

TESIS DE LICENCIATURA

*SOBRE EL PROBLEMA DE LA TRADUCCIÓN
LITERARIA:
ENTRE EXPERIENCIA Y ESTRUCTURA DE
SENTIDO*

UNPSJB

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

SEDE TRELEW

AÑO 2001

Autor: DAVID FIEL

Directora de Tesis: Prof. FRANCISCA COMES DE HERNANDO

ÍNDICE

A. INTRODUCCIÓN.....	5
B. LOS OBSTÁCULOS.....	15
I. ACERCA DE LA TRADUCCIÓN Y DEL TRADUCTOR...	17
II. CONSIDERACIONES SEMIÓTICAS.....	47
III. LA LITERALIDAD.....	72
IV. LOS PROBLEMAS FILOSÓFICOS Y CULTURALES.....	92
V. EXPERIENCIA, SENTIDO Y EXPRESIÓN.....	126
C. LA ESTRUCTURA DE SENTIDO.....	145
Experiencia, circunstancia y sentido.....	147
El sentido como agente estructurador.....	152
La estructura de sentido, I. Generalidades.....	156
La estructura de sentido, II. Niveles.....	157
La estructura de sentido, III. Algunas inferencias.....	160
Un esquema.....	162
Un análisis.....	165
D. DOS EJEMPLOS.....	183
I. <i>ULYSSES</i> DE TENNYSON.....	185
II. <i>THE YELLOW ROSE</i> DE BORGES.....	211
Un epílogo.....	227
BIBLIOGRAFÍA	231

INTRODUCCIÓN

*Il faut chercher, chercher indéfiniment
ce de quoi tout ce que nous disons n'est
que traduction.*

(Es preciso buscar, buscar sin cesar
aquello de lo que todo lo que decimos
no es más que traducción).

PAUL VALÉRY

El trabajo que desarrollaré en las páginas que siguen posee diversas características. Tiene su costado investigativo. Tras ponerme al corriente de las más recientes teorías sobre la traducción y de los pensamientos que al respecto concibieron varios escritores reconocidos, he constatado que son estos últimos quienes hablaron con mayor precisión sobre este oficio tan controvertido. Tiene también su parte teórica. Siendo yo mismo alguien que ha hecho ya algunas traducciones (en el terreno de la poesía francesa e inglesa), no he abordado la investigación sin los naturales prejuicios de quien está iniciado en lo que, al mismo tiempo, no cesa de estudiar. En mi discusión con algunas de las teorías que irán siendo citadas a lo largo del trabajo, se verá hasta qué punto dicha discusión me condujo hacia ciertos obstáculos que debían ser despejados antes de pasar a postular lo que creía necesario, de acuerdo con la concepción de la traducción que fui elaborando tanto en el curso de mi ejercicio traductor como en el estudio de aquellas teorías. Tales obstáculos se me impusieron hasta tal punto, y de tal modo los consideré ligados sustancialmente al núcleo de mi concepción de la traducción, que no pude evitar estructurar la presente tesis sin la inclusión de dichos aspectos.

He distribuido este conjunto de aspectos o problemas en la siguiente sección B, reservando para cada uno un punto diferente, siendo éstos cinco en total y articulados en párrafos. Ahora bien, dado que los problemas tratados a lo largo de los cinco puntos de la mencionada sección se repiten inevitablemente, la función de cada uno de ellos no es otra que la de enfocar el conjunto de problemas básico -esos aspectos u obstáculos mencionados en el párrafo anterior- desde perspectivas cambiantes, a fin de arrojar la mayor luz posible sobre ellos y sobre sus derivaciones, y para poder a continuación, en una nueva sección, proponer en términos teóricos una concepción del *sentido* como fundamento de la traducción literaria.

Los aspectos, problemas u obstáculos mencionados, son, básicamente, los siguientes:

- una exposición razonada de lo que concibo por traductor y por traducción, cosas que han surgido al calor de las discusiones con los autores sobre los que he trabajado.
- una definición semiótica, lo más precisa posible, del acto de traducir, habida cuenta de que si el arte expresa y comunica, la traducción, subsidiaria o no con respecto al arte, también le concierne al orbe de los problemas semióticos ya que también trabaja con signos.
- una redefinición del concepto de literalidad, corolario obligado de lo establecido en el punto anterior.
- una toma de posición filosófica hacia el acto de traducir. Así como el lenguaje tiene su filosofía, es decir una explicación de su posible función en relación con el hombre, la traducción, que es otro de los epifenómenos del lenguaje, puede tener también su filosofía particular. Este asunto, además, conduce por sí mismo a tratar el problema de la traducción y de la diversidad

cultural -que es el viejo problema de lo uno y de lo múltiple, de lo otro y de lo mismo, de la similitud y de la diferencia. También trato aquí el problema de la posibilidad de traducir.

- por último, todo esto deriva en una concepción consecuente de lo que, a la luz de lo que se haya establecido, debería ser considerado como expresión en general. Teniendo en cuenta la naturaleza semiótica de toda expresión, fue necesario, a fin de aproximarme lo más posible a las circunstancias generadoras de cualquier acto significativo, romper el círculo de la semiosis ilimitada y pararme, ante la expresión, no de cara a los signos que la sostienen, sino de cara a las circunstancias presemióticas de donde surge. Esto me llevó a elaborar una concepción particular de la experiencia y del sentido, como en su momento quedará establecido.

Y todo esto, como anuncié al inicio, sólo a fin de poder exponer, con la menor cantidad de obstáculos ante mí, una teoría especial del sentido, teoría que pretende ser no solamente el resultado de las investigaciones llevadas a cabo, sino además la contribución personal al ya inmenso orbe del discurso sobre el ejercicio de traducir.

Por otra parte, la magnitud de los problemas aquí tratados, y a los que he sido llevado, como antes dije, por la dirección que le he dado al trabajo, me obligó a condensar lo más posible las exposiciones. Consecuencia de esto es haber tenido que dar por supuesto un gran número de conceptos que pertenecen a ámbitos que no son el considerado aquí de modo específico. Todo lo que tenga que ver directamente con la traducción, su práctica y los conceptos que teorías especiales han construido para explicarla, será definido de ser indispensable, o si el contexto mismo no arroja luz sobre esos términos. Por el contrario, todo lo que se refiera a otros ámbitos teóricos que no son el específico, como el semiótico, el filosófico o el retórico (dentro del cual voy a

considerar al sintáctico-gramatical), ámbitos de los que se echará mano abundantemente a lo largo de la exposición, no serán explicados sino en aquellos casos en los que hacerlo forme parte del argumento sostenido.

Entre las características que mencioné al comienzo, he aquí una posiblemente negativa: este trabajo expone ideas, no hace su arqueología. En todo caso, los conceptos que he ido tomando tanto de la semiótica como de la retórica o de la filosofía serán destacados, sin mayores precisiones, como pertenecientes a los autores de quienes los tomé. Lo mismo en cuanto a las posturas que habré de asumir. Este hecho ha determinado que, en consecuencia, las referencias bibliográficas hayan resultado algo escuetas. El lector interesado superará tal vez esta molestia y quizás agradezca, sin embargo, que tales referencias puntuales (más allá de lo que las obligaciones solicitan en este aspecto) hayan sido hechas de tal modo, sobre todo en los casos en que ellas no fueron directamente demandadas por el hilo argumental del trabajo. Convencido de que no podemos crear ya sustancias originales, y de que estamos (¿felizmente?) condenados a una perpetua variación de las mismas sustancias que ya existen, este trabajo, a lo sumo, reivindicará para sí el modesto mérito de consistir en un nuevo tratamiento dado a algunas de esas sustancias, la postulación de un orden diferente conferido a elementos que cualquier lector curioso podrá encontrar por sí mismo en los mejores autores.

Otra característica de este trabajo, también negativa, es la omisión. Un gran número de cuestiones han quedado fuera. Pero, tratándose de un trabajo de investigación y de postulación acotado en sus límites (por amplios que sean sus horizontes conceptuales), no podía ser de otro modo. No obstante, no comenzaré las exposiciones particulares sin mencionar algunas de estas cuestiones omitidas, dada su actualidad y sobre todo a fin de señalar la dirección que los estudios sobre traducción están tomando desde los años 1980 en adelante.

Se puede decir que si bien los juicios emitidos sobre el arte de traducir son tan antiguos como el ejercicio mismo de la literatura, el acta fundacional de los Estudios en Traducción (*Translation Studies*), rama de los Estudios Culturales (*Comparative Cultural Studies*), quedó firmada en 1978, en un breve Apéndice de ese año añadido al *1976 Louvain Colloquium on Literature and Translation*, y uno de sus mentores fue el recientemente fallecido André Lefevere, Profesor de Lenguas Germánicas y de Literatura Comparada en la Universidad de Texas (Austin).

A pesar de su vida prontamente segada a los 51 años, este estudioso norteamericano dejó por fortuna una abundante obra. Entre las más citadas está su valioso *thesaurus* que condensa una enorme cantidad de escritos sobre la traducción, partiendo de Cicerón y de Horacio hasta los años 1930 del siglo XX, con la transcripción del ensayo del filólogo alemán Willamowitz-Moellendorf sobre la traducción, ensayo que fuera el prefacio a su versión del *Hipólito* de Eurípides. He expoliado este libro con sumisión, admiración y entusiasmo. Doy este ejemplo sólo a efectos de aclarar que los estudios sobre la traducción pasan todavía por su etapa arqueológica de exhumación y de compilación.

Otra particularidad actual de los estudios sobre la traducción es el enfoque sociológico y, más que nada, culturalista que ha adoptado. Mucho antes que Steiner, gran cantidad de estudiosos se pusieron a trabajar sobre el significado de la traducción como instrumento al servicio del poder. Muchas traducciones famosas han pasado por el ojo revisor de este punto de vista, desde la *Authorized Version* que en 1611 ordenó hacer de la Biblia el rey inglés James I (versión conocida también como la *King James Bible*), hasta los *Rubaiyat* del persa Omar Khayyam traducidos muy *domesticadoramente* por el inglés Edward Fitzgerald en 1859. Se ve a la traducción como a una operación que, conscientemente o no, manipula, distorsiona (y no

meramente *traiciona*, como suele todavía decirse), esa manifestación de una otredad cultural -más o menos acentuada- que es un texto escrito en una lengua foránea. Esta concepción avanza hasta desenterrar las presumibles agendas políticas que se esconden tras tales manipulaciones. Han sido los norteamericanos quienes más se han entusiasmado con esta línea de pensamiento, y también algún que otro francés, sin descartar a Ricoeur mismo.

No es menos concurrido el estudio del problema de la traducción llamada *fluida*, así como de las implicaciones éticas y culturales -si no directamente políticas- que su adopción, no obstante estar unánimemente aconsejada por la industria editorial, conlleva para la conformación de las identidades culturales y de la educación del hombre en general. Lo fluido es visto como una amenaza a las particulares aristas que constituyen el núcleo expresivo de todo estilo original.

Otra corriente que desde los años 1980 ha ido ganando espacio, sobre todo desde que las universidades norteamericanas, canadienses, europeas e incluso orientales han comenzado a desarrollar programas de traducción y de Estudios en Traducción, es la de la exploración semiótico-sociológica del ejercicio de la traducción. Miles de traductores en muchísimas lenguas se reciben anualmente en esas universidades, y junto con esa gigantesca promoción de futuros *traidores*, sale anualmente una inmensa cantidad de libros -muchos de ellos escritos por los flamantes graduados- destinados a aconsejar un modo u otro de traducir, o bien a ejercitar la adaptación de las más modernas teorías lingüísticas al dominio específico de la traducción. El difundido volumen de Ian Mason y Basil Hatim, *Discourse and the Translator*, libro sobre el que he trabajado en algunos aspectos, es un excelente ejemplo de esta tendencia.

Sólo a fin de no dejar demasiado incompleto este escueto panorama, mencionaré que la Crítica Postcolonial (*Post-colonial Studies*), ha desarrollado desde los años '90

una interesante rama de los Estudios en Traducción, al definir las complejas relaciones que los países que estuvieron durante siglos en los márgenes de la cultura central -o que así se sintieron- guardan con esas prestigiosas culturas que, hoy, comienzan a ceder casi insensiblemente el paso a las manifestaciones torrenciales que provienen de aquellas regiones históricamente relegadas. Teóricos de Brasil o de la India, entre tantos otros, han escrito ensayos de extraordinario interés sobre el papel que juega el ejercicio y el negocio de la traducción en este acontecimiento mundial. Parcialmente, algo de lo que esta teoría postula será tratado en este trabajo. Las identidades, desde este punto de vista, se han alterado hasta tal extremo que nuevos valores estéticos vienen hoy, rápidamente, a suplantarse a los tradicionales, por vanguardistas que éstos se creyeran. Al mismo tiempo, nuevas formas de literatura surgen al calor de estas repentinas apariciones desde lo oculto que se producen incesantemente y que generan, a su vez, una comprensión más cabal del hombre, que no puede ser verdaderamente conocido sino ante la contemplación plena de su más abierta diversidad.

Estos asuntos y otros han sido, en general, dejados de lado, o apenas rozados, según los vaivenes justificativos del razonamiento. He querido pensar la traducción dentro de límites muy precisos, que me apuraré ahora a explicitar.

La traducción que me interesa aquí no es la del negocio editorial, ni la puesta al servicio del poder, ni la que parte de una estética preestablecida, o cualquier otra. La traducción es también un instrumento formador de culturas, y por lo tanto formador de conceptos de literatura, que son culturales siempre, y asimismo formador de individualidades. Aquí comienza el área de mi interés. La traducción como suceso estético -ya que siempre, quiéralo o no, lo es- pero modelador de una cultura, de una literatura y de una individualidad. O bien, si lo digo con otras palabras, la traducción como posibilidad de creación, la traducción literaria.

(Salvo que se declare otra cosa, me pertenecen todas las traducciones de pasajes teóricos y literarios que aquí se citan).

LOS OBSTÁCULOS

I. ACERCA DE LA TRADUCCIÓN Y DEL TRADUCTOR

*Servants we are indeed, but servants of
immortal spirits to whom we lend our
mortal mouths.*

(Sirvientes somos, sin duda, pero
sirvientes de espíritus inmortales a
quienes prestamos nuestras mortales
bocas).

WILLAMOWITZ-MOELLENDORFF

I.1 Podemos encontrar en el libro de Ezra Pound *How To Read* (POUND 1928: 67) la afirmación de que no existe período fructífero de la literatura que no esté acompañado o incluso precedido por un número considerable de traducciones de calidad. Así, respecto del período llamado isabelino, el mismo Pound señala el valor de la traducción que Arthur Golding hiciera de las *Metamorfosis* de Ovidio, o aquella que, algo antes, el escocés Gavin Douglas hiciera de la *Eneida* de Virgilio. Para muchos estudiosos de la literatura de ese período, como Stephen Orgel, la versión que Marlowe llevó a cabo de las *Elegías* (o *Amores*) de Ovidio -de hecho la primera en inglés-, es una de sus más acabadas creaciones y compite con la secuencia de sonetos shakespereana (ORGEL 1986: xxi). Difícil de datar, como es habitual con las obras de este enigmático autor, se presume que fueron escritas durante su estancia escolar en Cambridge, aunque comenzaron a ser publicadas póstumamente, desde 1599, muchos años después de que fuera asesinado. Si se repasan estas traducciones, claramente se ve que Marlowe se enfrentó al texto de Ovidio con un espíritu semejante al que, por ejemplo, cuatro siglos después, el prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti asumiría frente a la *Vita Nova* de Dante

Alighieri. En ambos casos se trató de creaciones; creaciones de extraordinario nivel, que permanecen al lado de los originales de dichos autores, y que, junto a un número importante de otras obras, confluyeron para configurar o modelar las respectivas visiones que de la literatura y de la creación tuvieron las épocas a las que esos autores-traductores pertenecieron. Se sabe que Shakespeare leía la traducción de Golding y que conoció muy bien las de Marlowe. Obras como *The Tempest* reflejan precisamente esa filosofía que Golding expuso en el prólogo -también en verso- a su traducción, o que las versiones de Marlowe permiten también entrever. El *cambio*, sustancia de la creación shakespereana según Harold Bloom (BLOOM 1999: *passim*), es el mismo cambio del que hablan Golding y Marlowe, traductores. Por su parte, las traducciones italianas de D. G. Rossetti no fueron meros ejercicios; aún cuando no compartamos el conocido juicio de Borges de que mejoraron los originales, sin duda influyeron en la configuración del esteticismo inglés de la época victoriana, como Wilde, Pater o Swinburne podrían atestiguar con sus propias obras.

No está de más indicar acá que la creación del famoso *blank verse* inglés, con el que Shakespeare hiciera la mayor parte de su obra dramática, había sido la invención deliberada del traductor y poeta Conde de Surrey, quien concibió esa forma para su traducción de la *Eneida*. (Recordaré, de paso, que Surrey tiene además el mérito de haber sido el primero en haberle dado al soneto, importado directamente de Italia por Sir Thomas Wyatt, la forma isabelina que luego Shakespeare y otros fijaron definitivamente para esta lengua). Wyatt, otro poeta y traductor que había viajado a Italia varias veces y que había sido el embajador de Henry VIII ante España, fue reconocido por haber introducido un tono novedoso en la poesía de entonces, poesía que a la sazón se había estancado en lo libresco, tanto formal como temáticamente. Este tono, más latino, era el de la introspección (HOPKINS 1962: 197). De este modo, Wyatt

había traído de Italia dos cosas valiosísimas: una forma (el soneto) y un tono (la introspección, la intimidad; si bien, como dice Auden (AUDEN 1950: xxix), de un modo un poco tosco a causa de la monotonía de sus yambos); es decir, había traducido, parcialmente, una cultura, al menos en algunos de sus elementos connotados. (Sobre esto, véase punto II).

I.2 Hablar del papel de las traducciones en la formación de las literaturas equivale a decir que no hay problemas específicos de la traducción literaria que no sean al mismo tiempo problemas de la creación literaria. Así se explica que cada época reclame sus creaciones pero también sus traducciones; es decir que cada época actualice la tradición según sus propios términos, que son culturales siempre. En 1720, Voltaire le escribió una cálida carta a Mme. Anne Dacier, poco antes de que esta traductora y filóloga francesa muriera ese mismo año, dejando, entre otros trabajos, una versión de la *Iliada*, llevada a cabo en 1699 y publicada en 1711. Dice ahí Voltaire (LEFEVERE 1992: 112):

Estoy convencido de que tenemos en Francia a dos o tres poetas que pueden traducir muy bien a Homero, pero estoy igualmente convencido de que nadie los leería salvo que suavizaran y embellecieran prácticamente todo, ya que, señora, tenemos que escribir para nuestro propio tiempo, no para el pasado.

Ronsard dijo haber leído en tres días la *Iliada* en la versión en endecasílabos - todavía legible según Pound- de su amigo, filólogo, traductor y poeta Hugues Salel. El siglo XIX, en Francia, necesitó de otra versión, que se acomodara a lo que por entonces podía sentirse como épico, y así vino la versión del parnasiano Leconte de Lisle, en prosa. La versión de Salel coincidía con una época en la que todavía lo épico, trágico o

cómico, podía aún existir en verso. Recordemos el *Orlando Furioso* de Ariosto. Para cuando Voltaire escribió su poema panegírico *La Henriade*, en 1723, es posible que el sentimiento de lo épico ya hubiera comenzado a desistir de las formas en verso, para continuar su lenta mudanza al territorio de la novela. En Inglaterra, más apegada a lo épico que Francia, la versión que Pope hizo del mismo poema de Homero estaba en verso, como la del lejano Salel. (Voltaire, si hemos de creerle a Barthes, quien lo llama (1964 b: 47) *le dernier des écrivains heureux*, ‘el último de los escritores felices’, pudo tal vez permitirse esa anacrónica felicidad de cortesano, y redactar en verso una casera y trasnochada épica). Pero luego Leconte de Lisle, ya del otro lado del crucial siglo XVIII, tradujo los poemas homéricos en prosa. Era la prosa -la de Chateaubriand, la de Stendhal, la de Balzac, la de Dumas padre- la que había fijado para lo épico, en Francia, el dominio expresivo. La traducción de Leconte no hizo más que instalarse en su época, como cualquier otra.

Parafraseando al Valéry de *Politique de l'Esprit*, podría decirse entonces que ‘nosotras, las traducciones, sabemos ahora que somos mortales’. Cada época quiere ver a la tradición con sus propios ojos, según sus personales lecturas. Y esto tiene que ver con el mismo impulso que lleva al creador a crear. Retraducir constantemente las obras del pasado significa volver a dotarlas de ese temblor emotivo que tuvieron originalmente y que cada época sólo alcanza a percibir si las lee en sus propios términos; ya que, acontecimientos culturales, es decir, acontecimientos ligados a una sensibilidad y a un modo de sentir, ese temblor emotivo se perdería bajo las capas de un polvo filológico probablemente irremovible. Si los ingleses isabelinos sintieron a Ovidio fue porque Golding y Marlowe crearon, a partir de Ovidio, estupendos poemas ingleses. Y nada de esto tiene que ver con la posibilidad o no de conocer alguna lengua extranjera (¿cuántos eruditos nos dan la impresión de no gozar de las obras que traducen

o enseñan?). El dejo emotivo de una obra no está sólo en lo que nos queda después de nuestra fricción con los signos que la transmiten. Se trata, también, de algo que trasciende ese contacto con los elementos sensibles. O bien, si reconocemos en éstos una especial importancia, habrá que hacerlo admitiendo que dicha importancia proviene de una contemporaneidad con el modo de sentir, que nos hace concedérsela. Aún para un *university wit* de Cambridge en los 1580', estos dos dísticos elegíacos de Ovidio (*Amores*, libro III, 6, vv. 1 – 4):

Amnis harundinibus limosas obsite ripas,
Ad dominam propero; siste parumper aquas.
Nec tibi sunt pontes nec quae sine remigis ictu
Concaua traiecto cumba rudente uehat.

no eran presumiblemente, por más que comprendieran sus más recónditos sentidos, otra cosa que un sonido y un sentido, con el que se deleitaban y también fanfarroneaban, y que pronunciaban, además, con fuerte acento inglés. Estos versos estaban divorciados no sólo de la lengua vulgar, sino que, por su 'forma del contenido', también lo estaban del modo de sentir que sólo la lengua materna es capaz de comunicar para cada sitio y época (numerosas bromas de la época dirigidas contra los dislates de la erudición, bromas conservadas en diversa literatura isabelina, permiten hoy sostener esto). Los versos de Marlowe eran, en cambio, inmediatos; en ellos, gracias a la traducción que apunta, cuando es también una creación, al nudo experiencial que sostiene los versos, lo que esos dísticos transmitían había sido traído del recóndito pasado y convertido en una vivencia fresca y extremadamente isabelina. Dice Marlowe:

Flood with reed-grown slime banks, till I be past

Thy waters stay; I to my mistress haste.
Thou hast no bridge, nor boat with ropes to throw,
That may transport me without oars to row.

Versos estos en los que a pesar del *till I be past*, giro exigido por la rima -que no está en el original-, puede igualmente sentirse el mismo tono en el firme pedido al río. Y aunque Ovidio en el primer dístico no subordina nada, creando una rapidez que el giro de Marlowe, ya aludido, disminuye a decir verdad, y a pesar también de que la inversión de los dos *cola* del primer pentámetro -causados también por la rima- introducen una apenas sensible modificación, el resultado sigue siendo efectivo. ¿Hubiérase preferido *I to my mistress* (o *Lady*) *haste - thy waters stay*, para seguir más de cerca a Ovidio? Tal vez; pero, además de las obligaciones de la rima, no fue ese el único propósito de Marlowe. (Y se ve hasta qué punto la ‘forma del contenido’ es determinante en la teoría hjelmsleviana del signo, ya que si bien la inversión no cambia nada *conceptualmente*, de todos modos sentimos que algo, algo muy difícil de asir, ha sido alterado. Este asunto será tratado en detalle más adelante, en la sección C).

