducción<sup>2</sup>, obedece, por lo general, a una serie de estrategias dependientes del texto original a partir del cual se opera directamente sobre el objeto de llegada. Esto es, es el texto primario u original el que en todo momento ofrece, plantea el marco y los parámetros de la narración, al tiempo que delinea las premisas argumentales que conducen esa narración. De ellos, por lo tanto, va a depender esa revisión que en-

1. Véanse al respecto los trabajos incluidos en el volumen colectivo dedicado a varios periodos de la literatura universal centrados en el concepto del mito: Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (eds.). *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca: Ediciones de Castilla-La Mancha, 2008.

2. André Lefevere. “Why waste our times on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm”. En Theo Hermans (ed.). *The manipulation of literature*. London: Croom Helm., 1985, pp. 215-242.

tendemos como ‘reescritura’ del texto en las diversas modalidades que convergen en la aplicación de esta técnica compositiva<sup>3</sup>.

En el caso que ocupa el interés de este trabajo, no se trata propiamente de un proceso de reescritura consistente en revisar el texto para tratar de añadir o recrear nuevos matices sobre lo ya dicho previamente, esto es amplificar lo ya narrado. Sino al contrario, más bien se trata, por lo general, aunque no siempre, de retroceder en el acto narrativo con el fin de descubrir lo que la autora no apreció en su momento, lo que no vio o no quiso ver en el proceso de escritura inicial<sup>4</sup>.

En este sentido, lo que en este trabajo calificamos como ‘reescritura regresiva’ consiste en una estrategia re-compositiva de reformular el texto original pero descubriendo aquello que el texto original ocultó. En cierto modo, aunque en un ámbito y aplicación distintos, ese proceso de ocultamiento, ya formal ya ideológico, como veremos en las conclusiones, tiene su paralelo en la formulación de proceso de transmisión metafórica dentro de un intrincado proceso de relaciones diversas<sup>5</sup>.

Bien es verdad que se trata, si así lo queremos, de una lectura secundaria, o mejor dicho subsidiaria desde el punto de vista narratológico, que incluso puede entrar en conflicto con el texto que es re-escrito y, de este modo, transformarse la nueva versión en una narración delatora con la que el traductor exhibe determinadas deficiencias presentes en el texto original. Así, pues, la re-escritura regresiva se transforma en una suerte de detector narrativo gracias a la cual se le permite al lector contar con una nueva imagen, una nueva visión de lo narrado, que cobra una nueva dimensión en sus diversos niveles compositivos.

En el caso de la novelista siria Samar al-‘Attār, afincada en Sidney (Australia), se dan interesantes casos de reescritura que obedecen a un elaborado proceso de auto-traducción que realizó la autora de sus originales árabes al verterlos al inglés. En principio, la traducción parece obedecer a un proceso de auto-traducción en el que la autora-traductora se limita a trasladar al inglés lo que el texto nos cuenta originalmente en árabe, con meras ‘adaptaciones’ exigidas por la

3. Katharina Reiss. *Translation criticism – The potentials & limitations. Categories and criteria for translation quality assessment*. Trad. Erroll F. Rhodes. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000, pp. 89-92.

4. Véase a este respecto Ernst-August Gutt. *Translation and relevance. Cognition and context*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000, pp. 69-104 y Magdalena López Pérez. “Censura en las obras de Samar Attar”. En Isidro Pliego Sánchez (ed.), *Traducción y Manipulación: el poder de la palabra. Aportaciones a la traducción desde la Filología*, nº 2 (2007), pp. 269-284.

5. Harold Bloom. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York: Oxford University Press, 19972, p. XXIII. Cf. H. Bloom. *A map of misreading*. With a new preface. New York: Oxford University Press, 2003, reed. de 1975, pp. 74-75.

lengua de llegada, es decir el inglés, y con algunas licencias resultantes de la dificultad de trasponer en inglés lo que el texto árabe expresa<sup>6</sup>.

Sin embargo, una lectura atenta del texto original y de su posterior traducción nos indica que no ha sido ese el interés primordial de la autora-traductora, sino que ésta ha perseguido 'corregir' el texto al ofrecérsele la posibilidad de traducirlo a una segunda lengua. Esa posibilidad le ha permitido re-leer, re-pensar y revisar el texto —cabría decir que re-pensarse a sí misma, dado que de suyo es una autobiografía en toda regla—<sup>7</sup> y ello le ha permitido re-escribirlo mediante un proceso de auto-traducción, con el resultado que pasamos a ver en las líneas que siguen.

Esta práctica de auto-traducción del árabe al inglés cobra fuerza en los Estados Unidos con la llamada Generación de la 'Emigración' (*al-Mahyar*), un grupo de autores que traducen sus propias obras y las de sus coetáneos del árabe al inglés y viceversa debido, fundamentalmente, a un intento de difusión lingüística sin hacer exclusión de aquellos condicionamientos ideológicos y culturales que subyacen el proceso de trasvase lingüístico y, por ende, el ideológico. Sin embargo, el caso de esta autora es radicalmente distinto al de aquellos autores, en tanto en cuanto comenzó a traducir sus propias obras debido a las fuertes críticas que recibió por parte de algunos sectores tradicionales que la acusaban de realizar un libre uso de la lengua árabe<sup>8</sup>.

La amplia labor de publicación de esta autora damascena, tanto en lengua árabe como inglesa, incluye escritos de crítica literaria, de traducción y enseñanza de la lengua árabe, así como creaciones poéticas, narrativas y ensayísticas. Entre su producción poética, podemos destacar su colección de poemas<sup>9</sup> publicados bajo el título *The return of the dead*, que se caracterizan por poseer una honda raíz existencial, en palabras de Dámaso Alonso por ser una "poesía de desarraigo"<sup>10</sup>. Se trata de una poesía extremadamente humana en la que se aprecia una gran falta de interés en el entorno en el que la autora vive, desprendiéndose, asimismo, un sentimiento de desesperación y frustración que acompañaría a al-Aṭṭar desde su in-

6. Véase Yumna al-Id. "La narrativa autobiográfica en Líbano: la relación del yo consigo mismo y con el otro". En Miguel Hernando de Larramendi, Gonzalo Fernández Parilla y Bárbara Azaola Piazza (eds.). *Autobiografía y literatura árabe*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2002, pp. 243-256.

7. Sobre el tipo autobiográfico, véanse las colaboraciones incluidas en el siguiente volumen: Miguel H. de Larramendi, G. Fernández Parilla y B. Azaola Piazza (eds.). *Autobiografía y literatura árabe*.

8. Para un estudio más completo de esta autora, véase Magdalena López Pérez. *Siría en Samar Attar. Trasfondo histórico-político de mediados del s. XX*. Córdoba: Lulú, 2008, pp. 5-26.

9. Samar Attar. *The return of the dead*. Ed. Magdalena López Pérez. Córdoba: Bubok Publishing, 2008.

10. Elsie Alvarado de Ricord (ed.). *La obra poética de Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 1968, pp. 17-18.

fancia hasta el exilio de su ciudad natal. Existen, también, poemas de carácter político que muestran un cierto tono propagandístico de las ideas modernistas.

En cuanto a su producción narrativa, cabe destacar sus dos novelas, ambas de carácter autobiográfico, que representan etapas muy diversas de la vida de la protagonista: *The house on Arnus square*, centrada en la casa damascena donde la protagonista se crió, describiendo con todo detalle los cambios urbanos y sociales que experimentó la ciudad de Damasco y que ella misma experimentó tras su regreso a dicha ciudad; y *Lina: A portrait of a Damascene girl*, en el que describe cómo Lina (la propia autora) crece a la sombra de los gobiernos militares durante los años cincuenta y principios de los sesenta, hasta que, finalmente, opta por marcharse de Siria.

Samar al-‘Aṭṭār también ha publicado diversos ensayos publicados en periódicos de tirada internacional, como *The telegraph*. Entre ellos, podemos destacar “Promiscuity, Emancipation, Submission: The Civilizing Process and the Establishment of a Female Role Model in the Frame-Story of 1001 Nights”<sup>11</sup>.

## 1 ANÁLISIS DEL FRAGMENTO EN DOS PARTES

### 1.1. Incipit narrativo

El fragmento elegido para el presente trabajo pertenece a una tipología narrativa<sup>12</sup> que podemos calificar de híbrida, en la que se mezclan los discursos descriptivos y dialógicos<sup>13</sup>. El fragmento abre con la descripción de un tren que presenta matices distintos en los dos textos: en el texto de partida (árabe) y en el texto meta (inglés). Así, por ejemplo, la versión inglesa nos dice que “the train whistled”<sup>14</sup> traduciendo al árabe *ṣaffara l-qiṭār*. En este caso la versión inglesa nos presenta una revisión del texto árabe en la que se pierde por completo la iconografía de la descripción que en el texto original ofrece la forma verbal perfecta *ṣaffara*<sup>15</sup>.

11. Samar Attar y Gerhard Fischer. “Promiscuity, emancipation, submission: The civilizing process and the establishment of a female role model in the frame-story of 1001 nights”. *Arab Studies Quarterly* 13, 3-4 (1991), pp. 1-18. Trad. J. P. Monferrer Sala. “Promiscuidad, emancipación, sumisión: el proceso educador y el establecimiento de un modelo de actuación femenino en la historia marco de las 1001 noches”. *Anaquel de Estudios Árabes X* (1999), pp. 1-28.

12. Véase el capítulo dedicado a la narración en Magdalena López. *El proceso de auto-traducción – árabe-inglés: tipología textual descriptiva y narrativa en la obra literaria de Samar Attar*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009, pp. 179-194.

13. Samar al-‘Aṭṭār. *Līnā: lawḥat fatāt dimašqiyyah*. Beirut: Dār al-Āfāq al-Jadīda, 1982, pp. 243-249. Trad. Samar Attar. *Lina: A portrait of a Damascene girl*. Colorado Springs CO: Three Continent Press, 1994, pp. 139-143.

14. Samar Attar. *Lina: A portrait of a Damascene girl*, p. 139.

15. Samar al-‘Aṭṭār. *Līnā: lawḥat fatāt dimašqiyyah*, p. 243.

Frente al valor intensivo de la forma verbal árabe, “silbar insistentemente/repetidamente”, la traducción inglesa ofrece una versión más lacónica con la que su traductora simplemente nos indica que “el tren silbó”. De la intensidad del texto árabe no queda realmente nada en la versión inglesa. Este cambio parece obedecer al deseo de la autora no de desposeer de carga expresiva a ese momento inicial de la narración, sino más bien de agilizar la acción reduciendo la partida del tren a un solo silbido. Ese silbido indefinido (cuantitativamente hablando), además, es un elemento fundamental como parte inherente del personaje central de la novela, su protagonista Līnā, que a su vez es trasunto de la autora-traductora.