I.3 Si todo esto es así es porque *no se traduce a una lengua sino a una literatura*. Ya Borges (BORGES 1932) destacó que la obra que perdura es aquella que logra sobrevivir a la prueba de fuego de las ‘versiones aproximativas’. La traducción como prueba de la supervivencia de una obra es una excelente fórmula. Por lo demás, establecer, como pretendo, que se traduce a una literatura y no a una lengua, es afirmar que el producto de la traducción quiere ser leído como si fuera una obra *original*. En su ensayo canónico sobre la traducción, *Las versiones homéricas* (BORGES 1932 b), Borges ataca y destruye el concepto de original. Será seguido estrechamente por el académico George Steiner (STEINER 1992) en su *After Babel*. Todo texto es la estación terminal en el

viaje de una expresión única. Tal vez hasta habría que dar de baja el concepto mismo de traducción, si lo que con éste se designa es meramente *the process by which the chain of signifiers that constitutes the source-language text is replaced by a chain of signifiers in the target language which the translator provides* (VENUTI 1995: 193) ('El proceso por el cual la cadena de significantes que constituye el texto en lengua original es remplazada por una cadena de significantes en lengua terminal, que provee el traductor').

Quiero considerar aquí que traducir literariamente es algo más. Incluso el hecho de que la generación de un texto esté en otro texto (sobre este punto, ver II), no es un acontecimiento privativo de la traducción. El mismo Borges hizo en la sección *Etcétera* de su *Historia Universal de la Infamia* (1935), algo semejante a lo que Chaucer había hecho ya en sus *Canterbury Tales*: la reformulación.

Recordemos, sólo para rastrear la historia más reciente de esta idea, un pasaje de esa célebre intervención de Julia Kristeva en el Coloquio de Cluny, en 1968 (KRISTEVA 1968), donde analizando una novela medieval -el *Jehan de Saintré* de Antoine de La Sale- la teórica dice:

nous définirons le texte comme un appareil **trans-linguistique** qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une **productivité** ce qui veut dire: 1. Son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques, 2. Il est une permutation de textes, une inter-textualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent. ('Definiremos el texto como un complejo

translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, relacionando la palabra comunicativa que apunte a la información directa, con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es pues una **productividad**, lo que quiere decir: 1. Su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destructiva-constructiva), siendo por consiguiente abordable a través de categorías lógicas más que por las puramente lingüísticas, 2. Es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto muchos enunciados tomados de otros textos se cruzan y neutralizan’).

Haber hecho *ciencia del texto* a partir, entre otras cosas, de las intuiciones magistrales del Borges de 1932, no fue sólo mérito de Steiner, Kristeva o Eco. Borges mismo, por otro lado, se había inspirado en Chesterton, en Schwob, en Kafka, en Wilde, todos apasionados reformuladores de textos. Por lo demás, esto es historia antigua; lo único novedoso es haber hecho de todo ello un manual para universidades. La intertextualidad es tan vieja como la literatura misma, ya que no es algo que *le ocurre* a la literatura: es su *condición*. Ahí están Homero y Virgilio para probarlo.

En cuanto a la reformulación, que es uno de los modos de la traducción (HERVEY and HIGGINS 1997: 24), y que en inglés se llama *rephrasing*, ya la había contemplado Roman Jakobson en sus *On Linguistic Aspects of Translation* (JAKOBSON 1959: 69), donde la llama *rewording* (y que N. Ruwet, el traductor de Jakobson al francés, la llama a su vez *reformulation*), tipo correspondiente a la primera forma de traducción establecida por el teórico ruso, la intralingual (remito para este asunto al punto II).

Pero al decir que se traduce a una literatura y no a una lengua, digo no solamente que toda obra, fruto o no de una traducción, es una expresión que quiere ser considerada, según Borges pedía, como un original más en el conjunto de los originales,

sino que la lengua es el menor de los fenómenos que le conciernen a una obra literaria, aun cuando esto suene paradójico. (Sobre este punto me detendré específicamente en II, adonde remito, y más abajo, en I.6).

Retomando lo dicho hasta aquí, y para adelantar parcialmente una respuesta a fin de no dejar en suspenso esta afirmación, sostendré que, precisamente, una traducción, o incluso una reformulación, no es una cuestión de *rewriting* o de reescritura (LEFEVERE 1992 b: 12; KUNDERA 1986: 106) sino de *resignificación*. Muy como el Nabokov traductor de Pushkin al inglés, o incluso como el Steiner de la ‘cultura del comentario’, Kundera nos dice, citándose a sí mismo, que ‘un día toda la cultura pasada será totalmente reescrita y totalmente olvidada tras su *rewriting*’ (ibid.). Hay incluso una breve prosa de Cortázar, *Texturologías*, que parece hacer la broma de todo esto. Sin embargo, ¿qué otra cosa es la literatura misma más que una perpetua reescritura? Probablemente muchas obras estén ansiosas de ser olvidadas, y sin embargo no será osado afirmar que algo, de ser necesario, podrá alguna vez rescatarlas de ese olvido bajo la forma de una reescritura fortuita o deliberada, o bajo la forma de una traducción. Pensemos en Shakespeare reescribiendo a Saxo Grammaticus: ¿le hubiera criticado Kundera a Shakespeare el haber este último puesto en riesgo la ‘cultura pasada’, representada por el cronista danés? O pensemos, si no, en la línea de la novela picaresca, que no ha hecho más que tomar un modelo y variarlo hasta el cansancio. Lo que importa no es, pues, la reescritura, sino la calidad concreta de lo que se escribe. ¿Qué otra cosa podemos hacer, por otro lado, más que comentar, más que reescribir? La superstición de los originales termina derivando en una adoración irracional hacia fenómenos de superficie, en una fetichización. Nabokov, en el prefacio a su traducción de Pushkin, recomendó como única vía posible para verter una obra la interlinealidad (que él llama *literal translation*) con abundantes notas al pie de página, es decir la

traducción que reproduzca el texto original siguiendo sus unidades lexemáticas y morfológicas, si es posible, a medida que estas vayan transcurriendo, procedimiento que se emplea a veces para verter textos sagrados a fin de *salvarlos* de la interpretación posiblemente tendenciosa de algún programa religioso particular (MESCHONNIC 1999: 387). Pero, ¿es legible el resultado? Además, ¿legible para quién? Cuando Marlowe tradujo a Ovidio, sabía para quiénes lo traducía. ¿Quién lee las traducciones interlineales con el fin de acercarse a una *experiencia vivida*? Dijo Alberto Girri (Revista SUR 1976: 76): ‘un poema implica una experiencia única’. Quienes se acercan a un poema quieren acercarse a una experiencia, así como quienes lo escriben quieren comunicarla creyendo que esto es posible -de lo contrario no lo escribirían. Las traducciones interlineales tienen, pues, otro público: el de la lengua, no el de la literatura.

Traducir a una literatura implica, para el traductor, no dejarse llevar por el prejuicio del carácter subsidiario de su labor (BELLOC 1931: 45). Lo que el traductor hace, como lo que hace el creador que decide partir de algún punto del pasado ya visitado, es resignificar; no meramente reescribir o reformular -operaciones que parecen fijar la atención en una superficialidad inconveniente- sino otorgar significados nuevamente. Pero como no hay dos cosas que signifiquen lo mismo, el traductor -como el creador que se haya puesto en una circunstancia análoga- tiene la preciosa oportunidad de contribuir a la literatura, con la misma fortuna que Golding o que Marlowe, que Rossetti, Leconte, Salel o el mismo Pound.

I.4 Voy a hablar, sin reclamar originalidad al hacerlo, de *traducciones culturales*, refiriéndome a todo fenómeno por el cual ciertas ‘unidades culturales’ (ECO 1976: 22) de una cultura determinada son llevadas al dominio de otra. Este fenómeno puede

ocurrir de diversos modos; la traducción literaria es sólo uno de ellos. Roma ‘tradujo culturalmente’ a Grecia. Técnicas, tecnologías, arquitecturas, circulan de un sitio para otro desde los intercambios, por ejemplo, que tuvieron griegos y egipcios. Las modas se imitan; las lenguas se traducen. Jakobson, en el ensayo citado, estudia las traducciones ‘intersemióticas’, es decir aquellas en las que un sistema de signos interpreta a otro, como la simple lectura de la hora: un sistema de signos conformado por un juego de agujas es traducido por la lengua, sistema de signos de naturaleza completamente distinta, hecho que puede arrojar enunciados del tipo ‘son las cinco menos veinte’. Steiner se ocupa también de esta clase de traducciones.

La traducción literaria es, pues, uno de los casos en que se manifiesta la traducción cultural, y esta óptica totalizadora permite considerar en su justa medida las aportaciones de unos y de otros. Cuando el citado Wyatt tradujo al inglés no sólo a Petrarca sino además al soneto italiano, llevó a cabo algo más que una traducción literaria; excedió los límites de ésta. Cuando Ronsard, en cambio, tradujo a Petrarca, llevó a cabo sólo una traducción literaria, ya que el soneto existía en Francia desde Marot. De todas formas, tanto uno como otro caso se enfrentan al único problema serio de toda traducción, que es al mismo tiempo el riesgo principal del proceso de resignificación al que quiero por ahora reducirla: la *pérdida y/o deriva de sentido* (*translation loss* en Hervey y Higgins).

Auden nos explica brillantemente que esto no es materia seria de preocupación (AUDEN 1950: xviii). Según su punto de vista, los errores de traducción pueden ser fructíferos para una cultura (*often, indeed, misunderstanding is, from the point of view of the native writer, more profitable*, ‘a menudo, ciertamente, la mala comprensión es, desde el punto de vista del escritor nativo, más provechosa’, *ibid.*). Pero los más técnicos Hervey y Higgins deciden que ese tipo de pérdida es siempre lamentable; ellos

miran la literatura con los ojos del teórico, para quien esa inmensa casualidad que es la cultura apenas si consta bajo la lupa de la que ese teórico suele servirse, y que achica notablemente su campo de visión. Escuchemos a otro escritor. Dice Paul Auster (AUSTER 1981: 127), quien fue laborioso traductor en los '70: *Translating poetry is at best an art of approximation, and there are no fixed rules to follow in deciding what works or does not*. ('Traducir poesía es en el mejor de los casos un arte de la aproximación, y no existen reglas fijas a seguir para decidir qué funciona y qué no'). Lo cual concuerda con la opinión de Borges (PANESI 2000: 76) de que los problemas de la traducción son 'problemas reales', no teóricos, y que traducir consiste en enfrentarse con 'un párrafo, una línea, una palabra'.

Como sea, ejercer la traducción cultural, o uno de sus casos específicos, la traducción literaria, es poner en movimiento, en torno a un elemento generador -que bien puede pertenecer a la misma cultura o a otra- otro elemento generado. Y no es necesario permanecer dentro del dominio de la traducción para observar este fenómeno: ¿acaso un mismo autor no modifica su propia obra varias veces, creando, en torno a una experiencia central, generadora, una multitud de expresiones que van variando la forma de dar cuenta de aquella? El elemento generador y el elemento generado son fenómenos de amplio alcance, que abarcan tanto el campo de las traducciones o aproximaciones como el de la creación misma.

Yo hablaría de aproximación sólo cuando el traductor está particularmente interesado en conservar, del texto del que parte, la mayor cantidad posible de significados (por ejemplo, Marlowe-Ovidio), aún cuando el resultado de esta conservación esté determinado por las circunstancias culturales que rodean a la traducción del caso (como la rima, que, inexistente en época de Ovidio, indujo a Marlowe a introducir cambios exigidos por ese nuevo condicionante estético-cultural).

Pero no siempre esto ocurre así. Como Auden nos lo demuestra en su libro citado, el desinterés por guardar una relativa equivalencia entre los textos de partida y de llegada (es decir, el desoimiento de los futuros consejos de Hervey y Higgins para no incurrir en *translation loss*), puede dar lugar -y dio de hecho- a algo nuevo, como Roma fue distinta de Grecia a pesar de todo lo que los romanos tradujeron de los griegos, tanto en sentido amplio como en el literario específico (CICERON, *Del sumo bien y del sumo mal*, Libro I: 47ss). Es decir, el elemento generado puede querer mirar hacia su fuente (tratando, desde luego, de no pretender ser *la* aproximación más acabada a esa fuente, sino *una* de las aproximaciones posibles, en tanto corresponde a una persona determinada, en un momento determinado de su vida, y bajo determinadas circunstancias culturales); o puede querer evitar dicha fuente, como, según Heine (en su ensayo *La Escuela Romántica*), hizo Voltaire con Shakespeare, a quien tras haberle expoliado las obras ‘incendió la casa que había previamente asaltado’; o como hizo Kafka, pero con otro espíritu, en sus breves relatos *La verdad sobre Sancho Panza* o *El silencio de las Sirenas*, donde la fuente es sólo pretexto.

Una traducción, cultural o específicamente literaria, es, a su manera, un modelo pagano de evangelio, de buena nueva que intenta comunicar, a la distancia del espacio o del tiempo, o de ambos, alguna experiencia ajena dispuesta a exaltar todavía el ánimo, a conmoverlo, a traerle algún conocimiento, o sólo a informarle que hubo pasado y que hubo valor en ese pasado.

I.5 Recién dije que podía buscarse o no una equivalencia entre fuente y resultado. El problema de la equivalencia es uno de los que más tinta ha hecho correr en la discusión sobre la traducción. La equivalencia, *equivalent effect* (BASSNETT 1991: 71), o como aparezca en uno u otro autor, es una de las primeras nociones desarrolladas por los

traductores. Sólo por citar a uno moderno, Valéry (VALÉRY 1944: 476), en su comentario a una traducción al francés de la obra de San Juan de la Cruz, hecha en 1641 por el Padre Cyprien de la Nativité de la Vierge, expuso en sus propios términos la teoría de la equivalencia. Dice Valéry: *C'est là véritablement traduire, qui est de reconstituer au plus pres l'effet d'une certaine cause -ici un texte de langue espagnole au moyen d'une autre cause, - un texte de langue française*. ('Verdaderamente, he ahí *traducir*, es decir reconstituir lo más cercanamente posible el *efecto* de una cierta *causa* -en este caso un texto en lengua española- por medio de otra *causa*: un texto en lengua francesa').

Pero el problema de la equivalencia, del que también nos hablan Goethe y Schleiermacher entre otros (LEFEVERE 1992: 54), ha sido recientemente enriquecido por el innumerable flujo de definiciones que el ejercicio de la traducción concitó. Si recordamos la cita de Borges sobre la *realidad* de los problemas de la traducción, y si sumamos a esta cita la voz del profesor y traductor Tim Parks, radicado en Venecia, quien dice: 'Lo más notorio acerca de gran parte de la teoría de la traducción es lo poco que nos ayuda cuando tenemos que traducir' (PARKS 1994: 56), pronto veremos que todo un cúmulo de intentos por fijar esa labor quedará en muy poco ante las voces de quienes, más que teóricos, fueron creadores.

Repasaré primero, a modo de doxografía sucinta, algunas definiciones de teóricos. El funcionalista Georges Mounin, que se doctoró con su famosa tesis *Les problèmes théoriques de la traduction*, dice: *opération linguistique type de transférence de signifiés* ('operación lingüística tipo de transferencia de significados') (1963: 199). Para el ya citado Lefevere, la traducción es *a rewriting of an original text* ('la reescritura de un texto original'). Para el profesor Lawrence Venuti, que la define varias veces y de quien ya he citado una:

Translating is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target language reader. This difference can never be entirely removed, of course, but it necessarily suffers a reduction and exclusion of possibilities -and an exorbitant gain of other possibilities specific to the translating language. ('La traducción es el remplazo violento de la diferencia lingüística y cultural de un texto foráneo por un texto que sea inteligible para el lector de la lengua terminal. Esta diferencia, desde luego, jamás será enteramente removida, aunque necesariamente sufra una reducción y exclusión en sus posibilidades, así como una exorbitante ganancia en otras posibilidades, propias de la lengua traductora').

Catford, en su breve pero interesante estudio de 1965 *A Linguistic Theory of Translation: An Essay on Applied Linguistics*, le responde a la distancia a Mounin:

In translation, there is substitution of Target Language (TL) meanings for Source Language (SL) meanings: not transference of TL meanings into the SL. In transference there is an implantation of SL meanings into the TL text. These two processes must be clearly differentiated in any theory of translation. ('En una traducción hay sustitución de los significados de la Lengua Terminal (LT) por los significados de la Lengua Original (LO). En una *transferencia* hay *implantación* de significados de la LO en el texto en LT. Estos dos procesos deben ser claramente diferenciados en cualquier teoría de la traducción').

Ahora es el checo Jiri Levy, en su libro de 1963, *The Art of Translation*, quien matiza a Venuti y a Lefevere (BASSNETT 1991: 186):

A translation is not a monistic composition, but an interpenetration and conglomerate of two structures. On the one hand there are the semantic content and the formal contour of the original, on the other hand the entire system of aesthetic features bound up with the language of the translation. ('Una traducción no es una composición monista, sino una interpenetración y un conglomerado de dos estructuras. Por un lado están el contenido semántico y el aspecto formal del original; por el otro el sistema entero de componentes estéticos dependiente de la lengua traductora').

Hatim y Mason (HATIM and MASON 1990: 16) aseguran que *translating [is] a communicative process which takes place within a social context* ('la traducción es un proceso comunicativo que tiene lugar en un contexto social'). Y el veterano Peter Newmark (NEWMARK 1988: 26) dice: *¿Qué es la traducción? Muchas veces – aunque no siempre – es verter a otra lengua el significado de un texto en el sentido pretendido por el autor.*

Lo que ocurre con estas definiciones es que, a pesar de sus oposiciones lógicas, todas poseen un curioso parecido. Todas tratan de atrapar el aire sin percibir que pueden respirarlo. Pero ni bien salimos de las aulas y las cátedras, aun cuando algunos esfuerzos hayan sido honestos y no poco fructíferos, y nos aproximamos a la palabra de algún gran escritor hablando sobre la traducción, sin jergas de ningún tipo, de pronto muchas cosas parecen aclararse.

De las opiniones a las que quisiera voluntariamente aliarme, voy a citar, emblemáticamente, la de Chesterton (CHESTERTON 1932: 134), quien en su libro dedicado a Chaucer dice cosas por el estilo:

It will be necessary to note...that it is indeed impossible to translate poetry, in the sense of finding a precise equivalent to poetical language. But it is none the less possible to be inspired to write fine native verse by the inspiration of fine foreign verse; or sometimes, even, of slight foreign verse. Indeed, I am disposed to suspect that a translation is always either much greater or much smaller than the original. ('Será necesario notar...que es ciertamente imposible traducir poesía en el sentido de hallar un equivalente preciso del lenguaje poético. Pero no es menos posible sentirse inspirado para escribir bella poesía nativa a partir de bella poesía extranjera, o a veces, incluso, de muy poco importante poesía extranjera. Ciertamente, estoy dispuesto a sospechar que una traducción es siempre o mucho más grande o mucho más pequeña que el original').

Negando la posibilidad de equivalencia, Chesterton, no obstante, cree que una traducción es posible si es una creación, es decir si es un acontecimiento tan *real* como una creación, y si como tal logra superar incluso a su modelo. La postulación de Chesterton en este capítulo de su libro es que en Chaucer se unieron de modo extraordinario el creador y el traductor, y que si Chaucer triunfó no sólo en la primera tarea sino también en la segunda fue porque estaba poseído por lo que Ricoeur (RICOEUR 1999: 56) llamará *le désir de traduire*, 'el deseo de traducir', que es una de las formas del deseo de crear. Pero dejaré que lo diga Chesterton mismo, a quien no le faltan palabras (ibid.):

He [Chaucer] was moved to translate the original, he was moved to make the translation greater than the original, not by personal rivalry, or even by personal admiration, but by what he himself would call the **primum mobile**, or Great Mover of all hearts and heads; by a direct

appeal, not to the original, but to the origin. ('El fue movido a traducir el original, fue movido a hacer una traducción superior al original, no por competencia personal, o incluso por admiración personal, sino por lo que él mismo llamaría el *primum mobile*, el Gran Motor de los corazones y las cabezas; por una atracción directa no hacia el original, sino hacia el origen').

Esta distinción final sólo puede provenir de un creador, no de un teórico. El *original* -como ocurría en uno de los textos ya citados de Borges, que, casualmente, fue también de 1932- no importa, es sólo un evento más, una generación más dentro del orbe de las generaciones expresivas posibles. Lo único que importa es el *origen*, el *primum mobile*, aquello que hace que un creador cree o que un traductor, si no lo motiva algún propósito ajeno al que aquí considero, traduzca: ese impulso que bien bautizó Ricoeur.

Pero sigue Chesterton (ibid.):

But in any case, the point that concerns us here is that Chaucer wrote a poem as well as a translation. It is a poetical poem, not because of its relation to its original, but because of its relation to its subject. ('Pero, en cualquier caso, el punto que nos concierne aquí es que Chaucer escribió tanto un poema como una traducción. Un poema que es poético no a causa de su relación con su original, sino a causa de su relación con su asunto).

Comentando la traducción que Chaucer -un joven Chaucer- hiciera de una oración alfabética a la Virgen, poema de origen francés, Chesterton nos da una lección maestra de lo que debemos esperar de una traducción: que su *relación* (él evita, como se ve, hablar de *fidelidad*) no sea con un *texto* sino con una *materia* o *tema*. Si habrá poesía

en una traducción, dependerá de este hecho, no de la *transferencia* de Mounin o de la *reescritura* de Lefevere o del *conglomerado* de Levy o del *reemplazo violento* de Venuti.

Cada definición implica una postura ante la traducción, una manera de verla o de sentirla. Si adopto aquí la de Chesterton, la de Auster o la de Borges, en lugar de las de los teóricos que he someramente considerado, no es porque impugne a estas últimas, sino porque aquellas cumplen mejor servicio a mis propósitos: llegar a una definición de la traducción en tanto actividad creadora, y cuyos principios no surjan más que abductivamente, tras el enfrentamiento *real* con el texto que se *desea* traducir.

I.6 El siguiente punto es un breve *excursus* sobre las palabras que designan la tarea de traducir en Occidente.

El origen latino de la expresión tiene un doble antecedente: *transductio* y *translatio*. Los españoles, como los italianos y portugueses, han escogido el primero; también los franceses, que sin embargo tuvieron, en francés medio, *translater* -que luego perdieron y que todavía usaba Rabelais en el s. XVI-, palabra que fue adoptada a su vez por los ingleses, *translation*, que emplean desde entonces.

El prefijo prepositivo *trans*, el verbo *duco* y el sustantivo *latus*, implican una fuga del texto, un desplazamiento de *algo* que ‘pasa de un sitio a otro’, o que ‘es conducido de un lugar a otro’. Estas denominaciones se condicen con la forma política del imperio. ¿Cómo no iban a sentir los latinos, seguros en su vasta territorialidad, que desplazarse de una lengua a otra, cuando todas guardaban una asombrosa similitud, equivalía casi a desplazarse dentro de las habitaciones de una gran mansión? Las sutiles metamorfosis no ponían en riesgo la profundidad cultural del dominio. Traducir era, verdaderamente, pasear por la diversidad variopinta de un vasto conglomerado cultural.

Los textos que se trasladaban emprendían esa fuga superficial que no lograba quebrar el tronco del cual cada variante provenía. Traducir era recorrer la variedad.