Este elemento al que acabo de referirme no es otro que la soledad, que en el texto árabe no aparece reflejado de forma explícita. Ese silbido representa un cambio sustancial en el personaje y ese cambio, en soledad, afecta sólo a Līnā, a nadie más; el resto de los personajes de la novela, en mayor o menor grado, sólo forman parte del decorado de la narración. El tren se nos presenta, de este modo, como un elemento necesario en el avance de la protagonista hacia su devenir personal<sup>16</sup>. No es el tren un símbolo de la transformación de Līnā, sino que representa justamente el punto de inicio de su desarrollo personal, el lugar donde da comienzo la transformación de la protagonista, que va en busca de una ansiada libertad que la autora conecta y parangona con el movimiento del tren, un *topos* de la literatura post-industrial<sup>17</sup>: *ṣaffara l-qīṭār ... bada'a l-qīṭār al-'atīq bi-l-taḥarrak*, “the train whistled ... the old train began to move”.

Acabamos de indicar que el tren no es un símbolo de la transformación de Līnā, ni de ella misma tampoco, sino todo lo contrario: su antítesis. El tren representa, en este caso, a una sociedad siria concreta: una sociedad caduca (*atīq*, “old”) a la que cuesta moverse (*bada'a ... bi-l-taḥarrak*, “began to move”). A nivel traductológico, resulta interesante el cambio sintagmático que introduce la autora en la versión inglesa, transformando la construcción de verbo con sufijo por una perífrasis verbal. En este punto el texto inglés resulta más dinámico que el original árabe, pues frente a la construcción sujeto + verbo en árabe, la traducción inglesa contraponen la secuencia sintagmática verbo + sujeto + CD, que imprime un movimiento más ralentizado. De nuevo la autora-traductora introduce un rasgo narrativo casi imperceptible, pero crucial en su nueva visión del texto.

Otro rasgo importante para el marco narrativo de esta escena es la de la estación en la que se encuentra estacionado el tren. Esa estación es contemplada por

16. Jean Boase-Beier. *Stylistic approaches to translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2006, pp. 95-101.

17. Rachel Bernheim. *Earrings in the Cellar: Growing up in Ruined Worlds*. Jerusalem: Gefen Publishing House, 2005, p. 105.

la autora como un lugar lúgubre, oscuro: *raṣīf al-maḥaṭṭah ghāriqan fī l-‘atmah*<sup>18</sup>, que en inglés es vertida literalmente como “the station platform was immersed in darkness”<sup>19</sup>.

El término ‘*atmah*’ fluctúa entre una ambivalencia semántica que va de lo oscuro (“oscuridad”) a lo tenebroso (“tiniebla”). Es cierto que “darkness” incluye el sema de “tiniebla”, pero creemos que la voz “gloom” hubiera sido más adecuada en este contexto, dado que esa oscuridad expresa ante todo una reacción vital, un sentimiento real de tristeza, melancolía y pesimismo ante lo que representa ese andén (*raṣīf*) en ese lugar concreto, el Damasco de esos años, a los ojos de la autora. En este caso, incomprensiblemente, la autora-traductora ha rehusado recurrir a una re-escritura que el texto árabe posibilita, pero que no es asumida en la traducción inglesa. De hecho, pese a tratarse de lenguas diferentes con sus propias limitaciones y dimensiones, en este caso, con la elección del vocablo “darkness” se ha perdido gran parte del original árabe.

El *locus* aludido no es la estación en sí, es el andén, la vía en la que se halla parado el tren. Ese tren es Siria y el camino que tiene que recorrer, el futuro del país, es incierto, se halla envuelto en tinieblas, en una indefinición absoluta. Esa vía, por consiguiente, representa un lugar en buena medida ignoto, que deberá recorrer la protagonista para ir escapando de esa sociedad anquilosada, envuelta en las tinieblas de su propia historia y sin un futuro claro.

La visión que presenta la autora no es otra que su contemplación literarizada de la compleja década de los años cincuenta y sesenta que vivió el mundo árabe en general y la sociedad siria en particular<sup>20</sup>, combinada con las políticas de los grupos nacionalistas y la unión política siro-egipcia, que tan bien ha sido retratada en los seriales televisivos sirios<sup>21</sup>, y cuyo rendimiento literario narrativo dio lugar a uno de los periodos más interesantes, ideológicamente hablando, de la literatura árabe moderna: la vasta y rica producción de los autores revolucionarios árabes<sup>22</sup>.

18. Samar al-‘Aṭṭār. *Līnā: lawḥat fatāt dimašqīyyah*, p. 243.

19. Samar Attar. *Lina: A portrait of a Damascene girl*, p. 139.

20. Véase el análisis, en su proyección diacrónica, que realiza Raymond Hinnebusch. *Syria: revolution from the above*. London – New York: Routledge, 2004. Véase, también, a este respecto el volumen Magdalena López Pérez. *Siria en Samar Attar. Trasfondo histórico-político de mediados del s. XX*. Córdoba: Lulú, 2008.

21. Afaf Lutfi al-Sayyid Marsot. “Performance and entertainment”. En Donna Lee Bowen & A. Evelyn (eds.). *Early everyday life in the Muslim Middle East*. Bloomington IN: Indiana University Press, 1993, p. 325.

22. Edwar al-Kharrat. “The Mashriq (The age of ideology and polarization)”. En Robin Ostle (ed.). *Modern literature in the Near and Middle East*. London–New York: Routledge, 1991, pp. 180-192. Cf. Pedro Martínez Montávez. *Introducción a la literatura árabe moderna*. Madrid: Editorial Cantabria 1985<sup>2</sup>, pp. 135-151.

Con esta visión estática de la bina tren-andén, sin embargo, contrasta el movimiento progresivamente acompasado de los restantes elementos que la autora entremezcla en estructura quiástica en el fragmento. Es el caso del siguiente segmento narrativo que inserta en el corazón de la descripción del silbido del tren y la descripción del andén:

فتلاحقت الارجل في الممرات الفاصلة بين العربات ، وتعالت ضحكات الاطفال .  
وعندما مدّت لينا رأسها من الشباك المفتوحة لفحت وجهها ريح رطبة ، وميّزت  
عينها بصعوبة الجابي ذا الرأس الذي يشبه البندقية وهو يغلق الابواب ، ثم يقفز على  
درجات احدى العربات<sup>23</sup>.

“Feet shuffled in close succession down the corridor which divided the carriages, and the laughter of the children grew louder. When Lina stretched her head out the open window, a moist wind touched her face. Her eyes barely distinguished the conductor, whose head resembled a hazelnut, closing the doors and the jumping onto the steps of one of the carriages”<sup>24</sup>.

Lo primero que llama la atención desde el punto de vista compositivo es el espacio narrativo, pues frente a la brevedad descriptiva dedicada a la bina tren-andén (Siria y su futuro) se levanta la más denotativa y detallada de los restantes elementos, que se refieren propiamente a la nueva sociedad que está emergiendo en esos años turbulentos. Mientras que el país, es decir, el poder y las instituciones, son trasunto de una realidad que agoniza, sus gentes, en cambio, representan el futuro de ese país, un futuro que debe tejerse paulatinamente y que debe superar ese estado casi exangüe en el que se halla Siria a los ojos de la autora.

Obviamente se trata de una visión personalizada, literarizada, y como tal la expresa con formas verbales pretéritas. Es este otro rasgo importante que exhibe el texto y que la autora recalca en su versión inglesa, llegando incluso a sustituir formas nominales (p. ej. *al-fāṣilah*) por construcciones proposicionales verbales (“which divided”) con el expreso deseo de enfatizar ese pretérito narrativo en el que el aspecto verbal desempeña un papel crucial en la historia, a saber: que ese tiempo pasó, acabó y ha sido trascendido. Lo que vive la autora en el texto, por lo tanto, ha pasado ya, ha muerto para ella, al menos de forma sincrónica en el tiempo narrado. Y ha pasado con todas sus consecuencias, positivas y negativas al

23. Samar al-‘Aṭṭār. *Līnā. Lawḥat fatāt dimašqīyyah*, p. 243.

24. Samar Attar. *Lina: A portrait of a Damascene girl*, p. 139.

mismo tiempo, porque la esperanza que la sociedad siria albergaba en su corazón no acabará haciéndose real.

Ese valor aspectual enfatizado en la versión inglesa cumple un papel decisivo en el desarrollo temático, ya que denota de forma reiterativa la contemplación de un pasado que ha muerto por el simple hecho de que nunca pudo ser nada más que eso, una visión que nunca cobró vida propia, vida real. De la realidad y el deseo sólo quedará en su retina el anhelo: la imposibilidad de construir una sociedad siria mejor y libre, libre de las ataduras que la vieja y caduca sociedad siria se autoimpuso como consecuencia de sus intereses.

El nudo narrativo que teje la autora sirve, de este modo, para conectar dos sincronías decisivas en su vida, tanto a nivel personal como literario, que constituyen un eje de coordenadas habitual en su obra: la esperanza de su juventud en una sociedad siria justa y libre que nunca acabó creándose, cuyos derroteros la empujaron al auto-exilio a través de los varios países en los que vivió (Alemania, Argelia, USA y Australia) y al desencanto por una Siria perdida en el tiempo, en las tinieblas de su adolescencia y su juventud ya pasada.

Es sintomático cómo la escasez verbal del segmento árabe consagrado al tren y al andén contrastan con la sucesión de verbos con los que la autora encadena los segmentos oracionales con los que describe a la sociedad, combinando de forma armónica el estatismo iconográfico de las descripciones parciales del pelo y los ojos de Līnā con el vertiginoso movimiento que imprimen sobre ella y a su alrededor el resto de elementos descriptivos.

He aquí ese juego aspectual:

<i>talāḥaqat</i>	=	“shuffled”
<i>ta‘ālat</i>	=	“grew”
<i>maddat</i>	=	“stretched”
<i>lafahat</i>	=	“touched”
<i>mayyazat</i>	=	“distinguished”
<i>yushbihu</i>	=	“resembled”
<i>yughliqu</i>	=	“closing”
<i>yaqfazu</i>	=	“jumping”

Hay que incidir, además, en el uso de la *amplificatio* que introduce la autora-traductora al interpretar estas formas verbales en inglés. De este modo, la forma *talāḥa* (“sucederse”) es reescrita como “shuffle in close succession”, siendo el aditamento “close succession” una reescritura plena de carácter regresivo. Frente a la situación caótica del país de aquellos años, donde cada facción política vela



por sus intereses exclusivos en una actitud egoísta anti-nacional, ese acompasado movimiento de los chicos (esto es, el futuro del país) contrapone una visión nacional distinta, una visión basada en la solidaridad, la cooperación y el compromiso social de una realidad más justa e igualitaria para todos. Con ello, la parcialidad sémica de la forma árabe queda perfectamente definida en su reescritura inglesa, donde el verbo cobra toda su fuerza espacial y atemporal, la de un nuevo día que está por llegar, pero hacia el que esa nueva sociedad avanza con paso decidido.