El principal contraste aparece cuando se enfrentan estos términos con el que emplean los alemanes; ellos dicen: *Übersetzung*, es decir ‘superposición’ o ‘sobreposición’. El mundo germano, más limitado y más atrasado por entonces que el latino, estaba recluido; no podía esperar enriquecerse después de un recorrido por sus anchos pero fríos, inhóspitos y demasiado diseminados centros. Debía mirar hacia el mundo latino; es más, debía apropiarse de lo latino. Y así lo hizo. Pero no *sustituyendo* (ya que la sustitución supone que dos elementos equivalentes son intercambiados), sino eclipsando, ocultando, bajo una sobreposición no sólo textual sino también cultural, a un culturalmente lejano original con el que no podía encontrarse ninguna similitud aparente. Si el *paso* de lo latino a lo germánico exigía un gesto tan violento, como es el de ocultar un texto bajo el peso de otro que se le superpone, quizás se debiera al hecho de que dicho pasaje tenía que cumplirse de modo tal que no hubiese lugar para la más mínima vacilación. Lejos de la sutileza de la transposición latina, cuyos textos, trémulos por su vecindad lingüística, se predisponían a la tranquila mutación, la cultura germana debía apelar a otra clase de operación, más contundente, más acorde con el gesto decididamente apropiatorio que la regía. La fortuita camaradería de las lenguas romances no era el modelo de esa descomposición fisonómica que necesitaba operar la sobreposición germana, un acto por el cual el texto de origen -y este origen fue latino por muchos siglos- no sólo quedara oculto, sino que virtualmente desapareciera.

Un pasaje de Herder, tomado de sus *Fragments* publicados en 1767 (LEFEVERE 1992: 96), lo explicita claramente:

Like older nations and their works, all older languages have more characteristic features than the languages that are not as old. Our

language should therefore be able to learn more from them than from languages with which it claims close kinship. ('Tal como las viejas naciones y como sus obras, todas las viejas lenguas poseen más particularidades que las lenguas que no lo son tanto. Nuestra lengua, por esa razón, deberá disponerse a aprender más de aquellas que de las que considera próximas en parentesco').

Es por todo esto, quizás, que el pensamiento alemán tiende naturalmente a lo metafísico. Su propensión está justificada por el hecho de que lo que ellos reconocen como signos no son, a la larga, más que la ocultación de las esencias. Así, el pensador judío-alemán Walter Benjamin, en su célebre ensayo *La tarea del traductor* (BENJAMIN 1923), nos habla de un tipo de traducción que sirva para poner de relieve las *esencias*, y no meramente las relaciones entre esos *medios* que son los idiomas. Es más, nos dice que la traducción es la prueba del parentesco íntimo de las lenguas. Y cuando reflexiona sobre la 'verdadera traducción', nos dice que ésta es 'transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer en toda su plenitud sobre éste el lenguaje puro...' (ibid., 136). Luego añade: 'Esto puede lograrlo sobre todo la fidelidad en la transposición de la sintaxis, y ella es precisamente la que señala la palabra, y no la frase, como elemento primordial del traductor'. Llegados hasta aquí, no sabría decirse si estos y otros pensamientos que Benjamin expone, tratan de reflexionar sobre la traducción, o bien sobre el (o contra el) modo alemán de designar dicha actividad. (Por otro lado, y teniendo en cuenta que este ensayo fue el prólogo de Benjamin a su traducción parcial de *Les fleurs du mal* de Baudelaire al alemán, no es ocioso destacar que, según Peter Newmark (NEWMARK 1988: 204) la traducción de Benjamin es la que menos obedece a sus propios postulados, ya que rara vez coincide literalmente con su modelo, y, en todo caso, se orienta más a menudo hacia la frase que hacia la palabra).

Finalizando este breve excurso, desearía dejar en claro que toda reflexión sobre la traducción está, en principio, limitada por la propia metalingüística puesta a su servicio, y que, como diría Wittgenstein (WITTGENSTEIN 1922: 112), el lenguaje ‘no puede explicar sino sólo mostrar’, ya que su poder no consiste en exhibir las cosas sino en darse a conocer a sí mismo en el perpetuo descubrimiento de su propia capacidad lógica de relacionar, pero sin transgredir jamás sus mismos límites. Además, es ésto, y no otra cosa, lo que prueba al mismo tiempo y paradójicamente dos hechos opuestos: por un lado la incomunicabilidad entre los medios y las esencias, que Kant o Schopenhauer o el mismo Benjamin han sostenido; por otro, la perfecta comunicabilidad de los medios entre sí, ya que si todos padecen la misma relación con lo humano y con el mundo, para cuya designación han sido creados, ¿cómo no pensar que en sus aporías representativas está la clave misma de su parentesco circunstancial ante el problema general de la significación? De este modo, las lenguas, medios de comunicación, acaban siendo lo menos importante en la comunicación.

Robert Frost, citado por Auden (AUDEN 1950 b: 75), dijo: ‘La poesía es el elemento intraducible del lenguaje’. Luego Auden se opone a esta afirmación, pero más por razones de detalle. Si Frost está equivocado, en mi opinión, es por que al ser el lenguaje, como sugiere Benjamin, un fenómeno inesencial desde el punto de vista de la experiencia humana, la poesía se vuelve, en consecuencia, *el único elemento traducible*, siendo lo intraducible pero también lo inesencial, la palabra, el intento por asegurar una equivalencia que atienda a lo superficial y no a lo profundo.

I.7 Ver la traducción como una oportunidad para la creación me obliga a constatar que esto efectivamente ha ocurrido, y que no se trata de un énfasis personal, de un mero fogonazo teórico disparado en el oscuro desierto.

Se podría sostener, sin mucho esfuerzo, que los usos creativos de la traducción cubren un campo incluso lo suficientemente vasto como para dedicarle a él todo un estudio particular. Voy a resumir aquí algunas de mis indagaciones.

La traducción como instrumento pedagógico está ya suficientemente atestiguada como para que destaque aquí esa utilidad. Ni qué hablar de su finalidad editorial, asunto que cae decididamente fuera del espectro de mis análisis.

Lo que no implica que alguna traducción sobresaliente logre éxito editorial, como ha ocurrido con las que Allen Mandelbaum, el erudito norteamericano, ha hecho, entre otros, de Dante, de Virgilio, de Homero, y también de Ungaretti. Mandelbaum publicó en 1975, en la Cornell University Press, su *Selected Poems of Giuseppe Ungaretti*, que son tenidas por modélicas en su especie.

En las XIII Sesiones sobre la Traducción celebradas en Arles en 1996, el poeta francés Yves Bonnefoy (BONNEFOY 1996: 16) dijo:

[si el traductor] quiere traducir la poesía como tal, es necesario que también reconozca que el primer objeto de su atención no deberían ser los enmarañamientos semánticos de la materia textual, sino el ritmo, esa música de los versos, ese entusiasmo por el material sonoro que le permitieron al poeta transgredir en la frase ese nivel en el que la palabra es sólo concepto.

Esto hace Mandelbaum, ni más ni menos. Desgraciadamente no podré considerar aquí, a causa del espacio que ya me he asignado, ni la espléndida versión que este traductor ha hecho de la *Divina commedia*, en la que se puede apreciar su profunda dedicación a recomponer en inglés el sentido -en toda la extensión que luego le daré a esta palabra- del original italiano (traducción que destaca frente a los menos afortunados intentos de un Ciardi, por ejemplo, que ni se aproxima al tono del texto de Dante ni

tiene al menos la preocupación estética por darle a sus versos algo del *pathos* del texto italiano), ni la mencionada de Ungaretti; pero a ellas remito al lector interesado que quiera despejar su curiosidad y compenetrarse con lo que sería un extraordinario ejemplo de traducción creadora.

La traducción fingida, como otro incentivo para la creación, está presente en el más grande novelista de todos los tiempos, Cervantes, quien creó una novela que simula ser una traducción, y que contiene, además, traducciones, como la de Luigi Tansillo, que figura en la Segunda Parte y que estaría hecha presumiblemente por el mismo Cervantes. Por su parte, la esposa de Browning, la gran poeta Elizabeth Barrett, habló de su amor por su marido en una secuencia de sonetos que simuló traducir del portugués, *Sonnets from the Portuguese* (1849).

En el campo de las traducciones concretas como pretexto para crear, se podría citar el memorable caso de Mallarmé y sus *Contes Indiens* (1893), brillante caso de *reformulation*, si se quiere, ya que Mallarmé llevó a cabo unos cuentos a partir de una traducción hecha por Mary Summer, francesa de origen inglés, quien había publicado en 1878 los *Contes et Légendes de l'Inde ancienne*. A pedido de una amiga, Mme. Méry Laurent, Mallarmé reescribió solamente cuatro de la colección. No poseo los originales ingleses de Mary Summer, de manera que sólo puedo citar el caso. De todas formas, la lectura de los textos reescritos por Mallarmé permite entrever la labor realizada.

En el Romanticismo, como en la Edad Media, eran frecuentes el préstamo, la traducción y el plagio. A veces alguien era lo suficientemente honesto y declaraba el nombre del autor en quien se había basado. A veces, no. Sabido es que Coleridge, uno de los poetas más altos de la lengua inglesa así como uno de los críticos literarios más agudos de su tiempo, era un atareado traductor. En ocasiones, el apuro periodístico lo obligaba a hacer pasar por suya una obra ajena (generalmente en prosa); pero no

siempre cedía a esta falta de escrúpulos. Si se repasa su obra poética, un gran número de piezas son traducciones de autores griegos, latinos o incluso alemanes, que Coleridge recreaba con soltura e imaginación. Remito al lector a estos cuantos ejemplos: *Tell's Birth-Place, imitated from Stolberg*, o también *The Visit of the Gods, imitated from Schiller*, o incluso su *Translation of Wrangham's 'Hendecasyllabi Ad Brutonam E Granta Exituram'*; y también su *Sonnet, translated from Marino*, su traducción de un himno hebreo (*Song of Deborah*), sus cuantiosas *imitaciones* de antiguos y modernos -a quienes imitaba hasta el punto de escribir en griego mismo si le era indispensable-, y su deliciosa traducción *recreada* de una canción de cuna latina, puesta en boca de María para dormir a Jesús. Con este espíritu abierto es que Edward Fitzgerald, ya mencionado en la Introducción, tradujo los *Rubaiyat* de Khayyam.

Con casi veinte años menos que Coleridge, Sainte-Beuve publicó en 1829 una de las obras cumbre del romanticismo francés, el libro *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*. En ese libro incluyó cinco imitaciones: una de Kirk White, una de Schiller y tres de Wordsworth. Voy a considerar una de las imitaciones de Wordsworth. Dice Sainte-Beuve:

Ne ris point des sonnets, o critique moqueur!
Par amour autrefois en fit le grand Shakspeare;
C'est sur ce luth heureux que Pétrarque soupire,
Et que le Tasse aux fers soulage un peu son coeur;

Camoens de son exil abrège la longueur,
Car il chante en sonnets l'amour et son empire;
Dante aime cette fleur de myrte, et la respire,
Et la mêle au cyprès qui ceint son front vainqueur;

Spencer, s'en revenant de l'île des fées,

Exhale en longs sonnets ses tristesses chéries;
Milton, chantant les siens, ranimait son regard;

Moi, je veux rajeunir le doux sonnet en France;
Du Bellay, le premier, l'apporta de Florence,
Et l'on en sait plus d'un de notre vieux Ronsard.

Lo interesante de esta *imitación* es el desvío del terceto final, que obedece a un programa literario afortunado en su momento, ya que los románticos que siguieron los pasos fundadores de Sainte-Beuve en la reincorporación del soneto, que se había perdido como forma de expresión durante casi todo el siglo dieciocho, pudieron en poco tiempo imponerlo definitivamente (entre éstos Nerval, Musset, Gautier, y luego Baudelaire y Banville, por citar sólo conocidos). El poema de Wordsworth que inspira a Sainte-Beuve, poema que está en realidad compuesto por dos sonetos dedicados “al soneto”, es el segundo del inglés. Dice así:

Scorn not the Sonnet, Critic, you have frown'd,
Mindless of its just honours; with this key
Shakespeare unlock'd his heart; the melody
Of this small lute gave ease to Petrarch's wound;

A thousand times this pipe did Tasso sound;
With it Camoëns sooth'd an exile's grief;
The Sonnet glitter'd a gay myrtle leaf
Amid the cypress with which Dante crown'd

His visionary brow: a glow-worm lamp,
It cheer'd mild Spencer, call'd from Feary-land
To struggle through dark ways; and when a damp

Fell round the path of Milton, in his hand

The thing became a trumpet; whence he blew

Soul-animating strains – alas, too few!

He aquí un claro ejemplo de estas *imitaciones* que hacían los románticos. No se trata de una traducción, tal como ahora podemos concebirla, aunque se vean los motivos análogos por todas partes. Sería excesivo, incluso, relevar las diferencias, que son tan evidentes. Lo interesante es que Sainte-Beuve no vaciló en servirse del soneto de Wordsworth para inyectarle al final una proclama de política cultural o incluso un conato de manifiesto. Allí donde el poema del inglés nos cuenta algo, el poema del francés nos declama. Esta es la razón, además, por la que Wordsworth no le teme a los encabalgamientos que Sainte-Beuve, en cambio, evita en aras de una pureza lineal confiada enteramente a los efectos de la rima. De todos modos, la presente imitación vale perfectamente como muestra del arte traductor de los románticos, quienes no se arredraban ante la necesidad de tener que adaptar, de acomodar lo ajeno a los designios de lo propio.

Coleridge, por su parte, en su *Rime of the Ancient Mariner*, tampoco vaciló en apropiarse de la balada popular *Sir Patrick Spens*, como sugiere Harold Bloom (BLOOM 2000: 119). Puede ser que Coleridge haya tomado, de esa balada, el tono, los arcaísmos, las repeticiones, las aliteraciones, y la constante sorpresa con la que es narrado todo lo que ocurre. Estas son las estrofas X, XI y XII (vv. 37 a 48) de la balada (COLLINS 1969: 99 ss):

‘I saw the new moon late yestreen

Wi’ the auld moon in her arm;

And if we gang to sea, master,
I fear we'll come to harm'.

They hadna sail a league, a league,
A league but barely three,
When the lift grew dark, and the wind blew loud,
And gurly grew the sea.

The ankers brak, and the topmast lap,
It was sic a deadly storm:
And the waves came owre the broken ship
Till a' her sides were torn.

Si se consideran sobre todo algunas de las estrofas de la Segunda Parte del poema de Coleridge, es probable que Bloom esté en lo cierto al sugerir el parentesco y la generación del conocido poema por la vieja balada escocesa, y la comparación de ambos textos resultaría ventajosa a fin de tomar noticia de lo que una reelaboración - instancia que se parecía y se parece bastante a una traducción- podía arrojar como fruto si era tratada por una gran imaginación.

Cierro este punto diciendo, como breve conclusión, que si la traducción, real o fingida, ceñida o libre, pudo servir alguna vez los propósitos de la creación, es porque estuvo siempre en la naturaleza de la traducción poder convertirse, en las manos adecuadas, en un instrumento de creación más.

I.8 El traductor es alguien que fija, en el proceso de traducción, significados parciales que acaban integrando una *estructura de sentido*. Este concepto de estructura de sentido pretende ser, en la presente tesis, la principal contribución, y será objeto de una

exposición específica en la sección C de este trabajo, adonde remito. Por ahora sólo deseo afirmar que el traductor trata de recomponer con sus medios lingüísticos una experiencia a la que sólo podría llamar foránea en términos de lengua o idioma, pero que sería erróneo decir que, sobre la base de la mera extraterritorialidad de dicha experiencia, la discutible circunstancia geográfica baste para considerarla completamente ajena, pues si se la considera desde el punto de vista del mundo experiencial en general, tal vez existan lazos o comuniones que circulen por debajo del murmullo babélico de los distintos idiomas. César Fernández Moreno, en su prólogo a sus versiones de Éluard (F. MORENO 1968: 6), confiesa que cuando le pareció que Éluard alcanzaba ‘la cumbre de su poder lírico’, la traducción ‘se le hacía sola’. Luego justifica para sí mismo esta milagrosa *trouvaille* literaria cometida casi a su pesar, postulando la posibilidad de un *super-lenguaje* del cual tanto el francés como el español serían meras tentativas o deformaciones. En mi opinión, el error aquí es querer adjudicarle todo al lenguaje, y creer que cuando los hallazgos se dan, sólo el lenguaje -o un super-lenguaje- sean los responsables capaces de explicar el milagro. Es posible (pero esto lo trataré más adelante) que la explicación caiga fuera del territorio del lenguaje, y que no sea osado hablar de un mundo experiencial, mundo que, hasta cierto punto, podemos compartir más allá de los nombres de las cosas involucradas en las experiencias deparadas. Estos nombres, además, no son jamás las cosas mismas sino sólo accidentes vocales, es decir culturales, de las cosas, e incapaces de alterarlas en tanto cosas, como ya supo Platón en el *Cratilo*. Ciertamente es también que muchas veces una alteración nominal puede modificar la percepción parcial de aquellas; pero, ¿quién puede hacer el índice o el censo de lo que los nombres transfiguran? En el punto IV de esta sección me ocuparé de esto en detalle.

Sísifos experimentales, los traductores no pueden jamás cesar de aproximarse al texto que traducen, jugando con las estructuras de sentido que fijan cada vez que se acercan a él, de igual modo que un mismo creador varía muchas veces su propia obra a lo largo de su vida, en un acto análogo de fijación de la propia experiencia. Al cambiar como personas, la relación que los creadores sostienen con la experiencia primigenia ya no es la misma, y su expresión exige un reacomodamiento; así, tanto el traductor como las épocas también realizan nuevas versiones de las obras que traducen, pues al pasar por los mismos cambios experimentan el texto de diversas maneras.

Las circunstancias parecidas de ambos -la del traductor y la del creador- los asemejan alentadoramente. Y así como el creador busca remover los obstáculos que impiden que su experiencia sea entendida como tal, así también el traductor debe buscar la remoción de los obstáculos que impiden que su reflejo de una experiencia ajena sea leído como experiencia común. Si la creación y la traducción no supusieran una credulidad comunicativa fundamental, probablemente nada se escribiría ni nada se traduciría.

El traductor lleva a cabo una suerte de catábasis semántica, es decir un descenso a la profundidad experiencial del texto que traduce; sólo que, a diferencia de Orfeo, que contaba con su mágica lira, el traductor cuenta, antes que nada, con su real experiencia y con su capacidad para asumir la ajena, como si fuera un actor, o un ejecutante ante una partitura.

II. CONSIDERACIONES SEMIÓTICAS

II.1 Eco (ECO 1997) explica que la actividad productora de signos no se lleva a cabo *ex nihilo* sino que parte de un *algo*. Se trata, dice, de lo que nos llama la atención antes aún de que nos animemos a comunicar; es el momento en el que todavía ni siquiera nos decidimos a emplear los más rudimentarios y primitivos medios de comunicación, como el índice apuntado o cualquier otra señal; sólo sentimos que algo nos llama la atención, por lo que decidimos que hay algo que, al decir de Eco, ‘es pertinente, curioso, intrigante, y debe explicarse mediante una hipótesis’ (ibid., 86). Esta hipótesis es el subsecuente acto de comunicación mismo, bajo forma de lenguaje. Ese algo, además, es esa circunstancia ‘que recortamos del fondo general’, ‘es la decisión aún ciega por la que determinamos, en el magma de la experiencia, eso con lo que debemos hacer cuentas’ (ibid.). Eco recuerda que ya Peirce había hablado de cierta *atención*, como precediendo al proceso semiótico propiamente dicho. Pero añade (ibid.): ‘hay un fenómeno que debemos entender como *presemiótico* o *protosemiótico*...y que llamaremos *indicatividad primaria*’. Al concluir sus disquisiciones sobre estas circunstancias presemióticas, decide que ese algo es el Ser, ‘problema innatural’, puro ‘efecto del lenguaje’, pura postulación intelectual o *petitio principii* desde el cual hacer partir toda ulterior consideración sobre el hombre.

Ya para Peirce, prosigue Eco, lo *incognoscible* no podía ser abordado o afirmado sino ‘a través de cadenas de inferencias’ (su conocida *semiosis ilimitada*) (ibid.). Entonces es que propone ‘interrogar a los poetas’, ya que éstos, al ‘asumir la substancial ambigüedad del lenguaje’, no es que propiamente ‘digan el ser’, sino que lo ‘emulan’, evitando lo más posible las categorizaciones o generalizaciones (ibid.). (Eco, aquí, nos recuerda, escolásticamente, que también *ars imitatur naturam in sua operatione*).

No obstante, después de debatir con Heidegger, concluye que, sobre ese algo presemiótico, nadie, ni siquiera el poeta, el filósofo o el científico podrían decir lo poco

que cualquiera puede ya saber sirviéndose del mero discurso cotidiano. Hablar es una hipótesis porque toda explicación del mundo lo es, y porque el lenguaje mismo es una hipótesis que necesita, para reanudar sobre ese algo, sin cesar, su cadena de interpretaciones, la hipótesis previa de un punto de partida desde el cual hablar. Ese algo, el ser, sólo nos dice lo que nosotros, bajo no importa qué modalidad de lenguaje - filosófica, científica, poética, cotidiana- queremos ver en él.

Como se ve, la conjetura no es solamente uno de los detenimientos posibles del discurso; la conjetura es el discurso mismo cuando éste no sabe que es conjetura y sólo se cree a sí mismo discurso. Pero ni bien reconoce sus propios límites, el discurso reasume su carácter tentativo, dispuesto a no considerar sus categorías más que como redistribuciones de elementos, dentro de ese gran prejuicio postulador en que consiste.

Frente a las circunstancias presemióticas, además, todos somos iguales. Si existe la igualdad o la similitud absoluta, es precisamente en ese momento previo a todo acto semiótico. Luego, desde que comenzamos a evaluar, a llamar en una u otra dirección nuestra atención, o la ajena, sobre ese algo 'que recortamos del fondo general', las diferencias, que pueden multiplicarse hasta el infinito, comienzan a manifestarse.

La semiótica estudia no sólo los momentos de la diferenciación por obra de la producción de signos -y, obviamente, los sistemas y las reglas con que los signos se producen-, sino también las condiciones de uniformidad general previas a dicha producción.

La traducción, que trabaja con signos, en tanto epifenómeno del lenguaje, tiene, como éste, su propia circunstancia presemiótica. Y en la medida en que hablemos de traducción literaria, es decir de una traducción que sea también ejercicio creador, dicha circunstancia presemiótica tendrá algunos puntos en común con la de la creación misma.

La poesía, pero también la más trivial declaración, *hablan* del ser, lo postulan. Ya he mencionado la proposición de Wittgenstein sobre la *mostración* que es el lenguaje. Precisamente, Eco lleva adelante la discusión que Benveniste (BENVENISTE 1974) evitó o, más bien, derivó hacia una elección programática dentro de su continuación saussureana de la *semiología*. Benveniste no critica a Peirce sino en función de su predilección final por de Saussure. Dice (p. 36s):

[para Peirce] el hombre entero es un signo, su pensamiento es un signo, su emoción es un signo. Pero a fin de cuentas estos signos, que son todos signos de otros, ¿de qué podrían ser signos *que no fuera* signo? ¿Daremos con el punto fijo donde amarrar la *primera* relación de signo? El edificio semiótico que construye Peirce no puede incluirse a sí mismo en su definición. Para que la noción de signo no quede abolida en esta multiplicación al infinito, es preciso que en algún sitio admita el universo una *diferencia* entre el signo y lo significado. Hace falta, pues, que todo signo sea tomado y comprendido en un *sistema* de signos. Ahí está la condición de la *significancia*. Se seguirá, contra Peirce, que todos los signos no pueden funcionar idénticamente ni participar de un sistema único. Habrá que constituir varios sistemas de signos, y entre estos sistemas explicitar una relación de diferencia y analogía. Es aquí donde Saussure se presenta, de plano, tanto en la metodología como en la práctica, en el polo opuesto a Peirce. En Saussure la reflexión procede a partir de la lengua y la toma como objeto exclusivo.