Sugerente resulta, asimismo, el desdoble sintagmático de la forma verbal árabe *ta'āla* ("elevarse, resonar") al ser parafraseada como "grow louder" con lo que la autora-traductora trasciende un posible "resound" que aludiría únicamente a un simple griterío de los chicos con un más denotativo "grew louder" con el que sus voces se hicieron más fuertes, más presentes, delatorias en suma, anunciando esa nueva juventud que se aproxima, lentamente, pero con fuerza y decisión, la decisión de trascender una sociedad asfixiada por sus propias miserias y errores perpetuados en modelos ancestrales<sup>25</sup>.

En este sentido, es sintomática la descripción de Līnā alargando su cabeza (*maddat ra'sa-hā*, "stretched her head") por la ventana abierta del tren, mientras un viento fresco le quemaba el rostro. La traducción es casi literal, pero contiene una curiosa reescritura, pues el verbo *lafaha* ("quemar") ha sido sustituido por "touch". El paso de "quemar" a "tocar" es cualitativo, pues la rudeza del texto árabe es eliminada del retrato de la chica con el pelo al viento, que ahora se limita a tocar, a acariciar su cara. La reescritura introducida en la traducción inglesa es cualitativa en tanto en cuanto suaviza el 'memento narrativo': en el texto árabe lo que deja atrás la chica, Damasco, la abrasa. En cambio, la traducción nos ofrece una lectura menos desgarradora y más intimista de esa visión personal: el toque, la caricia del viento es un adiós a ese pasado que va a alejarse poco a poco, aunque sin desaparecer del todo de su mirada, de su pensamiento, de su vida.

La protagonista se aleja, pero su pasado, su ciudad, la despide con una caricia, sabiendo que más tarde Līnā se volverá hacia ese Damasco que la vio nacer. Ese alejamiento ciudad-protagonista, madre-hija en suma<sup>26</sup>, queda evidenciado de

25. El caso concreto de las comunidades cristianas ha sido estudiado por Alejandra Álvarez Suárez. *Comunidades no musulmanas en un entorno musulmán: la pervivencia del modelo otomano en la actual Siria*. Madrid: Cantarabia, 2013.

26. Las variaciones que ofrece el motivo de la ciudad son conocidas en la literatura árabe contemporánea. Véase el capítulo dedicado al caso egipcio de M.M. Badawi. "The city in modern Egyptian literature". En M.M. Badawi. *Modern Arabic literature and the West*. London: Ithaca Press, 1985, pp. 26-43; además la nota centrada en el caso de la tragedia libanesa de Pedro Martínez Montávez. "La ciudad-hembra mártir: Beirut". En P. Martínez Montávez. *Literatura árabe de hoy*. Madrid: Cantarabia, 1990, pp. 307-309.

modo minimalista por la autora, quien mediante una transición personalizada a través de la mirada de la chica reduce el zoom de la lente narrativa que nos conduce de la ventana a la máquina del revisor, del jefe puede decirse, del tren.

Esa transición narrativa, aunque cabría decir que más bien es de naturaleza cinematográfica, que conduce al nuevo marco descriptivo nos lleva a una realidad casi imperceptible, la del revisor del tren que la autora simboliza con la imagen de una *bunduqah*, una “avellana”, lectura que es mantenida en inglés literalmente. Ese personaje, como complemento del tren que es, representa también a esa Siria caduca que se aleja, de ahí lo casi imperceptible de la cabeza del personaje que se aleja de la mirada de la protagonista cerrando puertas tras de sí, un rasgo más de la separación, del aislamiento de ese tren del que forma parte el conductor, que se pierde a la mirada de la chica: la vieja Siria que va alejándose de ella.

Un elemento nominal llama la atención en esta descripción. Se trata del plural *mamarrāt* “pasillos”, que el texto inglés recoge en singular (“corridor”). Con ello, la autora-traductora convierte los pasillos individuales de los distintos vagones (*‘arabāt*, “carriages”) en un único pasillo. Mientras que la vieja Siria está dividida en compartimentos aislados, divididos, la nueva Siria simbolizada en los chicos representa una sola realidad, con una única dirección, la que ellos están dispuestos a recorrer de forma paulatina unidos todos por un mismo interés. Como puede apreciarse, es sumamente interesante cómo la autora-traductora denuncia los vacíos de su texto original árabe a través de la reescritura que nos ofrece la traducción inglesa por medio de estrategias mínimas, pero de una enorme sutilidad narrativa.

El segmento al que acabo de referirme, como he señalado anteriormente, se encuentra inserto entre la doble descripción del tren y del andén que simbolizan a la vieja Siria. Estructuralmente, por lo tanto, el segmento narrativo divide en dos a esa descripción que de suyo es, de por sí, breve, mínima cabría decir. La autora desea enfatizar sobremanera a esa nueva Siria que llegaba en su juventud y para ello recurre a la minimización del espacio narrativo dedicado a aquélla, en tanto que amplifica el que corresponde a ésta.

Ese primer cuadro descriptivo concluye con un segundo segmento, un segundo espacio que con el tren de fondo sirve para presentar de nuevo en primera plana a los colegas. La autora consigue un efecto de intermitencia narrativa interesante, pues con ella asemeja el avance de un tren que aparece y desaparece constantemente en su trayecto, como esa vieja Siria que debe desaparecer de sus miradas. El símbolo del tren, en este sentido, desempeña también un papel crucial en la estructura de este micro-texto, pues marca el inicio y articula su desarrollo a nivel narratológico. Es una suerte de *Leitmotiv* narrativo indispensable para entender en su integridad el desarrollo de la trama bivalente que presenta la novela

de principio a fin: el ayer frente al mañana, la realidad frente al deseo, la extenuación de una sociedad decadente frente al ímpetu, la esperanza de un porvenir basado en los ideales del panarabismo emergente en aquellas décadas<sup>27</sup>. Y todo ello visto a través de los ojos de su protagonista, Līnā.