¿De manera que ese punto fijo era el ‘sistema de la lengua’?, ¿la *realidad* de la lengua contra la abstracción del lenguaje? Benveniste, para salvar a su predecesor de un ataque inexistente, quiere anclar la *diferencia* que siente como necesaria -y que

cualquiera sentiría también- en algo cuya *realidad* sólo involucra los aspectos sensibles de que también se compone, pero cuya finalidad es evidentemente la de servir propósitos inteligibles. Peirce sabía que no era posible salir de la infinita cadena de inferencias que propone el lenguaje, o en que el lenguaje consiste; Eco, prosiguiendo esta línea filosófica, ahonda en la posible solución -tan vieja como la desconfianza en los *onomata* de Parménides- hablando de las circunstancias *presemióticas*.

Cuando afirmo que el problema del creador o del traductor no está en los signos sino en la relación entre éstos y las circunstancias presemióticas que los generan, no hago más que decir que la creación (y también la traducción que esté a la altura de una creación), se define antes que nada por la fuente o experiencia (presemiótica) que la genera, y luego por la forma que toma en tanto sentido. Ya desarrollaré esto en el punto V de esta sección. Por lo pronto, y sin abandonar a Benveniste aún, diré que, en tanto operación semiótica, la traducción observa los principios de la *relación de engendramiento*, uno de los tres modos de relación entre sistemas semióticos que concibe el lingüista francés y según el cual dos sistemas distintos ‘pero de igual naturaleza’, pueden engendrarse uno a partir del otro. Este engendramiento es claramente visible en el caso de la traducción.

II.2 ¿Cómo es esta relación, cómo se constituye o qué la hace posible? La semiótica no es una ética, sino que sólo habla de relaciones. No hay, pues, una *verdadera* traducción. Si la fidelidad quiere convertirse en un asunto legal, como pretenden los colegios de traductores, eso sólo cubre los problemas legales de la traducción, y muy lejanamente los significativos, que son los que importan. (Desde luego que, en textos protocolares o legales, esta diferenciación tiene poca importancia, ya que lo significado en ellos posee

-o tiende a poseer- una univocidad tal, que los problemas que podrían suscitar dichos textos apenas rozan los que aquí me conciernen).

Tres cuestiones pretendo comenzar a despejar en este punto: la del modo en que se concreta la relación de engendramiento; la del comportamiento de los sentidos en cuanto tales y sin importar de qué tipo de texto provengan, y la de los modos de comprensión envueltos, a su vez, en los modos de interpretar un texto.

Comenzaré por la segunda cuestión. El hecho de que tanto la traducción como la creación misma trabajen con ese medio que es el lenguaje, coloca a ambas actividades en una situación análoga. Puede decirse que, en consecuencia, tanto en una como en otra los sentidos se comportan de igual modo (BARTHES 1963). Los sentidos, dice Barthes, son lo que son en tanto sentidos más allá de su función final o de la intención con la que fueron concebidos. Incluso añade que ‘el sentido último de una expresión [refiriéndose a una pintura, por ejemplo] es su traducción’ (ibid., p. 86). Del mismo modo, una ambigüedad de sentido se comporta de idéntico modo ya sea que provenga de una obra de arte o de una información deficiente -o deliberadamente deficiente.

El famoso verso de Dante (*Inferno*, XXXIII, 75): *Poscia, più che 'l dolor, potè 'l digiuno*, suscitó históricamente dos interpretaciones divergentes: o bien que el conde Ugolino devoró a sus hijos a causa del hambre y a pesar del dolor adicional de haberlos visto morir uno tras otro en la torre a la que habían sido condenados, o bien que, a pesar del dolor que Ugolino sentía, dolor que era lo único que lo mantenía vivo en esa nefasta torre -pues al menos le permitía recordar a sus queridos hijos-, pudo más el largo ayuno de tantos días, ayuno que acabó matándolo.

Si esta ambigüedad fue y es todavía sentida, arrojando sobra la ya negra escena una sombra más, es porque dicha ambigüedad formó desde el comienzo parte del sentido mismo. La tarea del traductor es sentir esa ambigüedad y no filtrarla por medio

de una interpretación unívoca. Mandelbaum y Ciardi, dos traductores de la Divina commedia al inglés, respetan esa ambigüedad. El sentido, pues -como intentaré dejar específicamente en claro en la sección C-, cobra un valor de verdad único sólo en relación con la fuente o circunstancia presemiótica de la que parte; pero, una vez formulado, una vez contemplado desde el circuito de la comunicación al que ha entrado, su valor se vuelve relativo, enjuiciable, sujeto a discusión. ¿Cuáles fueron las *intenciones* de Dante?, ¿cuáles las del conde Ugolino? Desde que el sentido se vuelve valor de cara al lenguaje y es por tanto *visible* o *legible*, y no de cara a la experiencia que lo suscitó, siendo por naturaleza, en este caso, *ilegible*, poco es lo que podemos afirmar sin reservas.

Habiendo postulado ya, en el punto anterior, la igualdad entre el traductor y el creador, y antes de contestar a la pregunta con la que inicié este párrafo, deseo notar que tanto uno como otro deben decidir si su interés estará concentrado en las marcas textuales o bien en el soporte experiencial que ha generado la expresión, ya que la traducción, sobre cuya forma de engendramiento me explicitaré en el párrafo siguiente, será una u otra de acuerdo a esta elección de base. Esto tiene que ver con la tercera de las cuestiones mencionadas.

En *Las palabras y las cosas*, Foucault (FOUCAULT 1966) nos habla de dos niveles de interpretación, no opuestos, pero sí filosóficamente divergentes en tanto representativos de actitudes distintas hacia la comprensión: por un lado menciona la *semiología de las firmas*, actitud que supone una perpetua busca de las marcas contextuales y un camino emprendido en el sentido de las diferencias y de su laberíntico desarrollo. Por otro lado nos habla de la *hermenéutica de las semejanzas*, que busca destilar, de esa profusa variedad en que el mundo consiste, una unidad esencial, aún cuando no lo logre o lo juzgue tarea inacabable. Estos dos modos de comprensión están

presentes tanto en el ejercicio creador como en el subsecuente de la traducción. Para algunos, el mundo es un acontecimiento incomprensible, al que sólo podemos aproximarnos parcialmente por vía de sucesivos acercamientos más o menos disciplinados, o por vía de intuiciones particulares cuya característica primordial es la resignación a intuir una totalidad. Así, hay poetas del desmembramiento y del caos, como un primer T. S. Eliot, como Paul Celan, como Ungaretti, como el ya citado Auden, como el objetivista norteamericano Charles Reznikoff, como Dylan Thomas, como René Char, como Éluard. Pero también hay poetas que buscan la unidad por debajo de las diferencias, como Keats, como Borges, como Whitman, como Hugo, como Leopardi, como Baudelaire, como Dante. Entre los prosistas esto ocurre también; compárese, si no, al cuentista Cortázar y al novelista Auster, del primer grupo, con el cuentista Chejov y el novelista Henry James del segundo.

Teniendo en cuenta que el problema de la interpretación es también, en cierto sentido, el de la traducción, es posible reconocer, por el modo en el que un problema de interpretación es conducido, a qué tipo de actitud se refiere. Voy a citar dos casos de interpretación, en los que la traducción es la vía, que supondrán o una semiología de la diferencia o una hermenéutica de la similitud.

En *The Nun's Priest's Tale* de Chaucer, que trata sobre la adulación y sobre sus consecuencias, el protagonista es el gallo Chauntecleer. Como muchas historias de Chaucer, ésta es también una ironía. Cuando el gallo quiere proponer un modelo de veracidad que iguale al de su narración, cita el *Lanzarote* (vv. 391 – 393):

This story is also trew, I undertake,
As is the book of Launcelot de Lake,
That women hold in full greet reverence.

Decir ‘que las mujeres tienen en tan alta estima’ a un libro hecho famosamente de falsedades, libro que se pone como modelo de veracidad, es, cuanto menos -y si se tiene en cuenta toda la narración- una triple ironía: sobre la supuesta simpleza de las mujeres, que a veces, a pesar incluso de esa simpleza, pueden tener razón; sobre la paradójica posición del soberbio que se rebaja a adular (recordemos que el gallo está hablándole a una gallina, Pertelote), y que cada vez que adula no lo hace sin adularse a sí mismo, y sobre la paradoja de la verdad y la ilusión, ya que aquí el gallo toma como modelo de lo verdadero a una historia, sabiendo que es una *falsa* historia, mientras que sus terrores *verdaderos* provienen de sueños que, aunque posiblemente admonitorios, son en sí mismos *vanitees*, vanidades, en el sentido de vacuidades (v. 102: *Nothing, God wot, but vanitee in sweven is!*, ‘nada, por Dios, sino vacuidad hay en el sueño’). El pasaje de la traducción que querría destacar, y que se relaciona con las ironías mencionadas, es el que ocurre en los versos 340 a 346:

For when I see the beautee of your face-
 Ye been so scarlet red about your eyen-
 It maketh all my drede for to dien.
 For also siker as In principio,
 Mulier est hominis confusio-
 Madame, the sentence of this Latin is
 ‘Woman is mannes joy and all his bliss’.

Chaucer traduce, por el gallo e irónicamente, la sentencia latina mal a propósito, haciéndole decir lo contrario de lo que dice, pues, según la frase, ‘la mujer es la confusión de los hombres’, no ‘la alegría y la bendición de los hombres’. El gallo de Chaucer, a diferencia de Sir John, el personaje que refiere la historia, es un ser platónico; esto es, alguien para quien el mundo está hecho de una materia variable pero

de conceptos que reconoce y que cree dominar. Para el gallo, la diversidad es el accidente sin importancia que lo distrae de su propio yo. Sir John, que cabalga sobre un muy concreto y feo jamelgo (vv. 46 a 48: *Be blithe, though thou ride upon a jade! / What though thine horse be bothe foul and lene? / If he wol serve thee, rekke not a bene*), sabe que la diversidad del mundo es lo único que explica su condición -y más aún si lo vemos situado entre las severas presencias del monje y del médico, quienes sí son seres platónicos y hablan como tales. Pero el gallo nos enseña, a su pesar, que no cualquiera puede darse el lujo de ser platónico; sobre todo si sobre él pesan los riesgos que trae consigo la diversidad, encarnada en el zorro (el *colfox*). Para este gallo platónico, que cree poseer lo necesario para no temer la diversidad, ni siquiera interesarse por ella, todo es claro (*Cantaclaro* es su nombre) bajo la abstracta apreciación que del mundo posee, y por eso Chaucer, magistralmente, le hace cometer un pecado de soberbia fundamental, que es especular con la ignorancia ajena, sin saber que la lección que la suerte le deparará provendrá de ese mismo pecado. Lo que me interesa aquí es que, para ello, Chaucer se ha servido de una traducción voluntariamente equívoca.

En el modo de comprender el mundo que tiene el gallo, está cifrada la *hermenéutica de las semejanzas* de Foucault. El modelo de este tipo de conocedor, que es platónico -y al que vemos rápidamente, cuando ese rol es asumido por alguien no digno, como un soberbio o un pedante-, es el de quien cree *saber*, estimando en muy poco las diferencias. Seguramente nada de esto está mal, pero ¿quién asumirá esta temeraria posición si no es, por lo menos, un Schopenhauer? La ironía de Chaucer no sólo busca la idea, busca también el personaje adecuado y además busca el recurso exacto: ¿qué mejor medio para dejar en claro la profunda ignorancia de alguien, que una traducción hecha *de oídas*?

La *semiología de las signatures* corresponde a otro modelo de conocedor, el del que sabe que no sabe pero que busca saber por todos los medios, atendiendo o no a la pertinencia de los mismos. Aquí el problema es, en términos irónicos (y literarios), el mismo, pero al revés. Para estar a la altura de esta situación hay que poseer un sentido común no inferior al de un Aristóteles. En las manos inadecuadas, este tan comedido recurso pronto podría hacer que el conocedor se pareciera a ese histriónico tándem flaubertiano que fueron Bouvard y Pécuchet, o, para desarrollar aquí el ejemplo siguiente, a estos personajes de Rabelais.

En el capítulo 24 de *Pantagruel*, antes de emprender un viaje de auxilio a los Amaurotas (ya inventados por Thomas More), quienes habían sido invadidos por los Dipsodas, pueblo no menos fantástico que aquél, Pantagruel recibe una carta de una gran dama de París que él había abandonado hacía tiempo; en ella no había más que un papel en blanco y un anillo. Tras desconfiar de la blancura del papel y someterlo a las más absurdas pruebas que revelasen la escritura que el héroe y su asistente Panurge suponían allí recóndita, tarea que les lleva prácticamente todo el capítulo, se convencen finalmente de que nada había en él y deciden prestarle atención al anillo, en cuyo interior leen la expresión *LAMAH HAZABTHANI*. Le consultan al sabio Epistémon qué quieren decir esas palabras, y éste les contesta que se trata de voces hebreas con el significado de *Pourquoi m'as tu laissé?*, ‘¿por qué me has abandonado?’. Dice entonces Panurge: *J'entens le cas. Voyez-vous ce dyamant? C'est un dyamant faulx. Telle est doncques l'exposition de ce que veult dire la dame: Dy, amant faulx, pourquoy m'as tu laissée?* Tras haber agotado todos los métodos críticos y eruditos de interpretación concebibles, y tras haber luego echado mano a los más variados recursos de la emblemática mundana, a fin de encontrarle significado a un papel vacío, tanto uno como otro se revelan incapaces de interpretar lo más simple, que es lo primero que se

les presenta y que no es sino un mero rechazo, simbolizado en la devolución de un anillo. (Tal como, en la 13ª *nouvelle* del *Heptaméron* de Margarita de Navarra, y en los mismos términos, se nos narra un hecho parecido). Inmediatamente después de que Panurge hiciera su interpretación de la traducción simple de Epistémon, a Pantagruel *luy souvint comment à son départir n'avoit dict adieu à la dame* -es decir, 'recordó cómo a su partida no le había dicho adiós a la señora'-, dándose a entender que este olvido, minúsculo en relación con la crueldad que había cometido, era lo único que le pesaba sobre su consciencia.

Rabelais concibe, pues, también una ironía, pero en ella no se trata, como en Chaucer, de dejar en descubierto la ignorancia supina de un soberbio, la infatuación de un ser platónico que, desinteresado de los concretos que luego, irónicamente, lo victimarán, cae al fin presa de dichos concretos, que son las diferencias que pueblan el peligroso mundo, encarnadas, en el *tale*, por el *colfox* ya mencionado (y que al final, otra ironía, resulta engañado también); no, Rabelais concibe una ironía inversa, la de unos seres aristotélicos que, inmersos en un mundo de diferencias al que le prestan más o menos atención según las circunstancias, se revelan incapaces, como era de esperar, de reconocer los simples conceptos platónicos del bien y del mal. En ellos, el precioso instrumento de la traducción -que en el gallo de Chaucer era sencillamente inservible- se pulveriza para siempre.

He dicho ya que la traducción no es una ética, solamente se preocupa de relaciones, de correspondencias, de posibles equivalencias. Pero sí puede ser usada para rozar el ámbito de la ética; no porque el recurso en sí mismo represente ese ámbito, sino porque el uso del recurso sirve para significar al hombre, sirve para poner de manifiesto su relación con el mundo y para develarlo en sus actos. Aséptica éticamente, la

traducción revela al hombre éticamente, porque, en la medida en que su fundamento es la manipulación del significado, no puede dejar de significar también al hombre.

II.3 La tercera de las cuestiones tenía que ver con el modo en el que la relación de engendramiento se daba entre el texto fuente y el texto generado o traducción.

Más allá de las modificaciones que Eco introdujo en su concepto de iconismo en 1984 (ECO 1984) e incluso posteriormente en 1997 (ECO 1997), tomaré aquí las bases que expuso en 1976, en su *Tratado de Semiótica General*. Se lee ahí en el párrafo 3.5.7:

Así que representar icónicamente el objeto significa transcribir mediante artificios gráficos (o de otra clase) las propiedades culturales que se le atribuyen. Una cultura, al definir sus objetos, recurre a algunos *códigos de reconocimiento* que identifican rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido. Por tanto, un *código de representación icónica* establece qué artificios gráficos corresponden a los rasgos del contenido o a los elementos pertinentes establecidos por los códigos de reconocimiento.

Luego, más adelante en el mismo sitio:

Podemos hablar de *código icónico* como del sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos [recordemos: o de otra clase] unidades perceptivas culturales y codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva.

Añade a continuación, en el párrafo 3.5.8:

Se suele decir que los signos icónicos imitan algunos aspectos de los objetos y se considera que, con tal de que reproduzcan como corresponde ciertas propiedades, se realiza la impresión de semejanza. A veces la semejanza se reconoce con tal que, aún siendo diferente la forma del *imitans* de la del *imitatum*, el llamado ‘icono’ desempeñe la misma función que el objeto.

La traducción es una operación semiótica por la cual el *engendramiento* responde a una relación *icónica* del texto generado con respecto al texto fuente (o *Ground* peirceiano). Pero este iconismo, esta representación de ‘algunos aspectos’, está, por un lado, condicionada por el código de reconocimiento que rige en la cultura del traductor, y por otro, no serán vertidos dichos ‘aspectos’ sino de acuerdo con el código de representación que la misma cultura le dicte.

En una carta a su amigo E. B. Cowell, de 1857, dice Edward Fitzgerald (LEFEVERE 1992: 79): *It is an amusement for me to take what liberties I like with these Persians, who (as I think) are not Poets enough to frighten one from such excursions, and who really do want a little Art to shape them.* (‘Es divertido para mí tomarme las libertades que quiera con estos persas, quienes, creo, no son lo suficientemente Poetas como para impedirnos tales desvíos, necesitando realmente algo de Arte que les dé forma’). ¿Será que esas *libertades* de las que habla Fitzgerald no son más que la forma que en él tomaron los impedimentos por acceder a las particularidades de *lo persa*, habida cuenta de que los *códigos de reconocimiento* occidentales pudieron resultar insuficientes para poner de manifiesto tales tipicidades, filtrándolas irremisiblemente? ¿Será también que tales *libertades*, así anunciadas casi triunfalmente a su amigo, no son más que el modo por el cual un *defectus* cultural de reconocimiento

es transformado en conquistadora virtud merced a una supuesta superioridad cultural que formaba también parte del *código de representación* occidental? Las aporías culturalistas del iconismo no son motivo de mi inquietud aquí. Sólo pretendo demostrar que el código de representación icónico sirve para caracterizar semióticamente a la traducción en tanto operación, sobre todo si se tiene en cuenta que este código involucra a distintas clases de *imitantes*.

Por último, diré que toda traducción es un *interpretante*. En la teoría de Ch. S. Peirce, el *interpretante* es la *thirdness* o terceridad desde la cual todo acto de atribución semiótica puede corroborarse. Para Peirce (ECO 1976: *passim*), el escolástico ‘algo está en lugar de algo’ (*aliquid stat pro aliquo*) debe completarse con esa tercera posición que sirve de comprobación al acto semiótico y que es su garantía. La terceridad es, así, el elemento epistemológico del acto semiótico. En este sentido, la traducción puede ser considerada como un *interpretante*, como ese sitio en el que toda interpretación tiene lugar (dentro de una lengua, entre dos lenguas o entre dos sistemas distintos, para seguir la división ya mencionada de Jakobson), ya que de no poder ser así considerada, la traducción caería fuera del rango de los fenómenos interpretativos, cosa imposible pues su materia es idéntica a la de la más simple expresión verbal, el significado.

II.4 En sus *Eléments de Sémiologie* de 1964, Barthes (BARTHES 1964) reexpuso la teoría hjelmsleviana de la connotación. Esta teoría toca de cerca al ejercicio de la traducción, ya que al ser su materia el significado, y al ser el significado un problema básicamente cultural, resulta imposible discernir la teoría de la connotación del ejercicio de la traducción.

Si se observa un suficiente número de traducciones, al cabo se ve que la actitud más generalizada es la que lleva a los traductores a considerar al texto fuente, en el

mejor de los casos, como un texto connotado que debe ser vertido de modo denotado, es decir, siguiendo sus unidades en forma parcial, sin atención al todo textual *pero también cultural* al que están integrados. (‘Jamás he conocido a alguien que mirara a la literatura como a un todo’, dijo Ezra Pound, POUND 1928: 3).

El lingüista sueco Bertil Malmberg (MALMBERG 1973) habló en su breve ensayo *Observations théoriques sur la traduction* acerca de lo que los traductores debían considerar como *unidades*. Aconsejaba -contrariamente al mencionado Nabokov- que la unidad más adecuada a tener en cuenta para esa delicada operación de transposición debía ser la frase, en detrimento de la palabra, unidad que había sido la injusta beneficiaria de numerosas traducciones malhadadas.

Otros autores, como Newmark o como Hervey y Higgins, proponen, en cuanto a la selección de estas unidades, un mecanicismo que, en mi opinión, tampoco corresponde, ya que es el devenir del texto mismo el que debería dictar las unidades a las que eventualmente habría que acomodarse; en ocasiones será la palabra (y Newmark, no obstante, así lo declara: ‘la traducción literal, si consigue la equivalencia referencial y pragmática con el original, es perfectamente válida y no hay por qué evitarla’), pero en ocasiones será la frase, o el período, o el párrafo, etc. Y no hay necesidad de que se trate de textos distintos para que las unidades que se le impongan al traductor sean también distintas. En un mismo texto, breve incluso, las unidades pueden variar constantemente. Teorizar sobre el problema de las unidades de traducción con la esperanza de llegar a una solución definitiva que pueda aplicarse a todos los casos, es inútil. Basta ejercer personalmente la traducción para experimentar que estas unidades las dicta el texto mismo, y que lo mejor es no abordar ningún texto con el prejuicio fatal de imponerle a éste unidades repelidas por su misma constitución significativa.

Así como el lenguaje es una convención cultural, el significado, a cuyo servicio ha sido puesto y para cuya transmisión ha sido creado dicho medio, también lo es. La teoría de la connotación nos permite conocer los modos por los cuales una expresión abandona su liviano rol de significante para hacer que el mensaje que dicha expresión lleva se comporte a su vez como el significante de otro mensaje ulterior, llamado *connotado*. Los traductores que caen en la trampa de considerar a una traducción como la denotación de una connotación, se comportan contradictoriamente en relación con la conducta que deberían suponer en la raíz del texto fuente, a saber: la experiencia o circunstancia que lo generó. Cuando un autor cifra en un texto su experiencia, no la denota, ya que el cifrado y la experiencia pertenecen a dos orbes distintos, siendo uno el del mundo mismo, con las circunstancias del caso y con el ser en cuestión puesto en medio de ellas, y siendo el otro el de la codificación mediante un sistema de signos, y bajo el imperio de normas sintácticas cuya función es, como decía Alfred Whitehead (AUDEN 1950: 73), ‘ajustar el lenguaje para que encarne lo que indica’ -frase que resume toda la teoría de la desviación del lenguaje poético, concebida por Samuel Levin y desarrollada por Jean Cohen. Cuando el autor cifra en un texto su experiencia, crea una estructura de sentido (ver sección C) que intenta dar cuenta, icónicamente, de dicha experiencia. (Recordemos que Eco habla en *Kant y el ornitorrinco* de ‘la naturaleza fundamentalmente icónica del conocimiento en general’; ECO 1997: 66). Por lo tanto, lo que el traductor debería hacer no es tomar ese texto como si fuera meramente lenguaje, sino como si se tratara de una experiencia, deshaciéndola e intentando *re-experimentarla* con la ayuda de su propio conocimiento extralingüístico del mundo; es decir considerando a ese cifrado que es el texto del autor, como *su experiencia*, una experiencia hecha de texto por un lado y por otro hecha de la propia memoria del

traductor. De este modo podrá escapar a la trampa de la denotación de la connotación que tantas traducciones ha malogrado.