El segmento narrativo con el que se cierra este primer cuadro nos devuelve a la primera escena a los niños y niñas en algarabía y movimiento constantes. El texto árabe y su traducción dicen así:

واشرأبت رؤوس تلاميذ المدارس من الشبابيك ، ودوّت صيحاتهم المرحّة في الفضاء  
«هيه .. هيه .. هيه..» ومن خلال صرير الابواب ، وجعجة المحركات ، وصراخ  
الاطفال تناهى الى سمعها غناء صرّار الليل منبعثا من الحقول النائمة<sup>28</sup>.

“The heads of the school children stretched out the windows and their joyful shouts echoed in the air. Above the squeaking of the doors, the clamoring of the engines, and the cries of the children, the singing of the night crickets could be heard rising up from the sleeping fields”<sup>29</sup>.

En esta escena la autora duplica la escena previa. El cuadro de los niños sacando sus cabezas por las ventanas del tren difiere sutilmente de la anterior en la que es la protagonista la que alarga la cabeza a través de la ventana. En este segundo caso el verbo utilizado es *išra’abba*, que significa “estirar el cuello”, pero que incorpora un matiz sémico de altivez o curiosidad en aquel que desarrolla la acción, en este caso los colegiales. En cambio, en el caso anterior la forma verbal utilizada es *madda*, cuyo significado es “estirar; alargar”.

El texto árabe, por lo tanto, distingue léxicamente entre las dos acciones con una notable diferencia en la intencionalidad figurativa de ambos actos, de los que se deduce que la actitud de la protagonista está libre de toda altivez, de orgullo, pero en cambio el del resto de la sociedad no está (no estará más bien) libre de esa curiosidad que de suyo conlleva interés. Este elemento negativo va asimismo implícito a lo largo del texto, donde la protagonista crece, narrativamente hablando, en constante oposición con su propio medio narrativo, y en concreto con los personajes, ya sean contrarios o afectos. La protagonista se yergue como ente

27. Véase sobre el asunto Malik Mufti. *Pan-Arabism and political order in Syria and Iraq: Sovereign creations*. New York: Cornell University, 1996; Michael S. Doran. *Pan-Arabism before Nasser: Egyptian power politics and the Palestine question*. New York: Oxford University Press, 1999.

28. Samar al-‘Aṭṭār. *Līnā. Lawḥat fatāt dimašqiyyah*, p. 247.

29. Samar Attar. *Lina: A portrait of a Damascus girl*, p. 141.

único entre todos los restantes personajes y este rasgo va a ser recalado incesantemente a lo largo de todo el texto como motivo recurrente del anhelo de libertad de Līnā como argumentario de la búsqueda permanente de una sociedad árabe más justa e igualitaria que suplante a la de aquellos años.

Por lo demás, la autora desarrolla en esta última estampa del primer cuadro el motivo del griterío de los colegiales. En la descripción previa el texto nos dice que las voces de los chicos “resonaban” (*ta’āla*, “grow louder”) por los pasillos; en cambio, en este segundo caso ese griterío va ser desdoblado en dos niveles descriptivos narratológicamente distintos: los gritos que resonaban, gritos de libertad, pasan ahora a ser gritos de júbilo (*ṣayhāta-hum al-mariḥah*, “their joyful shouts”) que quedan en el eco del aire en un primer momento, para pasar luego a ser parte de una suerte de corifeo natural en el que el griterío (*ṣurākh*, “cries”) de los niños se entremezcla en un todo armónico con el estruendo (*ja’ja’ah*, “clamoring”) de las máquinas y el canto de los grillos nocturnos como si saliesen de los campos dormidos (*al-ḥuqūl al-nā’imah*, “sleeping fields”) que iba atravesando el tren.

Es interesante tener en cuenta que en esta descripción la autora establece un doble paralelismo antitético: el griterío de los colegiales y el estruendo de las máquinas del tren tienen como contrapartida el canto de los grillos y los campos dormidos. El primer grupo, el formado por los colegiales y el tren, representa un complementario opuesto, pues ambos representan a Siria, los colegiales a la nueva Siria y el tren a la vieja. En el lado contrario está el silencio de los campos dormidos, es decir la Siria profunda, visión que es reforzada con el canto de los grillos nocturnos que, como se sabe, representan el silencio absoluto que se necesita para que su canto sea perceptible. La escena, por lo tanto, representa dos mundos opuestos: la sociedad urbana en su doble faceta, caduca y reivindicativa, frente a la sociedad rural apegada a las tradiciones y en buena medida refractaria al cambio de los modelos sociales.

Llama la atención en este cuadro descriptivo la omisión del onomatopéyico *hīhi hīhi hīhi* (“más, más más”) que hace las veces en el texto árabe de un eco suspendido en el aire que se va alejando (*dawwat ... fī l-faḍā’ hīhi hīhi hīhi*, “resonaban ... en el aire más más, más”), pero que la versión inglesa reescribe como “echoed in the air” con lo que nuevamente vuelve a matizar la escritura original con un sentido regresivo, pues el retumbar (*dawwa*) pasa a convertirse en un eco que se va perdiendo conforme el tren avanza.

### 1.2. Una digresión narrativa

En este punto, el relato cambia el tono narrativo y nos traslada a otro cuadro descriptivo totalmente distinto, el de la ciudad de Damasco, que poco a poco se

va alejando hasta que acaba por desaparecer, quedando únicamente en el horizonte uno de sus símbolos perennes a lo largo de la historia de la ciudad y del país: el monte Casio, que actúa como transmisor narrativo de una interesante digresión de tipología legendaria, que de nuevo desempeña una clara función social en el texto.

El fragmento dice así:

ثم بدأت دمشق تختفي شيئاً فشيئاً وراء الأشجار ، ولم يعد يظهر على خط الأفق سوى  
 رقعة من سفح جبل قاسيون مزينة بالأنوار . وخيل اليها ان شبح ابراهيم الخليل يرتقي  
 الجبل على مهل في طريقة الى الكهف الذي ولد فيه . ثم رأته يحدّق بالنجوم . هل  
 كانت الرواية صحيحة ؟ تساءلت في سرها . لكنها كانت تعرف ان هناك كهفاً آخر  
 يدعوه العامة بكهف الدم لان حجارته ما زالت حمراء من دم هايبيل ابن آدم ، والذي  
 قتله أخوه قابيل . أين قرأت ذلك ؟ حاولت ان تتذكر عبثاً<sup>30</sup>.

“Then Damascus began to disappear slowly behind the trees, and nothing appeared on the horizon except for part of the slope of Mount Qasyun decked with lights. It seemed to her that the ghost of Abraham was slowly climbing the mountain on his way to the cave where he was born. Then, she saw him stare at the stars. Was the story true? she inwardly asked herself. But she knew there was another cave which the common people called the Cave of Blood because its rock was still red from the blood of Abel, the son of Adam who was killed by his brother Cain. Where had she read that? She tried in vain to remember”<sup>31</sup>.

La oración *bada’at Dimāšq tajtafī šay<sup>an</sup> šay<sup>an</sup>* (“Damasco empezó a desaparecer poco a poco”) ha sido reescrita en inglés por la autora-traductora mediante la inserción de un adverbio: “Damascus began to disappear slowly”. Al no optar por una traducción literal, que hubiera dado “little by little”, que aporta un matiz de cantidad en el proceso de desaparición de la ciudad, al servirse de “slowly”, cambiando ese matiz por el del movimiento. Este rasgo, lejos de ser anecdótico, actúa como referente del tren y de su marcha, que es lenta, como la de la vieja Siria a la que el tren representa.

Al propio tiempo, Damasco, la gran urbe milenaria, la ciudad-madre de Siria, se va apagando, diluyendo, ocultándose (*ijtafā*) hasta que acaba por desaparecer

30. Samar al-‘Aṭṭār. *Līnā. Lawḥat fatāt dimašqīyyah*, p. 249.

31. Samar Attar. *Lina: A portrait of a Damascene girl*, p. 143.

detrás de los árboles a los ojos de los que se alejan de ella. Sus hijos se alejan de ella, porque ella se ha alejado de sus hijos. A los ojos de la protagonista representa un simil proleptico de su ulterior auto-exilio como consecuencia de su renuncia a formar parte de esa sociedad que agoniza poco a poco como su país, simbolizando su lenta y progresiva desaparición en combinación con el lento avanzar del tren.

Pero si Damasco se oculta, en cambio emerge uno de los símbolos del país, y de la ciudad de Damasco: el Monte Casio. Sin embargo, el valor simbólico que representa en este fragmento el monte es exclusivamente el histórico, no el presente vivido por la protagonista, un pasado que tampoco va a ser asumido como propio por ella como veremos a continuación.

La alusión al Monte Casio no es en modo alguno baladí, pues junto con otros altos es uno de los más importantes montes sagrados en el seno de la tradición islámica, en la que aparece asociado con diversos santos y personajes bíblicos con presencia en el Corán<sup>32</sup>. El hecho de que la autora nos presente al Monte Casio iluminado (*jabal Qāsiyūn muzīnah bi-l-anwār*, “Mount Qasyun decked with lights”) se debe, sin duda, a la leyenda de la promesa que le hizo Dios a Abraham en Gn 15,5: “Fíjate ahora en los cielos y cuenta las estrellas si es que las puedes contar ¡Tal será tu descendencia!”.

Esa iluminación sirve a la autora para introducir dicha leyenda relacionada con el Monte Casio, que posteriormente es conectada con la de Adán y dos de sus hijos, los dos primeros, Caín y Abel, y la consiguiente muerte de éste, que es localizada en el Monte Casio de acuerdo con la tradición islámica.

La cueva en la que, según la tradición islámica, nos dice la autora que nació Abraham es denominada *kahf*, término que remite inmediatamente a otra leyenda, de origen cristiano, la de los Siete Durmientes, que figura en Corán 18,7-26 con el nombre de *aṣḥāb al-kahf*, “los compañeros de la caverna”. A su vez, la oración *ra'at-hu yuḥaddiq bi-l-nujūm* (“she saw him stare at the stars”) es una clara referencia a la promesa que Dios le hizo a Abraham acerca de su numerosa descendencia, a la que acabo de referirme hace un momento.

Este primer segmento legendario se cierra con una valoración personal de la autora en la que se interroga sobre la veracidad de esa narración (*rivāyah*) que en la versión inglesa califica de “story”. Esa pregunta retórica que ella misma responde en el seno de la misma interrogación con el término “story” da pie a un segundo segmento legendario que supone un retroceso en el tiempo, concretamente al alba de la civilización. La referencia legendaria es la conocida “Cueva de la

32. Josef W. Meri. *The cult of saints among Muslims and Jews in medieval Syria*. New York: Oxford University Press, 2002, pp. 47-55.

sangre” (*kahf al-dam*). De nuevo, el término al que recurre la autora es *kahf*, aunque los textos de la tradición islámica ofrecen la voz *maghārah*: *Maghārat al-dam*. Se trata del lugar, de acuerdo con las tradiciones islámicas sunníes (con referencia, aunque sin desarrollo, en Corán 5,27-32), donde Caín dio muerte a Abel<sup>33</sup>.