Pero, ¿cómo saber qué es, desde este punto de vista, una traducción? O bien, ¿cómo probar si, semióticamente, puede considerarse una connotación? Para averiguarlo es necesario desarrollar los esquemas de Hjelmslev en la dirección que me he fijado.

Voy a emplear las iniciales E (expresión), R (relación) y C (contenido), como es ya habitual en la presentación de un sistema de significación (BARTHES 1964), para luego operar sobre él las sustituciones pertinentes a fin de mostrar las metamorfosis de dicho sistema hasta llegar al que postulo como correspondiente a la traducción, en términos de la teoría de la connotación.

E (expresión)	R (relación)	C (contenido)
---------------	--------------	---------------

LT (lengua terminal)	R (relación semiótica; aquí traducción)	LO (lengua original)
----------------------	---	----------------------

es decir:

LT	TRADUCE	LO
----	---------	----

pero:

LO es a su vez
traducción de la
experiencia, cifrada
en dicha LO como

sentido, sentido que
 sería, pues, cifra de la
 experiencia en la
 lengua. (Ver punto V)

por lo tanto, si la LO es cifra de experiencia,

LT	TRADUCE	[LO Tr. Experiencia]
----	---------	----------------------

es decir:

LT	TRADUCE	[LO Tr. C]
----	---------	------------

o bien,

LT	TRADUCE	E R C
----	---------	-------

o bien:

E	R	(E R C)
---	---	---------

que es el sistema de significación denotativo. Pero LO no
 cifra la experiencia sino bajo forma sintética, que es la del
 lenguaje, ya en sí mismo un *analogon*, una connotación,
 pues la relación existente entre lengua y mundo es *no*
conformal (HJELMSLEV 1961), y por lo tanto esa E que

es la LO en sí misma, es también, en sí misma, un
sistema de significación E R C; entonces:

LT TRADUCE ([LO Tr. Exp.1] Tr. Exp.2)

donde Exp.1 es la simbólica y Exp.2 es la presemiótica.

Hecho ya este desarrollo, se puede decir que

E R ([E R C] R C)

lo que sería la denotación de una connotación o traslación
denotativa de un sistema de significación connotado. Pero,
ya que tanto LO como LT son lenguas, que guardan con el
mundo y la experiencia la misma relación fundamental de
ser sus símbolos, lo que le ocurre a una también le ocurrirá
a la otra, y por lo tanto:

(LT Tr. Exp. de LO) TRADUCE ([LO Tr. Exp. Ling.] Tr. Exp. Extraling.)

es decir:

(E R C1) R ([E R C1] R C2)

donde C1 es el contenido experimentado a partir de la
lengua, y C2 el experimentado extralingüísticamente.

Este esquema final corresponde al de una connotación de una connotación, que propugno y que así resumo: para el traductor, su texto guarda, o debería guardar, con el texto que traduce, la misma relación que la que el texto original guarda con la experiencia de la que esencialmente nace; y así como ésta aparece *connotada* en la obra, a su vez la obra también debería aparecer *connotada* en la traducción. Al ser una traducción, como toda lectura, una operación cultural, no puede esperarse de los ojos lectores (que son también los traductores) otra cosa que una impresión ocular *motivada culturalmente*. Tanto la lectura como la traducción, en consecuencia, connotan al leer, porque no pueden dejar de reflejar esa esencia cultural en que consisten.

II.5 Barthes (BARTHES 1964 b) dijo que el mensaje connotado no es analítico sino global, y su finalidad no es transmitir una información sino una intención. Una de las claves de la connotación, según el mismo autor, es que ‘*cuenta algo mientras dice otra cosa*’ (ibid., p. 76), tal como hace el arte, aclara.

Si sostuve que, semióticamente, una traducción es la connotación de una connotación, esto significa que la traducción literaria, en tanto creación, fija connotativamente una experiencia textual, en la que la fijación busca consolidar, antes que las unidades de superficie que conforman el texto, el sentido discernible a través de ellas, y luego busca que su fijación, ahora también compuesta de unidades de superficie conformando un nuevo texto, tenga con el lector la misma relación que para el autor tuvo la experiencia extralingüística que fue origen del texto en que dicha experiencia quedó - transitoriamente o no, sujeta a cambios o no- cifrada. Muchas veces se ha hablado de reescritura de la experiencia. Incluso Octavio Paz tiene asociaciones muy lúcidas sobre este punto -pero que, en líneas generales, desarrollan el pensamiento

borgeano, como tantos han hecho. Personalmente no encuentro mejor fórmula, para dotar a esa afirmación tan generalizada de un aspecto más riguroso, que su postulación bajo la forma del esquema de la connotación de una connotación.

Esto no hace que las traducciones sean otra cosa distinta de lo que ya son: una versión de un texto, un interpretante que, engendrado a partir de una fuente precedente según una relación icónica, connota algo que ya es en sí mismo una connotación. Hay una pintura de Magritte de 1929, *La trahison des images*, en la que el pintor expone una enorme pipa sobre el subtítulo *Ceci n'est pas une pipe*. Magritte postula así que a pesar de la perfección de la copia, toda representación del mundo es la traición del mundo representado. Esto no es un defecto de la pintura, ya que, para probarlo, el mismo Magritte escribe la frase antes citada, que, paradójicamente, niega lo que muestra. Toda representación comete una suerte de traición, aunque, al mismo tiempo, nos dé la felicidad de conocer lo que de otro modo hubiésemos ignorado. Como en el texto *Mutaciones*, de Borges (BORGES 1960), en el que el escritor postula que los símbolos son una degradación de lo que primigeniamente y vitalmente representaron, aunque, también, sea gracias a ellos que podamos contar con la felicidad de rememorar el pasado que esos mismos signos abolieron sustituyéndolo por sus frías marcas. Ya he citado el verso del conde Ugolino de Dante, para quien el dolor le valía al mismo tiempo de recordatorio, ya que, si lamentó morir, fue porque al menos con el vivo dolor tenía consigo la memoria de sus hijos muertos. Esa es la doble característica de los signos -ya se trate de imágenes, de sonidos o de palabras: a la vez que suplantán la vida, jugándole una suerte de traición, la mantienen viva en quienes pueden disponer de esos signos. Así, la fotografía de un antepasado no nos devuelve al ser querido, pero nos mantiene viva su imagen, que es mejor que la oscuridad de la ausencia completa. Suplantar y recuperar son las operaciones que los signos cumplen silenciosamente para

todos, y la traducción, un signo más entre los signos, no escapa ni a las características ni a las paradojas que los definen: dan, de su fuente, ‘algunos aspectos posibles’ -y yo diré, más adelante, una *estructura de sentido*-, pero son también otro texto, algo nuevo y distinto; algo que la traducción creadora no debe renunciar a elevar hasta el grado más elevado que sus posibilidades le ofrezcan.

II.6 No poseo, por razones de organización ya aducidas, el espacio para profundizar los problemas de las traducciones intersemióticas, por lo que me limitaré a considerar brevemente la cuestión de la semiosis ilimitada de Peirce (ECO 1976, 1997; JAKOBSON 1980) y su incidencia en la traducción.

La semiosis ilimitada es el concepto que Peirce desarrolló para dar cuenta de la cadena infinita de inferencias en que consiste el lenguaje. Todo signo no es explicado más que por medio de otros signos, los cuales son desarrollados a su vez en otros signos, y así *ad infinitum*. La traducción de un texto es un punto de esa interminable cadena de inferencias en la que podría consistir la abstracta totalidad de los textos generados a partir de una única fuente. Esta es la razón por la que pueden existir potencialmente infinitas traducciones de un único texto. Porque a pesar de que las traducciones pueden coincidir en muchos puntos, obligadas tanto por el ejercicio de la denotación como por las exigencias no menos fuertes de la connotación, que ya ha fijado para determinadas intenciones series fijas de palabras, al mismo tiempo las épocas cambian, y con ellas las *unidades culturales* (ECO 1976), obligando a una circunstancia histórica no sólo a denominar de distinto modo las cosas, o un buen número de ellas, sino exigiendo nuevas traducciones de textos del pasado, y precisamente a causa de estos cambios sustanciales operados en los *modi significandi* del momento.

Las traducciones no sólo se renuevan por el deseo particular de algún interesado, o por algún pedido editorial, sino por razones semióticas profundas, que invitan a un texto trabado por sus dificultades comunicativas -dificultades enraizadas, por ejemplo, en una proliferación de expresiones inactuales-, a tornarse comunicativo nuevamente por medio de la aclimatación cultural de sus unidades primitivas.

Voy a coincidir transitoriamente con Steiner (STEINER 1992), quien ha fijado los dos polos de la tautología y de la traducción para significar las posibilidades del lenguaje de repetirse y de variar. Steiner dice, muy adecuadamente, que la sinonimia no existe (pensamiento que ya estaba en ECO 1968), y que la más mínima modificación operada sobre un texto ya lo convierte en otro texto.

El polo de la traducción es el de la modificación. El otro polo, el de la tautología, es el de la repetición textual. No obstante, encuentro en esta polarización de la que habla Steiner una debilidad, a la que quiero llegar a fin de aproximarme, hasta donde este punto me lo permita, al problema del sentido, que será más prolijamente expuesto en la sección C.

La variación corresponde a la semiosis ilimitada, que ya he explicado someramente. El problema reside en la tautología, que para Steiner es de tipo textual (al no haber modificaciones, se repite el pensamiento). Sin embargo, a Steiner se le escapa que Borges ha escrito el texto clave que representa el mejor mentís al polo tautológico. Más rara es esta distracción puesto que Steiner mismo trata del cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, en el mismo libro.

Pierre Menard representa el polo tautológico sólo en la medida en que consideremos que la realización de toda tautología sea un acontecimiento de superficie. Así, ocurre que el personaje de Borges no modifica en un ápice el texto de Cervantes, y, no obstante, dicho texto significa algo completamente distinto. *Pierre Menard* no

solamente nos habla de la pluralidad de las lecturas y de la deriva cultural de las interpretaciones, que arrojan siempre resultados distintos en momentos distintos de la historia (e incluso en un mismo momento, si los intérpretes son lo suficientemente diferentes), *Pierre Menard* nos habla de la imposibilidad de la tautología en el mundo de los sentidos. La tautología convertida en uno de los modos de la traducción es el extremo que toca el cuento de Borges y que la teoría de Steiner no alcanza a rozar. E incluso si nos moviéramos dentro de las limitaciones de los fenómenos de superficie, habría que decir que una tautología textual es imposible ya que, aún en el caso de una lectura silenciosa, cada lector le imprime al texto sus propios énfasis, sus propias pausas, sus propias interpolaciones que, como los viejos tropos medievales, son esos comentarios irrepreensibles que surgen al calor de la conversación con un texto. (Véase también, a este respecto, ECO 1994).

En suma, el mundo del sentido no es sujetable a polo alguno; más bien es ingobernable, y si existe consolidación parcial, ésta depende más de la emoción que se desee hallar en el texto, asociándolo a un sentido determinado (asociación en la que lo personal tiene tanto que ver como lo propio del autor; ECO 1979), que de alguna prescripción teórica al respecto.

En la retórica clásica existe una figura de repetición llamada *commoratio una in re*. Implica la repetición de un pensamiento, que puede llevarse a cabo de dos maneras: sin modificar el texto, o modificándolo pero sin variar el pensamiento. Las críticas que pueden hacerse al primero de los modos son evidentes: la repetición textual -dicha o escrita- implica la evidente modificación prosódica o suprasegmental que la justifica como tal. ¿Quién repetiría textualmente algo, o quién diría exactamente lo mismo, si no es con alguna intención cuya clave semántica descansaría en alguna variación prosódica añadida a la repetición textual misma? En cuanto al segundo de los modos, ya Eco ha

probado sobradamente la ilusión de la sinonimia. El hecho de que esto ocurra es algo que no sólo atañe a la evidente posibilidad de traducir, sino que implica que, si es posible traducir, es a causa, precisamente, de que la *commoratio* es imposible, en cualquiera de sus modos. O bien, para amplificar la paradoja: si la traducción es posible es porque la sinonimia es una imposibilidad y la tautología es una imposibilidad. En efecto, ¿cómo no confiar en la realidad concreta de la traducción, si ya la propia lengua no puede significar exactamente lo mismo ni con la variación ni con la repetición de sus propios medios?

III. LA LITERALIDAD

III.1 Si es posible afirmar que la lengua es el *terminus a quo*, no el *terminus ad quem*, del sentido, y también que el texto es eso que ‘está en lugar de otra cosa’, es decir que es signo, un pequeño corolario es que la literalidad es la dimensión única del texto; no hay otra. El texto es todo lo que es palabra (significante y significado), y suprasegmentales de la palabra, y su simple misión es la de portar un conglomerado de sentido, más allá de los más o menos complejos modos en los que esta tarea se lleve a cabo.

Pero afirmar esto es afirmar que la dimensión única del texto, como acabo de decir, es la literalidad, es decir, que no hay traducción que no sea literal. Suponer otra vía es imaginar que alguien podría operar directamente sobre esencias, es decir sobre los sentidos mismos antes de ser signos, y esto, como sabemos, es imposible. Haber querido rebajar la condición de literalidad a uno de los modos -el más pedestre- de traducir, ha sido uno de los principales errores de la teoría de la traducción. Decir, como Hervey y Higgins, que hay seis niveles de traducción, de los cuales el literal representaría el polo inferior, es implicar que los otros modos escapan a la literalidad, lo cual es imposible también. La literalidad es la condición del texto, y las tan debatidas unidades de traducción, como ya ha sido dicho más arriba, no son ni estables para un mismo texto, por breve que sea, ni fijas. Cada texto va imponiendo, en el curso de su traducción, las unidades más adecuadas a fin de que su versión resulte no sólo inteligible, sino además engendrada icónicamente en relación con el texto fuente, para que podamos llamarla traducción, es decir transposición que connotando dicha fuente, busque en relación con ella una equivalencia dentro de los condicionamientos de los códigos de reconocimiento y de representación válidos en la cultura de la lengua traductora y propios también del traductor que específicamente realiza la labor.

La literatura, según nos dice Hugo en el segundo prefacio a la edición de 1824 de sus *Odes et Ballades*, sólo conoce dos clases, *la bonne et la mauvaise*, ‘la buena y la mala’. Así con las traducciones, cuya calidad no depende ni de las tan remanidas unidades ni del nivel desde el que a priori nos dispongamos a traducir (*interlineal, literal, faithful, balanced, idiomatic, free*), sino de la capacidad desprejuiciada del traductor para resolver los ‘problemas reales’ de los que Borges hablaba, dentro de esa única dimensión que es la literalidad, es decir la composición sígnica de un texto cualquiera.

Si un traductor traduce idiomáticamente, esto no es decisión del traductor, sino de la lengua o, a lo sumo, del texto que traduce, y tal actitud idiomática no lo exime de ser literal, ya que la literalidad, al ser el texto mismo, es decir el ‘objeto visible’ al que nos enfrentamos (BORGES 1932 b), es la base de las distintas actitudes posibles que dicha literalidad podrá asumir en el transcurso de la simbiosis momentánea entre esa experiencia cifrada y ese ser que la traduce a nuevos términos. La literalidad, pues, es la forma única de la traducción, imposible de erradicar del acto de traducir; antes bien, son estas otras actitudes las que pueden ser consideradas como las variantes de aquella: modos que la literalidad asumiría diversamente en el curso de una traducción. Por lo demás, ni siquiera estas otras variantes se presentarían de modo puro y uniforme, sino que el texto mismo, o la lengua terminal, iría imponiendo una u otra, según las movedizas circunstancias del texto.

III.2 Lo que Newmark llama el *uno-por-uno* no es, pues, más que un caso patológico de traducción, confundido equivocadamente con lo que aquí querría concebir por literalidad. Nadie puede seriamente considerar que la traducción uno-por-uno es una traducción, para después, sobre esta deficiente base, establecer comparaciones que favorezcan a los

otros modos, modos que, lógicamente, serán presentados, con muy poco esfuerzo, como recomendables. Llamar traducción al uno-por-uno y luego defenestrar este procedimiento para encomiar otros más adecuados, es como correrle una carrera a un lisiado para después promover la conveniencia de la plena salud. Escaso mérito es el que extraerían los otros procedimientos si su única virtud procediese solamente de la comparación con un modo patológico de traducir.

La literalidad es el soporte único del texto, y este soporte literal no varía jamás en la medida en que el texto siga siendo texto. Por ello, más que de niveles, como dicen Hervey y Higgins, o como a veces estimula a creer Newmark -quien sin embargo es más cauto que los entusiasmados mecanicistas de la Universidad de St Andrews-, preferiría hablar de *casos de literalidad*, casos que irían variando de acuerdo con las operaciones de sustitución involucradas, a fin, como dije, de rendir un equivalente de la experiencia intuitiva y también meditada por el traductor, y que tomarían forma, luego, en una *estructura de sentido* (ver sección C).

Por último, si, como ya dije, lo visible es el signo, y si el significado es su parte oculta, entonces habría que concluir que la traducción sólo a duras penas sería una operación lingüística, siendo, más bien -como ya lo establecieron Borges y Auden, entre otros- un trabajo de interpretación, de lectura, o, como ya avancé en puntos anteriores, de resignificación.

III.3 Quisiera postular algunos casos de literalidad que me resultan evidentes; pero no sin antes hacer algunas distinciones.

La posibilidad de crear categorías en este dominio -como en el de la lingüística en general- es un asunto ya demasiado sabido. El mismo Lefevere (LEFEVERE 1975), en su libro dedicado a la traducción de poesía, define siete estrategias básicas para abordar

esa tarea, entre las cuales, como era de esperar, una es la literal. Lefevere remite la concepción de la traducción literal -como también Steiner- al célebre experimento de Nabokov de 1964, ya mencionado: la traducción del *Eugenio Onegin* de Pushkin del ruso al inglés. Dice Nabokov en su *Translator's Preface* (NABOKOV 1965: 4):

Literal: rendering, as closely as the associative and syntactical capacities of another language allow, the exact contextual meaning of the original. Only this is true translation...It is when the translator sets out to render the 'spirit', and not the mere sense of the text, that he begins to translate his author. ('Literal: es la devolución, tan cercana como lo permitan las capacidades asociativas y sintácticas de otra lengua, del sentido contextual exacto del original. Sólo esto es verdadera traducción...Es cuando el traductor se dispone a devolver el 'espíritu', y no el mero sentido del texto, que comienza a traducir a su autor').

Defensor como soy de la idea de que sólo hay traducción literal -lo que supone, cosa que no se me escapa, redefinir el concepto, despojándolo de su función patológica a la que lo condenan tantos teóricos, para restituirlo como dimensión única del texto en tanto 'objeto visible'-, no estoy, sin embargo, de acuerdo con la apología de Nabokov.

En primer lugar, como ya he dicho, la literalidad es inescapable, por lo que no es posible contraponerla a ninguna otra actitud, ni siquiera a la que el mismo Nabokov llama en su prefacio la *paraphrase*, actitud que indicaría un alejamiento del texto original, y, a su modo, una *traición*. Incluso la paráfrasis es a veces necesaria, precisamente a causa del desnivel significativo de las lenguas, para las que es raro, aún entre idiomas familiares, hallar una ideal correspondencia uno-por-uno -y de ahí que

llame patológica a esta actitud, que el desnivel cultural significado en las lenguas y revelado por el más simple sentido común desaconseja por completo.

En segundo lugar, estoy en desacuerdo con Nabokov a causa de su pequeña frase *the mere sense of the text*, contrapuesta al metafísico *spirit*, en el que debería concentrarse el traductor. Por una parte se nos exige sujeción a las ‘capacidades asociativas y sintácticas’ de un texto, y por otro se nos pide que sólo atendamos a su *espíritu*. ¿Cómo sería esto posible si no fuera que el *espíritu* está presente en esas mismas *capacidades*? Pero entonces no se trata ya de contraponer el espíritu al ‘mero sentido’, sino, precisamente, de identificarlos por completo.

Si un traductor da, por la expresión inglesa *to give up* la española *dar arriba*, su deficiencia no se debe a la literalidad de la ejecución, sino a la incompetencia del traductor, que no reconoció, en esa *phrasal* inglesa el equivalente español de *renunciar*. Decir que se habría sido literal traduciendo *dar arriba* es incluso erróneo, pues una *phrasal*, como cualquier expresión idiomática -y los mismos *idioms* ingleses, de los cuales las *phrasals* son la parte que involucra a los verbos-, está compuesta de elementos cuyo significado final es distinto del significado individual de cada una de sus partes. No se habría sido, pues, literal, sino desatento o negligente; y sí se habría sido literal dando por esas dos unidades inglesas la ya mencionada unidad española que logra rendir el exacto sentido de lo que aquellas transmitían. El problema, como se ve, no atañe al instrumento sino a la capacidad del ejecutante o usuario.

El sentido del texto es la estructura de las significaciones parciales de sus unidades, puestas en función de la experiencia que está en ellos significada. En su momento habré de establecer las diferencias pertinentes entre sentido y significado, que ayudarán a delimitar sus alcances en relación con la tarea de trasvasamiento que aquí se estudia. Por lo pronto, querría solamente cerrar este punto diciendo que no existe un

espíritu del texto que no sea su sentido mismo -y esto será, en la sección pertinente, objeto de un análisis más detallado.

Ahora sí, y en líneas generales, voy a exponer ciertos *casos de literalidad*.

Un primer caso podría ser el de *equivalencia directa*, ese ideal que pocas veces se da entre dos lenguas incluso próximas y que sería el uno-por-uno. Recordemos que las palabras ya citadas de Newmark al respecto la recomiendan cada vez que ésta pueda darse. En la equivalencia directa, cuando se emplea, no sólo pesan razones formales, como suelen sugerir los autores que tratan tan desconsideradamente a la literalidad en ésta, su forma más pura. Si alguien la pone en práctica es, ante todo, por razones semánticas, ya que la afortunada sustitución de un término original por un único término equivalente resuelve el problema de la traducción de la manera más directa, llana y simple posible. No por nada Mounin (MOUNIN 1963), cuando habla de los problemas lingüísticos aparentemente insuperables que toda traducción plantea ante las teorías bloomfieldianas -y también de Sapir y de Whorf- sobre el recorte analítico único de la experiencia humana que todo idioma lleva a cabo (idea que no le fue extraña al Martinet de los *Éléments de Linguistique Générale*), termina derivando la cuestión hacia el problema del análisis semántico componencial, de abolengo hjelmsleviano, como recurso extremo para dilucidar la posibilidad de una correspondencia translingüística entre *designantes*. Así, los problemas lingüísticos se transforman rápidamente en problemas lexicológicos, que son también formales, dejando la cuestión sin resolver, ya que no se ha salido de la forma; es decir, se ha temido ingresar al único dominio del que es pertinente hablar si se habla de creación, que es el de la experiencia.

Otro caso sería el de una *equivalencia indirecta* o *compuesta*, en el que un grupo de palabras darían cuenta de una sola, caso frecuente en el ejercicio de la traducción y que se explica por ese desnivel significativo al que he hecho referencia más arriba.

Por último, podría hablarse aún de una *equivalencia analógica* o *paráfrasis*, caso en el que, aún contra el religioso empeño de Nabokov y de otros tantos, es indispensable que la modificación llevada a cabo -que, desde luego, siempre existe, y aún dentro de la misma lengua, si, por ejemplo, hablamos de una reformulación-, siga patrones sintácticos ligeramente diferentes o incluso muy diferentes. La razón que explica este tercer caso obedece a los mismos motivos que rigen tanto una traducción literaria como una creación, y que son, según lo dicho, el ‘ajuste de la lengua a fin de que encarne lo que indica’ (Whitehead, citado por Auden y antes aquí), es decir la comunicación de una experiencia por los medios necesarios para que dicha comunicación no traicione lo comunicado.

Como se ve incluso en mi misma propuesta clasificatoria de *casos de literalidad*, su utilidad es relativa si el traductor que desea ponerse a la altura del texto que va a traducir, no decide abordarlo desde lo que éste tiene de más específico, a saber: la experiencia cifrada como sentido. Todo lo demás es materia discutible, y su exposición, por exhaustiva que sea, no resolverá jamás esos ‘problemas reales’ tantas veces aludidos aquí (BORGES 1932).

III.4 Ya Saussure nos enseñó que los signos verbales son valores, es decir términos cuyos significados no se deben a una relación absoluta entre la faz signifiante y la faz significada en que, meramente, consisten, sino que dicha significación es algo que los signos adquieren por sus relaciones mutuas de oposición dentro del sistema de la lengua en el cual ocurren. Así también el traductor, a la hora de traducir, no traduce significantes -como, según hemos visto, Venuti nos llevó a pensar-, sino que traduce también valores.

Un ejemplo podría ser el que nos proporciona Battistessa en su conocida traducción de la Divina comedia de Dante. En el *Purgatorio*, XXVIII, 40, el traductor, al igual que el autor, emplea el término *solita*, que en Dante era, también, *soletta* (“*una donna soletta che si già*”).

En la correspondencia de Giosuè Carducci (CARDUCCI 1887: 215) se encuentra un pasaje que quiero poner a consideración del lector. Dice Carducci, comentando el ancestral modo de hablar de los florentinos, y de los toscanos en general -modo que él conocía bien, siendo toscano él mismo (de Lucca): *questi fiorentini che diminuiscono tutto*. Lo que nos suena impropio en la versión de Battistessa, con todos los méritos que por otra parte deban reconocérsele, es ese empleo de *solita* en el contexto de una lengua como el español -y sobre todo del español argentino-, en la que el uso del diminutivo está más restringido. El resultado es el de una no naturalidad o el de una repentina intimidad que no concuerda con lo anterior, y esto se debe, precisamente, al valor del diminutivo en español, valor que es distinto del que tiene o tenía entre los toscanos.

Ser literal, en el sentido de dar ese uno-por-uno que sería el ideal de toda traducción, es una actitud engañosa incluso en aquellos casos en los que el uno-por-uno parece lo más recomendable desde el punto de vista formal, visible, o aparente, como en este caso. Además, este ejemplo demuestra que el problema del valor es el único capaz de corregir las más fáciles tentaciones del traductor.

Veamos ahora, para retornar a la literalidad, un pasaje de Henry James. En 1888 H. James publica su *nouvelle* titulada *The Aspern Papers*, hecha de flujos de consciencia, de introspecciones, de especulaciones, y, sobre todo, de incomunicaciones insalvables y penosas entre los dos personajes principales. No me interesa, desde luego, analizar la novela, sino considerar uno de los tantos pasajes en los cuales podría verse el

funcionamiento de los casos de literalidad, involucrados en un único y breve ejemplo. Cito: *...and my predicament was the just punishment of that most fatal of human follies, our not having known when to stop*. Pasaje que podría traducirse, muy literalmente, así: ‘...y mi situación era el justo castigo a esa la más fatal de las necesidades humanas, nuestro no saber cuándo parar’.

Es necesario rendir el demostrativo inglés *that* por la doble determinación española ‘esa la’, ya que, de no hacerlo, habría una *translation loss*, una ‘perdida de sentido’; haber dicho, solamente, ‘la más fatal de las necesidades humanas’, hubiera creado un alejamiento entre esa necesidad -que se habría vuelto al mismo tiempo más abstracta, más especulativa, menos vívida- y quien la cometió. En cambio, conservar el ‘esa’ es imprescindible para que sepamos que esa necesidad estuvo, o está, bien a la mano de quien la cometió. Por otro lado, haber puesto solamente ‘esa más fatal’, habría sido una incorrección. En este caso, la literalidad consistió, precisamente en obedecer las razones del sentido, que obligaron a una doble determinación.

En relación con el inglés *not having known*, su traducción por el español ‘no saber’ no hace más que decir en castellano común lo que en inglés es también una expresión común, que se sirve del gerundio pasado en voz activa allí donde nosotros empleamos el simple infinitivo con valor sustantivo.

III.5 Todo esto puede ser simple en tipos de texto en los que el significado sea esa cara oculta del signo. Pero, ¿qué ocurre con los textos en los que el sentido global -y no sólo los significados parciales- está plegado sobre los significantes mismos, como si estuvieran condensados en la superficie acústica de la expresión?

Fueron sin duda textos de esta naturaleza los que le hicieron proferir a Jakobson su dictum de que la poesía era, en general, intraducible (JAKOBSON 1959); y, no

obstante, las traducciones no han cesado de existir y de proliferar, y hablo de excelentes traducciones e incluso en el territorio de la poesía.

Sin embargo, en el caso de textos cuyos significados se han condensado en la superficie, el problema de la traducción llega a su propio límite. Trataré, someramente, de dar las posibles razones de esto.

Según la ya citada teoría del signo, sea la biplana de Saussure o la triádica de Peirce, se entiende que el signo está en lugar de algo (siendo ese *algo* una idea para Saussure, un objeto para Peirce). Hablar del significado, en tanto parte del signo, nos lleva fatalmente a hablar del significante, que es su ropaje, trofeo favorito tanto de un discurso estructuralista y postestructuralista, que busca todavía entregarse a juegos analíticos sobre los fenómenos de superficie, como del más moderno culturalismo, que ve en los rasgos salientes de los mismos fenómenos de superficie una diferencia con la cual pocas veces se sabe qué hacer. Quedarse en la diferencia de los significantes es peligroso porque el significante es, precisamente, lo único, lo diferente en sí mismo, e incluso lo emblemáticamente representativo de la diferencia (recordemos a Chesterton). Por lo tanto, entablar una discusión sobre la posibilidad de traducir con el par significante/significado, es entablar una discusión con lo imposible, pues, atrapados en la particularidad de los signos, no haríamos sino estrechar la tarea del traductor dentro los límites de una operación lingüística. Al pretender traducir un significante o *designans*, vinculado hipostáticamente a un significado o *designatum*, según la vieja teoría de los estoicos (ECO 1976), que los modernos no han hecho más que actualizar, debemos reconocer que la imposibilidad se nos aparece como una fatalidad, habida cuenta de que, para cada lengua, dicha correspondencia *designans/designatum* es única, es decir intraducible como forma.

De ahí que aquella poesía que condensa su contenido en la superficie, es decir en los accidentes sonoros -o, en una palabra, en los significantes- sea, en principio, y de acuerdo con el propio valor que pretendo asignarle aquí a la traducción, casi impracticable.

En estos casos (piénsese, si no, en casi toda la obra poética de Verlaine, o en los poemas breves y musicales de *Chamber Music* de James Joyce), la experiencia no requiere de la lengua como vehículo, sino que la experiencia *es* un uso particular de la lengua, y por lo tanto cualquier desnaturalización traductora de dicha experiencia así condensada, resultará, en la mayoría de los intentos, un fracaso. El experimento paronomástico de Louis Zukofsky (ZUKOFSKY 1969) con sus traducciones de Catullo, así como el experimento de Pound con el *Seafarer* -aunque este segundo caso sea menos escandaloso, según quienes saben anglosajón- pueden desagradar porque, en tanto traducciones que buscan ser la paráfrasis sólo fonética de sus originales, desinteresadas de cualquier conservación de sentido que distraiga de esa paráfrasis, son versiones que necesitan a su vez de una traducción (téngase en cuenta que, en los originales, no sólo había sonido, sino también sentido, como clásicamente se entiende esta expresión; pero las versiones de Zukofsky omiten lo segundo o lo dificultan).

Sin embargo, no toquemos estos difíciles extremos. Ya con los citados Verlaine y Joyce es suficiente. Léidos sus poemas, éstos, sin duda, *llegan*; pero aquello con lo que llegan es con el calor de los sonidos, no con la llama del sentido. El traductor enfrentado con estos textos no tiene otras raíces físicas de que asirse más que de las connotaciones que se desprenden del sonido, del juego verbal, de los accidentes sonoros o, si se quiere, del valor sensible de los significantes.

Inútil escarbar; el menor movimiento torpe y se rasga esa delicada epidermis cuya preciosa función era, paradójicamente, la de no ocultar nada, sino sólo hacer de

cuenta que ahí había ocultación; y, luego, si ese velo se rasga, todo lo que en él había se pierde, porque no se trataba de otra cosa más que de puro velo.

Simular el sentido por efecto del sonido fue el punto culminante de esa sublimación aristocrática del lenguaje en que consistió la actividad poética, de modo creciente, desde el romanticismo hasta el simbolismo. Según este gesto, que consistió en no querer rozar el piso del sentido sino planear en el éter de la expresión, la experiencia condensada en las palabras no fue más que el uso particular de las palabras, las cuales se llamaban entre sí por sus evocaciones sonoras, y no tanto por sus obligaciones sintácticas. (Recordemos los experimentos de Mallarmé en sus sonetos finales y, más aún, en su más experimental *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, así como los intentos de síntesis máxima de Rimbaud en sus últimos versos). Para esta línea creadora, la experiencia *es* el gesto de las palabras, es experiencia *con* ellas, no lo que las palabras dicen o transmiten en tanto signos.

Pero si ese gesto es un sonido, y si esa experiencia no es más que la emisión de un sonido -o que la producción de una forma pura-, entonces la traducción debería batirse en retirada, o, de intentar alguna equivalencia, andar con pie de plomo, sabiendo que la *equivalencia indirecta* o *paráfrasis* podrá ser, con suerte, afortunada, pero será invención pura, y muy a duras penas traducción.

Como se ve, la traducción difícilmente es una ‘operación lingüística’, como pretendió Mounin. De ser así, siempre sería o absolutamente posible o absolutamente imposible. Pero si lo que se traduce es literatura, estamos frente a un mundo en el que los acontecimientos lingüísticos pueden o no ser relevantes, incluso dentro de una misma obra; donde las palabras no responden meramente a sus más primarias necesidades, pero donde pueden, en cualquier momento, responder a ellas. Pound dijo (POUND 1928) que la literatura era el idioma cargado de sentido hasta el grado

máximo. Para el traductor, el problema comienza cuando trata de descubrir, a cada paso, adónde está ese sentido que supuestamente satura los textos literarios. Puede estar en el fondo significativo de las palabras, o puede estar en las alturas del sonido, o en ambos sitios a la vez; y, no obstante, se tratará siempre de lo mismo, del sentido, cifra de una experiencia. Y cuando ese sentido sólo está sutilmente condensado en los sonidos, es decir cuando no hay otra cosa de qué asirse que no sea la expresión misma -y nos interrogamos si, para estos casos extremos, Jakobson no tendría razón-, tal vez habría que inventar el derecho a no traducir lo que ponga en riesgo tanto la actividad como la credibilidad del traductor. De lo contrario, habrá que correr ese riesgo y asumir las consecuencias, sean cuales fueren.

III.6 Consideremos este poema de Verlaine, que son las cinco estrofas del número XIX de su libro *Bonheur*, de 1891, poema que había aparecido ya en *Le Chat noir*, el 21 de diciembre de 1889, con el doble título -que después fue removido de la edición mencionada de Louis Vanier- de *Noël* y de *Christmas!* He aquí los versos:

La neige à travers la brume
Tombe et tapisse sans bruit
Le chemin creux qui conduit
A l'église où l'on allume
Pour la messe de minuit.

Londres sombre flambe et fume:
O la chère qui s'y cuit
Et la boisson qui s'ensuit!
C'est Christmas et sa coutume
De minuit jusqu'à minuit.

Sur la plume et le bitume,
Paris bruit et jouit.
Ripaille et Plaisant Déduit
Sur le bitume et la plume
S'exaspèrent des minuit.

Le malade en l'amertume
De l'hospice où le poursuit
Un espoir toujours détruit
S'épouvante et se consume
Dans le noir d'un long minuit...

La cloche au son clair d'enclume
Dans la tour fine qui luit,
Loin du péché qui nous nuit,
Nous appelle en grand costume
À la messe de minuit.

Si se quisiera hacer un balance entre los sonidos y los sentidos, para ponerlo en los términos favoritos de Valéry, en estos versos hay un exceso de sonidos en relación con lo que se *dice*, que es, a decir verdad, no mucho. Se trata de dos navidades, la de Londres, fría y silenciosa bajo la nieve, aunque no sin su comida y sus bebidas, y la de París, que, sobre el todavía reluciente asfalto de Haussmann, es alegre y transcurre entre comilonas y otros placeres. En ambas preside la iglesia, que reclama cierta solemnidad. Pero también aparece un enfermo -no se nos dice sobre cuál de las dos navidades pesa su ominosa presencia, por lo que conviene considerar que pesa sobre las dos- a quien los placeres de la celebración le están vedados, y quien, también a medianoche, justo

cuando unos, en Londres, comen y beben al abrigo de sus casas, y otros, en París, se divierten como locos, debe soportar las penurias de su condición y de su soledad (acompañada, en el poema, de una adecuada retórica de puntos suspensivos). Sin embargo, lejos de esta fea realidad, y tanto en una ciudad como en otra, todos van a la iglesia bien vestidos para celebrar la misa, luego comer, divertirse y continuar la vida.

No olvidadizo de lo que he dicho antes, renunciaré a hacer la traducción de este poema; pero sí voy a anotar algunas de las dificultades con las que cualquier traductor se vería enfrentado de querer emprenderla.

En primer lugar, si no desiste de la rima, tendrá que buscar sólo dos, ya que Verlaine no emplea más que dos en su poema. Y esto sin destacar el valor fonético que tiene en francés la rima en *ui*. Ya Mallarmé señaló ese valor al notar la contradicción fonética que había en francés entre la denominación del día, que es algo claro, luminoso, pero que es designado por un término fonéticamente oscuro (*jour*), mientras que la noche, que es oscura, sin luz, es a su vez designada por un término ‘agudo’, luminoso, de vocales claras (*nuit*). Este tipo de problemas está, en el poema que nos ocupa, a plena vista.

Además, cuando se quiere dar a entender la atmósfera sombría de Londres, con sus típicas brumas y sus chimeneas humeantes, Verlaine emplea, en un apropiado y pesado tetrametro trocaico (del que Coleridge dio su didáctico ejemplo en su conocida muestra rítmico-métrica ‘dedicada a un muchacho’: *Trochee trips from long to short*) una serie de nasales que no tienen parangón en español (*Londres sombre flambe et fume*). Y ya antes nos había familiarizado con el silencio que la caída de la nieve impone, valiéndose para ello de una serie de consonantes sordas (*Tombe et tapisse sans bruit*).

Por el contrario, cuando el poeta quiere demorarse en la alegría parisina, y casi como si aplicara la teoría de Mallarmé, emplea una serie de vocales claras, sin nasalizaciones de ningún tipo (*Sur la plume et le bitume / Paris bruit et jouit*). No contento con eso, usa la sonora *Ripaille* en el centro mismo de la estrofa, que parece estallar junto a lo que le sigue, en el clímax sonoro del poema (*Ripaille et Plaisant Déduit*). Rítmicamente, además, combina, en el *Paris bruit et jouit*, a diferencia del efecto de pesadez correspondiente al verso de Londres, un par de rápidos yambos rematados por un no menos rápido anapesto, todos pies anacrúsicos que intiman a la lectura veloz y que despiertan sensaciones asociadas a esta velocidad, como la ligereza de los placeres evocados.

Luego la sonoridad decae, en un *diminuendo* que parece querer seguir el hábito musical después de los puntos dinámicos culminantes, y tras el episodio dramático del enfermo, Verlaine hace sonar las campanas de la iglesia, y para entonces da lo mismo que esa iglesia sea inglesa o francesa, pues la aparición del enfermo platónico, un enfermo típico -cuya sombra ennegrece los placeres digestivos de la celebración y cuya función es la de mostrar la otra cara de las fiestas religiosas-, crea la sensación de que ese llamado religioso es también platónico, y corresponde a cualquier iglesia. Pero lo destacable de este llamado es el modo en el que Verlaine nos lo transmite. Nos dice: *La cloche au son clair d'enclume*, verso donde la onomatopeya del sonido de una campana, representado por la aliteración doble *cl*, aparece tres veces, y que no habría modo de verter al español sin que se pierda el sentido del verso, que aquí acompaña perfectamente al sonido.

No se trata, pues, ni de retroceder ante el problema de la posibilidad de traducir, ni de fijar límites precisos a este acto. Sólo pretendo, en este punto, marcar algunos problemas con los que la traducción podría encontrarse, teniendo en cuenta que dichos

límites los comparte también con el ejercicio mismo de la creación, es decir, con la expresión de algo, incluso en una misma lengua, cuando dicha expresión roza los límites de las posibilidades expresivas en tanto forma.

Si algo existe, pensamiento o sentimiento, que, incluso en una misma lengua, no pueda ser expresado de otro modo, mal podría pedírsele a la traducción que consiga, para otra lengua distinta, lo que la primera no pudo resolver en la propia. El poema de Verlaine es intraducible porque ya es, en muchos aspectos, pero sobre todo en los fonéticos, irreformulable en el mismo idioma francés.

III.7 El problema de la literalidad contiene también sus derivaciones filosóficas, como querría explicitar en este último párrafo.

Una de las novelas de Voltaire que más éxito tuvo en vida -en la larga vida- del autor, fue *L'Ingénu*, publicada primero anónimamente en Ginebra en 1767, y de la que se hicieron nueve ediciones ese mismo año. Todo un *best-seller*. Voltaire tenía 73 años.

Reclamaría un estudio específico tratar el problema de traducir a Voltaire, teniendo en cuenta que este autor prácticamente no ha escrito frase que no cumpla con la definición que de la literatura diera Ezra Pound -en particular si hablamos de sus *oeuvres d'imagination*, como las llaman los franceses.

No se sabría exactamente el modo de rendir al español las tantas ironías que pueblan los párrafos de sus novelas y cuentos, hasta tal punto están cargados de alusiones, de sugerencias y de dobles sentidos. Si la literatura es el mejor documento de las connotaciones de una época, en pocos autores puede leerse a su siglo y a la inteligencia de la que ese siglo fue capaz como en Voltaire.

La principal moraleja de esta novela que aquí me ocupa consiste en denunciar las hipocresías de la sociedad religiosa -ejemplificada en una cerrada comunidad

bretona- por medio de la contraposición de un ‘hombre literal’ con las costumbres ya establecidas en dicha sociedad según los mandatos evangélicos, mandatos que, al cabo de tantos siglos transcurridos desde que fueron redactados en tanto enseñanzas fundamentales del hombre cristiano, ya habían sufrido, para entonces, una serie de domesticaciones y desviaciones que ese ‘hombre literal’ tendrá por función poner de manifiesto.

El ‘hombre literal’, como aquí lo llamo, es un hurón, es decir, un habitante indígena, piel roja, del Canadá -por entonces todavía colonia parcial francesa-, perteneciente al grupo tribal así llamado por habitar, en su país, junto al lago del mismo nombre. Que en la novela de Voltaire este hurón hablara francés se explica por el hecho de que los hurones eran aliados de los franceses en la lejana colonia, y luchaban, por tanto, contra los ingleses. Esta alianza les había permitido aprender la lengua europea - aunque, para el personaje de Voltaire, además de ésta, se dé otra razón más personal que no viene al caso.

El interés del Ingenuo, personaje que así había sido bautizado en Inglaterra, donde había estado antes de arribar a las costas bretonas, está en el paseo que Voltaire le hace dar por las distintas circunstancias y situaciones que podían envolver a un bretón común, aquí epítome del provincial estrecho, más ingenuo aún que el personaje en muchos aspectos, y más simple de lo que él mismo cree en su estrechez, sin contar, además, con que su única sofisticación consiste en su irremediable hipocresía.

A través de la literalidad con la que el hurón había leído la Biblia, y especialmente el Nuevo Testamento, Voltaire denuncia las costumbres insensatas que regían la sociedad, y las creencias ridículas que sostenían dichas costumbres.

Pero, ¿por qué a través de la literalidad?, ¿cuál es el poder de la literalidad, si es que tiene alguno, y de dónde lo extrae?

La literalidad es presentada por Voltaire como *fundamento*, mientras que la cultura es presentada como *resultado*, como *deformación*. Haber tomado un texto sagrado, es decir, un texto cuya forma y cuyo fondo debían ser objeto de veneración, le sirvió para mostrar hasta qué punto dicha cultura era el mejor ejemplo de autocrítica que ella misma podía proporcionar. Ahora bien, Voltaire no juzga sino sólo en apariencia; Voltaire presenta hechos, conforme a su clásica costumbre de ponerlos en una relación de contraposición tal que los lectores podamos luego sacar nuestras conclusiones sin necesidad, casi, de juicio alguno.

No obstante, ante un maestro de la ironía como Voltaire, es arduo inclinarse decididamente por una u otra -si es que hay sólo dos- de las conclusiones. ¿Critica Voltaire la rigidez de un texto que ya ha sido demolido en sus fundamentos por un mundo que se resistía a seguir normas pétreas, habida cuenta de que el hombre real no es el que habita los evangelios?, ¿o critica Voltaire a una sociedad incapaz de sostener las propias bases morales que venera de palabra y sobre las que ha edificado un montón de obligaciones que, al mismo tiempo, desoye por otro lado? Difícil decidirse de una sola vez.

Pero el recurso a la literalidad está ahí; es un excelente medio crítico que sirve para contrastar un original con su copia, para oponer un texto sagrado y la frustración de su imposibilidad; esa larga y accidentada traducción cultural que el hombre occidental ha hecho de su libro canónico a lo largo de los siglos. Y como resultado de ello, Voltaire nos pone ante la vida misma, una vida vivida a la sombra de preceptos textuales que no pudieron ni pueden ser encarnados sin que, o bien el texto resulte ‘herido’, o resulte ‘herida’ la vida.

No de otro modo se comportan las traducciones, y no otro es el desafío del traductor.

IV. LOS PROBLEMAS FILOSÓFICOS Y CULTURALES

- *I am sure you understand everything, and that differences of nationality are no barrier to you.*

- *Do you mean the foreign languages?*

- *The languages are nothing, I mean the spirit...*

(‘Estoy seguro de que usted lo entiende todo, y que las diferencias de nacionalidad no son una barrera para usted. ¿Habla usted de las lenguas extranjeras? Las lenguas no son nada, hablo del espíritu...’).

HENRY JAMES, *The Portrait of a Lady*

IV.1 El ejercicio de la traducción implica necesariamente una posición tanto ante los problemas de orden filosófico como ante los de orden cultural en general. Esto tiene que ver con un par de cuestiones básicas.

- Si la posibilidad de traducir existe, ya sea porque de hecho es una posibilidad, ya porque, como he dicho antes, lo que se traduce no son -más que en una instancia intermedia y no la más relevante- los hechos de la lengua, sino los de la experiencia, es decir los acontecimientos o circunstancias *presemióticas*, ¿cómo resolver el encuentro con ese *otro* que toda nueva cultura es, en la medida en que, distinto y constituido por diferentes unidades culturales, éste podría no ser reducible a los términos de las unidades de la propia cultura?
- Por lo demás, ¿puede postularse a ciencia cierta un *otro* cultural? ¿Cómo puede la traducción confiar ciegamente en sus presuntos poderes sin aventurarse a manifestar su opinión justificativa sobre el problema de lo *otro* y de lo *mismo*, de la *diferencia* y la *similitud*, de lo *múltiple* y de lo *uno*?