Al igual que el primer segmento legendario concluía con una pregunta retórica dubitativa ante esas tradiciones, otro tanto sucede en este segundo caso, donde Līnā se limita a concluir que ni siquiera recordaba dónde había leído esas tradiciones y sin que ni si siquiera pudiera recordarlo. Esa imposibilidad de recordar es, en realidad, un deseo de no querer recordar, es una huida hacia adelante con la que la protagonista, Lina, quiere desligarse no sólo de la sociedad que la rodea, sino de todo el pasado, buscando trascender su propia historia en busca de una sociedad mejor. Así se desprende de la breve conversación, en tercera persona, que la autora entabla con su tía Samiya, que frente a ella, representa la tradición de las costumbres e ideas islámicas de las que Lina quiere desvincularse.

#### CONCLUSIONES

El marco traductológico en el que debemos situar la auto-traducción que de su propia obra realiza Samar al-‘Atṭār no es otra que la del proceso re-compositivo al que se ve sometido un texto al que se le aplica la técnica de la re-escritura, en este caso en su modalidad de traducción, y más concretamente auto-traducción por ser la autora, al propio tiempo la traductora<sup>34</sup>.

Ese proceso re-compositivo incorpora, cuando menos, dos tipos de manipulación de lo que se ha dado en denominar ‘manipulación del texto’ por parte de los llamados ‘polisistemistas’<sup>35</sup>: la manipulación formal por un lado, pero al mismo tiempo, también, la manipulación ideológica que conduce inexorablemente del proceso creativo al nivel subversivo en el que se mueve la labor del traductor tanto con respecto al texto como en relación con el micro-universo de éste y su autor<sup>36</sup>.

33. Josef W. Meri. *The cult of saints among Muslims and Jews in medieval Syria*, pp. 24-25.

34. Véase el capítulo dedicado a la auto-traducción como modelo traductológico en Magdalena López. *El proceso de auto-traducción –árabe-inglés*, pp. 79-105.

35. T. Hermans. *The manipulation of literature: studies in literary translation*. London-New York: Routledge, 1985; A. Lefevere. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London-New York: Routledge, 1992.

36. Un ejemplo interesante, entre otros muchos rastreables, es el que estudia Marta Pacqual i Llorenç. *Creativitat i subversió en els recriptures de Joan Sales*. Tesis Doctoral de la Universitat de Girona (Departament de Filologia y Comunicació). Accesible en <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/34761/tmpl.pdf?sequence=2> (consultada el 29/10/2013).

En el caso concreto de la auto-traducción que Samar al-‘Atṭār realiza de su novela *Līnā: lawḥat fatāt dimašqiyyah* (*Lina: A portrait of a Damascene girl*), esta técnica contribuye, como una posibilidad más, al desarrollo del proceso compositivo literario, entendido éste como parte constitutiva de un *continuum* que cobra cuerpo final en el proceso formativo de la escritura. En ese *continuum* el producto (texto), el proceso (análisis) y el efecto (traducción) se funden en un solo elemento valorativo y argumental desde el momento en el que la autora-traductora adopta sus propias estrategias en tanto en cuanto escritora plena del nuevo objeto literario, en concreto su traducción<sup>37</sup>.

En este sentido, la labor traductológica realizada por Samar al-‘Atṭār más que una interpretación del texto es una re-composición construida a partir de una serie de elementos concretos del texto sobre los que trabaja directamente la autora-traductora. Así, pues, frente al tradicional criterio de ‘interpretación’ que se le asigna al traductor, en este caso cabe hablar más oportunamente, como Lefevre<sup>38</sup>, de ‘proceso de reescritura’.

Gracias a la ‘reescritura’, que en el caso del fragmento analizado es de tipología regresiva de acuerdo con nuestra formulación, la auto-traductora se ha convertido en una nueva escritora, técnicamente en una re-escritora que ha intervenido sobre su texto fijado en árabe para acabar generando otro texto distinto a aquel en una segunda lengua, la inglesa.

Obviamente, en este caso concreto esa intervención calificada como ‘manipulación’ no hay que entenderla en modo alguno como una actitud hostil ni una estrategia negativa de la actuación sobre el texto original, antes al contrario se trata de un proceso de transformación textual en su doble nivel, formal e ideológico, que experimenta el texto reescrito.

Finalmente, en ese proceso de transformación que experimenta el objeto literario por medio de la traducción, lógicamente se percibe la descarga ideológica de la auto-traductora, quien pese a la supuesta opacidad o invisibilidad de su intervención en el proceso de traducción, sin embargo vierte esa descarga ideológica sobre el nuevo texto traducido, ya de forma consciente o bien inconscientemente<sup>39</sup>. Es así como el traductor se convierte en creador y con ello en escritor del nuevo objeto literario al que da lugar mediante la traducción<sup>40</sup>.

37. Ann Beylard-Ozcoff, Jan Králova, Barbara Moser-Mercer (eds.). *Translator's strategies and creativity*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1998.

38. A. Lefevre. “Why waste our times on rewrites?”. En T. Hermans (ed.). *The manipulation of literature*, p. 222.

39. Para los interesados en ejemplos, véase Lawrence Venutti. *The translator's invisibility: a history of translation*. London - New York: Routledge, 1992.

40. Véanse los trabajos incluidos en Susan Bassnett y Peter Bush (eds.). *The translator as writer*. London-New York: Continuum, 2006.