En principio, cuando se traduce, se traduce *de otra lengua*, no *a otro ser*. Confundir la otredad lingüística con una otredad ontológica ha sido la tesis de Bloomfield, de Whorf y de muchos más (MOUNIN 1963). Martinet mismo (MARTINET 1960) se hace eco de estas observaciones y no deja de precaver al traductor contra el inconveniente de no hallar, en la lengua propia, las unidades que introduzcan las distinciones que sí posee, dado el caso, la lengua extranjera. Estas precauciones, no obstante, contienen un presupuesto implícito, que es, como he dicho, la identificación de los hechos de la lengua con los hechos del ser. No por nada Eco (ECO 1997) se creyó con derecho a deslindar ambos territorios. En última instancia, los problemas semióticos y los problemas filosóficos son a lo sumo fronterizos: cuando la primera disciplina calla comienza a hablar la segunda; pero la segunda no puede hablar hasta que los límites de la primera no estén claramente marcados. Esto ya fue implicado tanto por el Wittgenstein del *Tractatus* como, quince años antes, por el Valéry de un *Cahier* de 1903.

Este presupuesto implícito es, dicho de otro modo, la identificación de la *experiencia* con la *forma expresiva de la experiencia*, o bien de lo presemiótico con lo semiótico. Postular, como Martinet, que cada lengua hace un análisis de la experiencia propio, particular, no implica afirmar que las distintas experiencias, analizadas del variado modo que cada lengua lo hace, sean necesariamente diferentes en tanto experiencias. Para afirmar esto habría que consultarle a la filosofía, y no a la semiótica, si acaso existen diversos *modi essendi*, para recién después postular, en caso afirmativo, que los distintos *modi dicendi* de las lenguas se corresponden verazmente con aquellos. Pero esto aún no ha sido constatado, y por lo tanto los postuladores de la imposibilidad, con una algorítmica temeraria, pretenden avanzar sobre el paso dos sin haber resuelto aún el paso uno. Por lo demás, los sustentadores de la imposibilidad lingüística de la

traducción, sólo se basan en cuestiones de detalle, como la falta o no de la distinción de un color, o de un término para un tipo especial de nieve, o el nombre específico del pelaje de un caballo, como si las profundas experiencias que comunica la literatura hicieran depender su carga estética precisamente de estos detalles. Los nombres no son propiedades de las cosas; pueden ser, a lo sumo, propiedad de nuestra relación con las cosas -o incluso de nuestra relación con las palabras mismas (AUDEN 1952). En una lengua como la variante argentina del español, hay más de dos docenas de términos para designar distintos pelajes de caballos, ausentes en la mayoría de las otras lenguas; pero en esta misma lengua también falta el término para ‘dedo del pie’, catacresis de la que tanto el inglés (*toe*) como el francés (*orteil*) se salvan. ¿En qué consiste o en qué queda entonces la supuesta imposibilidad translingüística de comunicación si ya dentro de los confines de una misma lengua hay espacios vacíos que de todos modos logran ser llenados articulando otras unidades en función de lo que se quiere decir? Luego, ¿por qué suponer que las otras lenguas no podrían llenar sus propios espacios articulando unidades propias así como la lengua de partida llenó los suyos para problemas intralingüales?

En *Kant y el ornitorrinco*, Eco, tras debatir la cuestión a través de los siglos y con los autores que desde Platón y Aristóteles hasta Heidegger se han pronunciado sobre la cuestión del ser, concluye que la *unidad del ser* es una realidad postulada desde la lengua; lo que es decir, por lo tanto, que es un signo más, signo que vale por algo. ¿Qué es ese algo? La decisión misma de postular, de proponer un punto de partida desde el que poder pronunciar las frases posibles (todas las frases posibles) que postulen al ser.

En consecuencia, la pregunta filosófica fundamental, que es la pregunta por el ser, no es más que el signo de un acto no menos fundamental, y ese acto es la voluntad de

postular el ser. Así, entre semiótica y filosofía se crea una suerte de continuo que sólo podría desesperar a los ansiosos de trascendencia.

Antes de implicar que las diferencias *lingüísticas* representan diferencias *esenciales*, habría que demostrar primero que verdaderamente existen modos diferentes del ser, modos que necesariamente han de preceder a esas sus diversas manifestaciones que serían las distintas lenguas.

Dado que este es el problema cardinal de la filosofía, es posible que no se arribe a una conclusión única, habida cuenta de lo dicho, es decir: que siendo cada intento de respuesta al problema del ser el signo de una voluntad postuladora diferente, no todas las voluntades tienen la obligación de estar regidas necesariamente por las mismas ideas, o incluso por los mismos humores. Allí donde Parménides y Platón han postulado lo *uno*, Heráclito y Aristóteles postularon lo *múltiple*. Luego vinieron otros pensadores, como Hume, que hablaron de la postulación misma de la idea como el único sostén de la unidad, de la idea como primera invención de la idea, no ya como algo real que nos precedería metafísicamente, según el platonismo. La vertiente de Hume es curiosa porque ese mundo de concretos que afirma, esa multiplicidad aristotélica -que pasa a ser, no obstante, una ilusión, pero una ilusión en la que se vive- sólo se explica por la invención, cauta y previa, de una unidad que, paradójicamente, no es ya real como Platón quería, en el sentido de una realidad concreta pero trascendente, sino solamente ideal, es decir puro invento.

Luego se pretendió considerar el problema separando las esencias de las ocurrencias, el *ser* de los *entia*, como quiso Heidegger. Pero el problema siguió y sigue estando en pie. Para explicar filosóficamente al hombre hay que hablar; pero sólo se habla con signos, es decir con elementos que representan cosas, actos, voluntades, ideas, que ni bien se pronuncian o ejecutan, vuelven a formar parte del mar de los signos. Y en

este flujo y reflujo inacabable transcurre la historia de las explicaciones que el hombre da de sí mismo y del mundo. (Salvo, claro, que nos aferremos a la religión, que no hace más que remitir la causa, el *Primum Mobile*, hacia un sitio extraterreno, extrahumano y por tanto improbable en términos semióticos o filosóficos. Incluso hasta podría decirse, con Peirce, que Dios sería para la religión esa hipotética *terceridad*, postulada mediante la fe, que garantizaría la relación semiótica entre el hombre y el mundo; Dios como la razón epistemológica del hombre).

IV.2 A la traducción le basta con saber que tanto la unidad del ser y de las cosas como su multiplicidad no son más que el acto de una voluntad. Por lo tanto puede especular con la existencia de *similitudes experienciales* que aniden por debajo de las *formas expresivas distintas* de dichas experiencias; y no necesita dejarse amedrentar por los lingüistas que pretenden ponerle un término preciso a su posibilidad basándose en la identificación entre ser y expresión, cuando ni siquiera la filosofía ha logrado llegar a una conclusión sobre qué es el ser mismo. ¿Cómo pretender, pues, que expresiones distintas deban suponer necesariamente otras ontologías?

La traducción fundamentará su posibilidad filosófica, por lo tanto, en las circunstancias *presemióticas*, y en la imposibilidad de determinar la probada existencia de una *otredad* que excedería los límites de una mera postulación y que correspondería a inasibles *modi essendi*.

Lo presemiótico es, pues, el sitio indicado para justificar dicha posibilidad, ya que allí se aloja la experiencia, ese hecho que, podría postularse, puede ser tan *único* como otros pretenden que no lo sea.

Obsérvese que cuando digo experiencia no digo *emoción*. La emoción es cultural, es la relación diferencial entre dos estados psicológicos, uno que representa el

status ordinario de una persona, y otro que, nuevo, modifica ese *status* ordinario según los códigos de reconocimiento -que son códigos perceptivos- de quien atraviesa ese proceso. Pero ya Eco nos hizo ver -y a él remito (ECO 1976)- que tales códigos son culturales. Mientras podemos permanecer impertérritos ante una obra de teatro chino, un chino puede caer en éxtasis. Esta posibilidad no depende, evidentemente, de la mera *experiencia factual* de *percibir una obra de teatro chino* -aún sabiendo chino-, sino de la *experiencia cultural* de percibir, provistos de los códigos adecuados y de la sensibilidad asociada a esos códigos, esa misma obra. La diferencia entre experiencia factual y cultural será, de todos modos, tratada en el punto siguiente con más detalle.

El hombre es una especie que se postula a sí misma, y en ello reside tanto su hipotética unidad como su no menos hipotética diversidad, pese a hechos que confirmarían el carácter bien concreto de la multiplicidad aristotélica de los seres y las cosas; pero ese carácter, también, podría ser considerado no más que como una realidad platónica.

El hecho de que tanto la similitud como la diferencia sean asuntos más de la filosofía de la cultura que de la filosofía del ser, lo prueban numerosos casos. Cuando Colón llegó a su personal Cipango, vio a los indígenas que allí encontró como a excelentes y potenciales esclavos, es decir, rápidamente redujo esa presunta e impenetrable otredad a sus familiares términos europeos. Pero, al poco tiempo, Europa misma vio que esos términos tan ‘propios’ fueron perfectamente entendidos, si no compartidos, ya que la lucha por la libertad y la posterior derrota de aquellos indígenas -que emblemáticamente son lo *otro* en los términos más telúricamente concebibles- fueron la prueba de que el idioma de la vida es más universal de lo que se cree, y de que sólo cuando una cultura no pasa por la prueba de fuego del contacto con una extranjería u otredad, puede afirmarse que dicha otredad es, mientras tanto, una valla.

Pero ni bien se le proporciona a dicha cultura esta posibilidad, esta *experiencia factual*, rápidamente los términos propios y ajenos buscan un equilibrio, y, muy probablemente, lo encuentran, a pesar de las afirmaciones pesimistas de los Bloomfield y los Whorf, quienes seguramente pensaban en un mundo pacífico y no puesto ante la *necesidad* de enfrentarse.

Es así, por otro lado, que comienza lo que Eco menciona como el proceso de préstamo universal de unidades culturales, unidades que migran de acá para allá y que emprenden un viaje no distinto al de los aventureros, al de los hombres mismos, no sólo posibilitando sino facilitando la tarea del advenedizo traductor.

IV.3 No lejos del sitio al que he llegado hasta aquí, es posible afirmar que la traducción literaria, en tanto fenómeno de la comunicación en general, está asociada tanto a dicha comunicación -de la que forma parte- como a la literatura -que traduce-, participando de las particularidades que ambas le imprimen.

En lo relativo a la comunicación, y sin abandonar las reflexiones sobre lo *otro* y sobre lo *mismo*, sería preciso, antes que nada, establecer cuál es el papel de ésta en el problema filosófico que me entretuvo parágrafos arriba.

Es evidente que si todos fuéramos exactamente iguales los unos a los otros, no habría mucho que comunicar. Es evidente, en consecuencia, que es la diferencia el motor de la comunicación. No obstante, ¿para qué nos comunicaríamos?, ¿sólo para recordarnos perpetuamente esas diferencias? Los diálogos de Platón son la prueba cabal de que esto no es así; si la comunicación tiene una ética, esta es precisamente la de pulir esas diferencias, la de buscar reducirlas hasta lo mínimo. Es más, podría afirmarse que la teleología de la comunicación es propiamente la unidad, por imposible o inacabable que sea la tarea, y no el mantenimiento perpetuo o la mera constatación de lo diferente.

¿Y en relación con la literatura? Si la traducción se contamina del arte y participa de alguna posible teleología que le correspondiese, esta sería la de que el arte - todo arte- es la ‘avenida rápida’ entre los normales caminos de la comunicación. Razón por la cual muchos no comprenden el arte o permanecen ajenos a él, creyendo que éste no les comunica nada, o que no comprenden lo que les comunica. Ya dijo Wilde, célebremente, que el arte se dirige no a nuestra facultad de entender sino a nuestra facultad de sentir (WILDE 1900). En la medida en que hasta la filosofía, la densa y a veces difícil filosofía, se enmaraña con la semiótica, ¿cómo no lo haría también el arte mismo? El arte comunica por vías veloces, no acostumbradas o no ejercitadas, y la traducción literaria, si efectivamente comunica algo, lo hará por vías o caminos no diversos.

La traducción, no obstante, no es una ética; es, como el lenguaje mismo, un medio. En uno de sus más famosos libros, McLuhan (MCLUHAN 1964) declaró con repercusión que los medios son la única ética atendible, y que lo que tradicionalmente juzgábamos como pasible de consideraciones éticas, no era más que lo que la previa ética de los medios hacía de todo aquello. Para McLuhan el problema de las armas, por ejemplo, no era *lo que se hacía* con ellas, sino *las armas mismas*, es decir, el medio en sí y su ética implícita. Pero esto es también una postulación, una conjetura. ¿Puede acaso el hombre reprimir su capacidad inventora de nuevos medios? No. ¿No será entonces el hombre mismo un problema ético, el hombre en tanto *todo*, mientras que sus actos, esas *parcialidades* en que el hombre ‘se extiende’ -para decirlo con palabras de McLuhan- sólo serían las pruebas condenatorias de una esencia éticamente discutible desde sus mismas bases? ¿Puede ser ese *todo* que es el hombre, inocente de aquello mismo de lo que serían culpables sus *partes o extensiones*?

Como se ve, incluso la posición del gran iluminista y profesor de literatura es susceptible de ser cuestionada desde los puntos de vista filosóficos expuestos más arriba.

Pero retomo: la traducción, que, como la lengua, es también un medio, no es una ética (o yo postulo que no lo es), y por lo tanto no necesita juzgar la cuestión de lo *uno* y de lo *múltiple*, de la *similitud esencial* o de la *diferencia esencial*. La traducción *trabaja*, como ya he dicho numerosas veces -afirmación que pretende ser uno de los puntos de vista introducidos por la presente tesis- sobre circunstancias presemióticas a las que vuelve semióticas de nuevo, tal como, sin necesidad de salir de una misma lengua, un creador hace exactamente lo mismo, al convertir algo experimentado en algo expresado. La traducción es, en todo caso, un agente nivelador, si la consideramos desde el punto de vista del contacto o comunicación entre culturas. La única distinción a hacer está en la *materia de la experiencia*, que es, digamos, *directa* en la creación, e *indirecta* en la traducción. Sin embargo, esta segunda condición no establece, supone, o postula, diferencias experienciales esenciales entre ambas, sino que sólo añade una mediación más. El traductor, si es comunicador de una experiencia estética (hablo aquí, desde luego, de traducción literaria), necesita naturalmente que esa experiencia sea antes también suya; y esto no puede llevarse a cabo si no se imagina retrotrayéndose, a partir de las indicaciones semióticas del texto, a las circunstancias presemióticas que lo motivaron y que él, antes de representar, debería *representarse* para sí mismo.

Por lo demás, hablar de intraducibilidad (CROCE 1902) equivale a hablar de inefabilidad. Si aceptamos la idea de que el hombre es un todo, ¿desde qué fundamento se aseguraría que ciertas experiencias serían inefables mientras que otras serían perfectamente decibles? ¿Puede algún asombro, que juzguemos inefable -en tanto *parte* de ese *todo* al que pertenece, esa totalidad que es el hombre mismo-, ignorar la

efabilidad de la que, en ese mismo todo, participan otros tantos fenómenos, tan parciales como aquél? Ya el citado Wittgenstein nos advirtió que lo único inefable es lo que, al mismo tiempo, es impensable; pero que todo lo que es pensable es siempre decible.

IV.4 Se podría afirmar que existen diversas postulaciones de lo *otro* y de lo *mismo*. Platón y Aristóteles, encarnaciones de alguna máquina binaria que nos trasciende, pueden muy bien representar los dos polos, y su descendencia, como ya algo desarrollé, se extiende hasta nuestros días, sin omitir eclecticismos interesantes como el de Borges mismo, del que trataré más adelante.

Remito al lector al capítulo tercero de *Las palabras y las cosas* de Foucault, libro en que el problema de lo *otro* y de lo *mismo* se impone a nuestra atención desde la primera página (FOUCAULT 1966). Allí el autor francés expone sus razones a propósito de los fundamentos epistemológicos de la idea de semejanza, cosa que explicaría tanto la dimensión analógica de la racionalidad como las andanzas más azarosas de la imaginación. Sin la *similitudo* como herramienta mental de comprensión, y más allá de la variable jerarquía que el renacimiento o el clasicismo le hayan adjudicado en cuanto tal en el conjunto de las herramientas disponibles, el mundo sería un incomprensible montón de piezas sueltas e inconsútiles.

Uno de los inconvenientes que personalmente encuentro en la argumentación de Steiner (STEINER 1992), específicamente en II, 2, es que tanto la posición universalista como la monadista, según él las llama, es decir, tanto la posición que tiene en poco la diversidad de las lenguas como la que las juzga obstáculos insalvables -derivando cada una, ‘en buena lógica’, en la afirmación y en la negación, respectivamente, de la posibilidad de traducir-, son vistas desde el punto de vista del lenguaje, es decir desde el punto de vista semiótico, como si esta perspectiva, por sí sola, pudiera justificar sin

fisuras la presunta unidad o la hipotética diversidad del ser. Para Steiner, toda postulación hacia lo *mismo* o hacia lo *uno*, es formulada como acontecer de lo *prebabélico*, tomando al accidente -o al atributo, para decirlo con Spinoza- por la esencia, y asegurando que la uniformidad del ser debería corresponderse, para verificarse, con la uniformidad expresiva. Más adelante, en este párrafo, citaré el argumento probatorio del sinólogo Joseph Needham, que presupone la misma identificación.

De ahí que Steiner coloca a quienes afirman dicha unidad a pesar de la elocuencia de las diferencias expresivas, en la incómoda posición ética, y por tanto filosófica, de hacerles perder interés por los detalles, sin siquiera hacerlos participar, antes o al mismo tiempo, de un interés por determinar la posible función de dichos detalles. Les hace decir, implícitamente: ‘no nos detendremos en lo que no importa, en esos detalles que parecieran marcar diferencias pero que, en el fondo, son irrelevantes, ya que sólo estamos interesados en las esencias, aunque no sepamos muy bien qué debemos entender por ellas (¿lo sabe definitivamente la filosofía acaso?), y aunque no sepamos muy bien por qué decimos que esos detalles son insignificantes (¿lo supieron acaso Platón y sus seguidores?)’.

El problema está en que las diferencias expresivas son una postulación más, tanto como la unidad del ser que podría sustentar subterráneamente esas diferencias. Todo es una postulación. Platón y Aristóteles no son los candidatos a una presidencia filosófica ante los cuales haya que sufragar incansablemente con opiniones que se repiten más de lo necesario; son el doble rostro de una presidencia perenne de la que nos servimos alternativamente según las necesidades, según los intereses, y según, también, las predisposiciones intuitivas y sensibles de cada uno. Nada como los fenómenos estéticos para probar esto.

Sin embargo, antes de abordar el caso desde el punto de vista estético, que es el que me concierne fundamentalmente, querría mencionar otras postulaciones posibles de lo *uno* y de lo *mismo*.

Steiner, en su libro mencionado, toma partido filosóficamente por la semejanza, cuando dice (V, 3): ‘Pero la conclusión es siempre la misma: las semejanzas entre los hombres son mucho mayores que las diferencias.’ Luego se explaya sobre algunas pruebas posibles de la afirmación que acaba de hacer, y que me sugirieron este escueto índice, no original, pero sí mas organizado. No me extenderé sobre los pormenores que implicaría cada una de estas postulaciones, de modo que sólo me dedicaré a fijarlas con la expectativa pendiente de que esta sugerencia pueda ser llevada en otra ocasión hasta ulteriores consecuencias.

En primer lugar, una serie de postulaciones que podrían llamarse **factuales**, en tanto sus variables son independientes de la voluntad (como la conservación, la respiración, etc.), o cuya regulación depende sólo parcialmente de la voluntad (como la alimentación, la vestimenta, el refugio, etc.), siendo todas ellas, en general, constantes:

- Una postulación biológica de lo mismo: en ella tendría primacía la unidad por sobre la diferencia, por motivos que el mero sentido común dicta sin necesidad de apelar a la ciencia.
- Una postulación antropológica y etnológica de lo mismo: aquí se comenzaría a recorrer el camino hacia lo diverso; sin embargo, siendo el fundamento de la etnología la posibilidad de discriminación que ofrece una especie *única* en tanto concepto (el Hombre), las derivaciones argumentales de estas ciencias jamás pondrían en peligro el fundamento filosófico de la unidad.
- Una postulación natural de lo mismo: si se comprende dentro de esta postulación no sólo el paisaje, la flora, la fauna, sino también el hecho de que todos padecemos el

clima, buscamos guarecernos, etc., las diferencias constatables que pudiesen surgir como fruto de esta postulación, quedarían prontamente reducidas por la relación funcional entre la porción de especie considerada y la circunstancia geográfica que esta porción habita.

En segundo lugar, propondré una serie de postulaciones que podrían llamarse *culturales*, en tanto poseen un carácter potestativo ausente en las anteriores.

- Una postulación filosófico-ontológica de lo mismo: dependerá de la tradición filosófica y de la respuesta del individuo. No obstante la diversidad cultural que los antropólogos constatan festivamente, las tendencias hacia la afirmación de lo *uno* y de lo *múltiple*, parecen ser una constante dúplice que no hace más que variar sus formas o ropajes según la época y el lugar. Buda *se parece* a Cristo y en parte también a Platón, quien a su vez se reproduce estoicamente en Marco Aurelio, así como, por otro lado, el Pop Wuj *tiene algo* del caos preolímpico. *Ah, ne jamais sortir des Nombres et des Êtres*, dijo Baudelaire, dando testimonio de un encierro ontológico, de estirpe pascaliana, que no difiere de lo que el sabio norteamericano Joseph Campbell (CAMPBELL 1990), en su vasta recorrida por los mitos del mundo, nos dice que fue en parte el sentir de algunos pueblos indios.
- Una postulación lingüística de lo mismo: aún si nos olvidamos del *leitmotiv* de Babel por unos instantes -mito que probaría la diversidad como descomposición punitiva de una unidad traicionada por la soberbia-, pensemos que ya a finales del siglo XVIII Sir William Jones estableció la presumible existencia de una lengua indoeuropea, hipotético puño que sostendría el disperso ramillete de un vasto conjunto de idiomas de lo más disímiles en apariencia, y de lo más alejados geográficamente. Esta postulación, que, en términos iluministas, reanuda la soberbia prebabélica, busca otra vez proponer unidad allí donde sólo se veía

diversidad. (Dante Alighieri, en su *Convivio* y en su *De Vulgari Eloquentia*, ya había constatado el parentesco de varias lenguas europeas).

- Una postulación racional de lo mismo: de Platón a Chomsky, el hallazgo de los universales racionales ha sido una de las preocupaciones más constantes de la filosofía del lenguaje y de la filosofía a secas. Foucault, en el libro citado, demuestra también que mucha filosofía clásica fue, en rigor, filosofía del signo. Y esto lo supieron antes los ya mentados Wittgenstein y Valéry; y también Borges y Calvino. Lévi-Strauss, en *Mitológicas, I* (LÉVI-STRAUSS 1964: 214) dice que ‘es dudoso, por decir lo menos, que los indígenas del Brasil central conciban realmente, aparte de los relatos míticos que los fascinan, los sistemas de relaciones a los que nosotros los reducimos.’ Pero en la misma página, no obstante, habla de la traducibilidad recíproca de los mitos, destacando aquellas categorías que permiten que ‘los mitos se piensen en los hombres’, y para cuyo catálogo remito al lector al libro en cuestión. Recordemos que Borges, desde otro punto de vista, dijo: ‘Pensar es olvidar diferencias, porque pensar es abstraer.’
- Una postulación política de lo mismo: el desarrollo de las asociaciones humanas es como la línea asintótica, comenzada desde la primera migración, hacia la globalización total, tan mentada desde algunos años a esta parte (MCLUHAN and POWERS 1989). La unificación de los parámetros políticos de asociación ha llegado a uno de sus ápices, y aún así, con seguridad, imaginamos o sabemos que no lo hemos visto todo. Desde el primer concilio tribal hasta el sofisticado parlamento no hay más que saltos de protocolo o algún expediente de corrupción, que marquen la diferencia. Por su parte, Heidegger señala los peligros de la *uniforma*, es decir de una mismidad alcanzada sólo desde lo exterior, no desde lo

profundo del ser. Así, en la postulación política de lo mismo, se entrecruza de perfil el parámetro de lo verdadero y de lo falso, no en términos lógicos sino éticos.

- Una postulación mítica de lo mismo: aquí lo mismo se mueve en su territorio predilecto, que es esa unidad concebida ya sea como resultante (budismo, ciertos mitos navajos mencionados también por Campbell) o ya como inicio perdido (judaísmo). Esta postulación, al ser cultural, conlleva una ética: la postulación de lo mismo como unidad perdida en la realidad y sólo presente en el texto sagrado, tiende a la represión (DOUGLAS 1973), obligando a los hombres a mantenerse atados a los preceptos divinos y rechazando, como observa muy bien Cioran (CIORAN 1971), toda idea que sugiera cambio; mientras que la postulación de lo mismo como caos que debió ser controlado mediante la institucionalización política de lo diverso (como el Olimpo griego), conlleva una ética de la felicidad, de la que Aristóteles podría dar testimonio, como en su momento lo hiciera para Nicómaco. (La ausencia de texto sagrado es, en estos casos, una prudente necesidad de esta ética más libre). Por otro lado, si se desea penetrar el costado estético de la unidad mítica -o mítico-religiosa-, cuando es obligada a enfrentarse con un mundo para ella inaceptable, el Eclesiastés es la muestra más conspicua: el eterno retorno de lo diverso es la prueba de la nulidad de lo diverso, como para el Borges de *El inmortal*; lo único verdaderamente *otro* es lo que nos elimina de la perpetua rueda, la muerte (en Dios, o en la Tierra).
- Una postulación histórica de lo mismo: desde Heráclito y Tucídides, aunque con métodos opuestos, la historia busca lo otro, tiende hacia ello como hacia una noticia; en este sentido, su comportamiento es inverso al del mito, que tiende a la quietud y repele el cambio. Por lo tanto, la única postulación histórica de lo mismo es la que corresponde a una filosofía de la historia, que busque -también busque-

reducir las categorías temporales de comprensión de los hechos humanos a la menor cantidad y al más amplio alcance que éstas puedan poseer. En el límite, una filosofía de la historia es una antropología filosófica (CASSIRER 1944). No debería descartarse el hecho de que el motor de la historia, en tanto actividad del pensamiento, es el enfrentamiento entre el variable sujeto de la enunciación histórica y el también variable (pero, a veces, también *otro*) objeto de dicha enunciación. La historia, al ser relativa al sujeto que la enuncia, sirve muy poco, fuera de su entidad filosófica, a los propósitos de lo mismo o de lo uno.

- Una postulación semiótica de lo mismo: sólo resumiré que si la ética de la comunicación es la continua remoción de las diferencias -argumento que sostuve con la cita de los diálogos platónicos-, puede decirse que pocas disciplinas podrían postular a ciencia cierta lo mismo, en términos bien concretos, mejor de lo que lo haría la semiótica. Steiner, en su libro ya mencionado, cita con entusiasmo al sinólogo Joseph Needham: ‘Espero haber demostrado que las mentes adiestradas en la observación y en el estudio experimental de la naturaleza, y en las técnicas que explotan sus beneficios, pueden comunicarse, a pesar de la formidable barrera que separa las lenguas ideográficas de las alfabéticas, y a través de la también considerable distancia en el tiempo, de diez o de veinte siglos.’ Si bien no me agrada del todo servirme de un argumento a cuya conclusión me sumo sin estar de acuerdo con su lógica (yo he afirmado que, si hay unidad, esta residía en todo caso fuera de los accidentes expresivos, en el vasto territorio de lo presemiótico, a la inversa de lo que Needham sostiene, quien ve la prueba de la unidad *sólo* en la capacidad humana por sortear las vallas lingüísticas), de todos modos aduzco esta oración ajena ya que, como sea, es testimonio científico de que la comunicación es posible no sólo entre seres alejados en el espacio sino también en el tiempo.

No deseo extender este ya largo párrafo con conclusiones que abunden sobre lo dicho. Sí quiero hacer notar que la tendencia hacia la unidad se diluye a medida que de lo físico-natural se pasa a lo cultural, y que, ya en lo cultural, la tendencia a la unidad es recuperada sólo cuando existe un intento filosófico por conseguir ese propósito. Es decir, cuando existe la voluntad de postular lo mismo en medio del estruendoso concierto de lo otro. Todas estas asociaciones le sirven al traductor literario, que es el traductor de la experiencia, a fin de que recuerde el profundo grado de relatividad que alcanzan las postulaciones en uno u otro sentido ni bien se entra en el dominio de lo cultural, y que no debe obligarse a una u otra posición como si se tratara de una fatalidad de la fragmentación lingüística o de la fragmentación del ser. Si todo es una postulación, no queda más remedio que emprender cualquier traducción conociendo de antemano la extensión de dicha relatividad.

IV.5 Quiero ahora presentar el problema de lo otro y de lo mismo, de la similitud y de la diferencia, desde un punto de vista ligeramente diverso, para mostrar algunas derivaciones estéticas de este asunto. Pero antes de pasar a ello y de intentar penetrar las consecuencias que esta postulación podría tener para una traducción emprendida desde la experiencia y su estructura de sentido, preciso es que recuerde y establezca algunas cuestiones.

Reafirmaré un concepto varias veces vertido diciendo que, para constatar que una traducción sea legítima, hay que atender no tanto a las equivalencias de las expresiones -al menos no en una primera instancia-, sino, antes que nada, a la equivalencia de la experiencia cifrada como sentido en dichas expresiones (siendo el sentido, como más adelante ampliaré, la forma que la experiencia toma de cara a su expresión).

De hecho, el fracaso de muchas traducciones se debe a que lo que se traduce es meramente un texto, o incluso un estilo, como si esto, por sí solo, garantizara algo. Texto, estilo, expresión, no son más que los aspectos formales de la experiencia de donde surgen. Quien traduce la superficie, hará una traducción superficial; en cambio, quien busque recuperar lo que se aloja por debajo de la superficie, para recién después tratar de integrar los accidentes superficiales a la traducción -cosa no menos importante, pero secundaria-, probablemente hará algo más digno de su labor. Traducir una experiencia como primera instancia del proceso es la única vía que conduce a la legitimidad deseada, tal es mi punto de vista. Tomo un breve poema de René Char, que los lectores podrán hallar en sus *Feuillets d'Hypnos*:

VERS L'ARBRE-FRÈRE, AUX JOURS COMPTÉS

Harpe brève des mélèzes,
Sur l'éperon de mousse et de dalles en germe
- Façade des forêts où casse le nuage -,
Contrepoint du vide auquel je crois.

El poeta de New Jersey William Carlos Williams (1883-1963), longevo y prolífico autor de *Lire la Poésie*, de *La Nouvelle Poésie Française*, y de numerosas traducciones (Desnos y Villon, entre tantos), para hablar sólo de su dedicación a lo francés, publicó en 1956 una versión de este poema, en la traducción del libro de Char que él tituló, libremente, *Hypnos waking* (WILLIAMS 1956):

To friend-tree of counted days

Brief harp of the larches

On mossy spur of stone crop
- Façade of the forest
Against which mists are shattered –
Counterpoint of the void in which
I believe.

Decir, como hice antes, que lo que se debe traducir es una experiencia, y que ésta está cifrada en su expresión bajo forma de sentido, obliga a pasar a considerar los modos en los que una experiencia consiente en ser cifrada. Trataré en detalle esto en el punto y la sección siguientes. No obstante, me veo obligado a adelantar algunas cosas.

Para que el poema de Williams sea percibido como una experiencia que reproduce la experiencia que transmite el poema de Char, que es su fuente (que lo es parcialmente, como antes observé de paso, ya que si el traductor no logra apelar a su capacidad de encarnar esa experiencia, como si fuera un actor, esa fuente es meramente una fuente textual, y todo irá para mal), es necesario que la nueva expresión reproduzca, además, la forma de la expresión. También de esto me ocuparé en detalle en la sección que viene. Por ahora diré que la forma de la expresión es una parte esencial de la experiencia, y tiene que ver con la reproducción -con la traducción-, entre otras cosas, del *tono* (que Mason y Hatim llaman, aunque con un significado algo distinto, el *tenor* - HATIM and MASON 1990).

Es parte del poema de Char -y, precisamente, a causa del tipo de experiencia y del tipo de persona que así la cifró-, la brevedad y precisión heraclitanas de la formulación. Se trata de una experiencia sencilla y rotunda: la súbita confrontación con un conjunto de alerces, que, mientras el viento los ‘ejecuta’ como a un instrumento (Machado ha hecho con sus chopos o álamos una metáfora análoga), son al mismo tiempo el límite terrestre puesto a los fenómenos del cielo (metonimizadas en *la nube*),

y lo que juega y se opone al vacío, personal y abstracto, al que ha sido ascendido el sugerido cielo.

Pero esto no es todo. El poema nos lleva desde lo visible a lo invisible, desde lo concreto hasta lo abstracto, desde la exterioridad mostrada en una serie de detalles circunstanciales ('espolón de musgo') hasta la insondable y enrarecida hondura del yo. Y todo de un modo directo, casi sin transición, como si lo que expresa la declaración final (nótese que no quiero hablar de versos, quiero referirme a ellos como a las simples declaraciones que dicen una experiencia que a su vez exige esa forma si desea ser comunicativa) estuviera ya consustanciado con los elementos exteriores, o como si lo exterior sólo hallara su justificación en esa introspección final.

Si este poema -este cifrado verbal de una experiencia- es ejemplo de algo, lo es sin duda de lo que puede llegar a ser una percepción pura unida a una irrenunciable tendencia a la reconcentración; y ambas fases, no obstante estar fundidas en una sola emisión, en un continuum aparentemente indisociable, conservan de todas formas, cada una, su identidad: lo externo es, primero, sólo lo externo, que luego pasa a habitar ese yo, y luego el yo es sólo ese yo, como si no hubiera habido jamás otra cosa. Todo es lo mismo y todo está a la vez separado.

Voy a intentar una versión, antes de considerar la de Williams.

JUNTO AL ÁRBOL-HERMANO, DE DÍAS CONTADOS

Arpa breve de los alerces

Sobre el espolón de musgo y de guijarros con brotes,

Fachada de los bosques donde se quiebra la nube,

Contrapunto del vacío en el que creo.

La interpretación del título hecha por Williams me parece legítima, aún cuando difiera de la mía, que interpreta el *vers* en un sentido más clásico y situacional. El poeta cree en el vacío, y ese vacío, tarde o temprano, nos absorberá a todos, o bien todos nos perderemos en él. Ese árbol tiene, como nosotros, los días contados. Luego viene ese segundo verso. Char pone *dalles*, losas, que para él son una visión directa: la piedra de un espolón está siempre fragmentada, y por sus intersticios crece la hierba. Para nosotros, las losas nos remiten a algo ya labrado o grande, aunque no sea necesariamente así, si se lee el diccionario. (Pero, ay, nosotros no imaginamos con el diccionario en la cabeza, sino con la experiencia, tal como el poeta). Williams disuelve, aquí, la construcción parentética de Char en un único sintagma: *On mossy spur of stone crop*, que como síntesis es excelente; pero, ¿había que sintetizar? Este segundo verso es, desde el punto de vista de la construcción del texto francés, el más importante, porque representa el límite entre la presentación de lo visible, lo concreto y lo terrestre, y las dos afirmaciones que, en la mente, nos hacen levantar la vista hacia el cielo y luego ahondar la mirada para ver vacío en ese cielo -digo en la mente, y por qué no en los actos, como si fuésemos alpinistas nosotros mismos, una suerte de lectores que deben imitar el gesto mental del poeta, sosteniendo o elevando la vista, a medida que él nos narra la visión o el encuentro que tuvo en una de las montañas de su Provenza.

La síntesis de Williams es en parte cuestionable porque al haber convertido un poema de cuatro claros versos en uno de seis algo amorfo musicalmente, su actual economía no se explica, sobre todo cuando ha decidido ahorrar allí donde Char gasta, como en el verso dos, y gastar allí donde Char ahorra, como en los versos tres y cuatro. Y no obstante, esa síntesis que cuestiono, aunque no deje perder los datos -que están expresados de otro modo-, es el verso más chariano de la versión de Williams -si Char, claro, lo hubiera concebido así en su propio poema, ya que es típico de él la

construcción sintética. Pero en el todo en el que este verso sintético ha sido incluido, un todo compuesto de seis versos muy poco charianos, esta síntesis desentona como una brevedad entre longitudes, y más cuando Char había determinado que ese, su segundo verso, fuera una longitud entre brevedades.

Se entiende, además, por qué el poema de Williams tiene seis versos en lugar de cuatro, si se considera que la transformación operada fue la directa consecuencia de la síntesis de ese segundo verso: al haber quedado compactado en un solo sintagma, su corta medida pronto dictó la conducta de los siguientes, que debieron acomodar su tambaleante ritmo al de aquél, resultando estos otros, en una segunda consecuencia, fragmentados, quebrados como la misma nube del poema.

A causa de esta inversión desafortunada, el verso inglés altera la expresión pausada que debe marcar ese límite antes comentado, límite que prepara las dos declaraciones siguientes (únicas que contienen verbos y que, por lo tanto, intiman a actuar esa experiencia): una que concierne a la relación sentida entre ese conjunto de alerces y el cielo figurado en una nube (o sólo esa misma nube, si se quiere), y otra que concierne a la relación sentida entre esos mismos alerces, el cielo ahora transfigurado en vacío, y el yo del poeta.

Pero lo más importante de este poema es la serie de sustituciones que lleva a cabo Char. Para él, el cielo y las nubes se dejan decir, como recién indiqué, con *la nube*, en una sencilla metonimia de lo primero y sinécdoque de lo segundo; por otro lado, el vacío, que es lo que el poeta siente como profundidad sin límite, como altura infinita, se contrapone a ese cielo no nombrado pero sí metonímicamente presente a causa de la sinécdoque anterior. De este modo, la contemplación de los alerces, la sensación que éstos le producen como siendo el límite inferior del cielo, y la asociación -siempre

metonímica- que termina uniendo este cielo al espacio más vasto, que es el vacío pascaliano pero también el abismo interior, se da sin solución de continuidad.

El *Against which mists are shattered* de Williams, si hiciera falta decirlo, es un fracaso rotundo que rompe con toda esta hermosa, casi dialéctica sucesión. *Against which* (como su posterior repercusión *in which*) es demasiado sonido para lo poco que significa; y *mists*, a pesar de la voluntad masificante del plural, carece de la sencilla consistencia de *cloud*, nube, sin contar con que estas *brumas* de Williams verdaderamente le ponen una cortina a la percepción clara y mediterránea en que el poema consiste; por su parte, *shattered*, indica, más bien, un quiebre en muchos fragmentos, como lo haría *to smash*, mientras que la francesa *casse* no implica necesariamente la fragmentación de lo que se rompe. Precisamente, el efecto de Char es decir que algo sutil, la nube, se rompe o se parte como si se tratara de algo sólido, cuando una nube, más bien, se desgarraría (*to tear*). En inglés, partir en dos algo sólido se deja decir apropiadamente por el onomatopéyico *to crack*, o por el más delicado *to split*, o por el más universal *to break*, que tanto sugiere como no la fragmentación. Pero, a pesar de todo esto, se debe felicitar por otro lado a Williams, que conservó *Façade* y que no sustituyó la ya colectiva y latina *forest* (del bajo latín *forestis*) por la más inglesa *woods*, sobre todo cuando esta última indica bosques más bien pequeños. Recordemos que esos alerces no son propiamente la foresta o bosque, sino sólo su fachada, su portal.

Sin embargo, queda la pregunta: ¿por qué aumentar innecesariamente el número de versos, cuando el inglés es más sintético?, ¿por qué romper la fácil y expresiva sinécdoque? (Algo temeroso, propondría lo siguiente: *Façade of the forest where the cloud breaks up*). ¿Por qué cortar el verso final, poniendo un énfasis contraproducente en un yo cuya presencia y fuerza en el poema ya es omnímoda, y cuando, precisamente,

más se hace sentir si conservamos el énfasis original, puesto no en el sujeto (yo) sino en el objeto por el que se hace presente (ese vacío)?

El poema de Williams es otro poema; no porque sea textualmente distinto, sino porque es experiencialmente distinto, es decir porque su sentido se ha distanciado del sentido que expresa Char. ¿Cómo puedo afirmar esto, si la experiencia de Char ya no es recuperable sino a través de los únicos signos que Char dejó y que son sus palabras así ordenadas? ¿Cómo puedo impugnar la interpretación que Williams ha hecho de esta experiencia?

En principio, una traducción no se hace sólo a partir de un texto, sino ante todo, como dije, desde el esfuerzo por tratar de reproducir una experiencia por vías verbales. Pero si no se cree al mismo tiempo que la forma de cifrar la experiencia es parte de la experiencia misma, entonces se desatiende uno de los componentes fundamentales de la experiencia, que es su expresión. No me contradigo si afirmo que lo que se traduce es una experiencia, mientras también afirmo que la expresión de la experiencia es también parte de ella. Parecería que estoy invitando a considerar aspectos que antes he desdeñado, como los textuales. No obstante, ya en el párrafo 1 de este punto aclaré que era un error *identificar* la experiencia con su forma expresiva. Ahora se comprende mejor el sentido de esa afirmación y los riesgos de dicha identificación. Lo que realmente ocurre es una *inclusión*: la expresión está dentro de la experiencia, es una de sus partes. Decir que la expresión de una experiencia es también parte de ella es refrescar el carácter icónico de todo reflejo ('y del conocimiento en general' -ECO 1997: 25): la expresión a la vez cifra una experiencia y la imita en su *modus significandi*. La secuencia de las palabras y la forma de las declaraciones en que el texto consiste -los versos del poema- son al mismo tiempo la codificación de una emoción, de una sensación, y la disposición de los elementos codificadores de modo tal que la

experiencia esté no sólo *a través de* ellos (la lengua como medio) sino *en* ellos (la lengua como fin). Este es el ‘ajuste’ ya citado que señalaba Whitehead, idea que, como desarrollaré en el punto siguiente, me llevará a una disolución de la noción de estilo, concepto este perjudicial para la traducción. La expresión es parte de la experiencia porque para que sintamos la experiencia como tal, es necesario que la forma de su expresión permanezca lo más cerca posible de dicha experiencia, es decir, que se respete el proceso icónico de su surgimiento.

La versión de Williams ha tratado de rendir el *a través de* con una fortuna que variará según el juicio de los lectores, pero ha fracasado rotundamente en el *en*, esa otra parte de la experiencia, tan interior como la visión o el encuentro mismo que narra el poema. En la medida en que la palabra *expresión* viene de *ex* y de *premo*, significando ‘desde lo que oprimo o presiono’, o ‘desde lo oprimido o presionado’, o bien, simplemente, ‘hacer salir’, la versión de Williams no ‘hace salir’, de sus palabras, la misma experiencia que el poema de Char. Además, esta palabra “expresión” nos enseña que ese *en* -la previa interioridad- es la condición necesaria del posterior *a través de*, que no podría ejecutarse sobre la nada. Es más, el *en* y el *a través de* de la experiencia y de la lengua, hacen el mismo contrapunto que los alerces y el vacío del poema de Char, que se ha convertido repentinamente en un excelente modelo epistemológico de la relación dialéctica entre lo exterior y lo interior. El ser no puede existir sin el latente contrapunto del no-ser; los alerces, en tanto indicios de un límite sentido, no pueden existir sin el vacío que indican; por último, la ex-presión, como algo que puja por salir, no podría realizarse sin el sustento del canal que lo porte hacia fuera y que es ya el afuera mismo. ¿No es lícito considerar que este canal le pertenece a la expresión tanto como ésta le pertenece a la experiencia en que se origina? En la sección siguiente llevaré un poco más lejos este sistema de inclusiones.

IV.6 Este análisis era indispensable para introducir algunos aspectos.

Lo *otro* y lo *mismo* se dejan postular estéticamente de un modo que representa para la creación misma y para el ejercicio de la traducción el punto de vista capital; por eso he decidido tratarlo aparte.

Lo otro y lo mismo son dimensiones estéticas del hombre, modos elementales del sentir. Y estos modos, que corresponden a los individuos, también pueden condicionar a las culturas en las que dichos individuos, al calor de sus ‘unidades’, se han formado.

En el capítulo IX de su manual ya citado, Newmark habla de las ‘distancias culturales’ como de ‘vacíos’; no obstante, los ejemplos que da de estos vacíos, y que juzga intraducibles, representan un problema en la medida en que nuestro problema sean las palabras. Pero ya dije más arriba que si una misma lengua debe a veces apelar a una articulación de unidades para cubrir sus propias falencias, no habrá que escandalizarse cuando esta operación deba llevarse a cabo de una lengua a otra. Eco sugiere (ECO 1976), con gran inteligencia de este problema a mi entender, que si bien la sinonimia es imposible dentro del sistema de una lengua, se da cómodamente, sin embargo, entre lenguas distintas. Me llevaría más espacio que el que me he asignado, desarrollar el argumento de Eco, de modo que remito al lector al libro indicado para un esclarecimiento de este asunto.

Esto no implica, desde luego, que no existan tales distancias. Son un hecho; un hecho que el traductor debe afrontar.

August W. Schlegel, en 1798, desarrolló un diálogo entre un francés y un alemán (LEFEVERE 1992), titulado *Discusión entre Lenguas*. Hay un pasaje en el que se habla de la traducción. No voy a transcribir ni siquiera las partes concernientes de ese

diálogo; sólo resumiré la idea. El alemán acusa al francés de afrancesar todo aquello que traduce, sin respetar su idiosincrasia, como, por ejemplo, cuando tradujo a Homero, al que *vistió* de acuerdo con las costumbres francesas; el francés, orgulloso, acepta con toda naturalidad esta acusación, preguntándose incluso si los mismos griegos no hicieron algo semejante con lo que les era extranjero. El alemán juzga esa actitud como estrecha, ya que el francés sólo se complace en lo que es nativo o convertido en nativo, y considera que la educación consiste en respetar las diferencias, como él -el alemán- hace.

Este problema recorre la historia de las ideas sobre la traducción desde Cicerón cuanto menos, en adelante. A este respecto querría ahora, un poco a imitación de lo que hace Schleiermacher en su ensayo de 1813 *Sobre los diferentes métodos de traducir* (LEFEVERE 1992), retomar una idea y transformarla aquí creando dos conceptos complementarios que señalarían las dos tendencias posibles que el traductor podría asumir ante el problema de la ‘distancia cultural’ que menciona Newmark.

Una sería la tendencia hacia el *xenotipo*, hacia lo otro o lo diverso en tanto *otro*, tratando de conservar su identidad cultural (VENUTI 1998). Otra sería la tendencia hacia el *homotipo*, hacia lo otro en tanto pretexto para continuar con lo mismo. Ambas tendencias pueden asumirse conscientemente, pero también corresponden a dos “estéticas” (uso la palabra etimológicamente) o *modi percipiendi* distintos.

La tendencia hacia el homotipo puede ilustrarse en la traducción cultural que hace Voltaire del mundo persa, no sólo en sus Cartas sino también en sus novelas y cuentos, y en las objeciones del alemán del diálogo de Schlegel. El programa argumental de Voltaire consiste en poner lo otro al servicio de lo mismo, y equivale a una ‘colonización intelectual’, ya que el mundo persa hasta entonces conocido, con su Hafiz y su Firdusi, poetas tan gustados por los franceses del siglo XVIII pero también

por Victor Hugo y por los románticos que debían iniciarse con el *Voyage en Orient* de rigor (como hicieran Nerval, Delacroix, Flaubert y tantos otros), ese mundo permaneció, en sí mismo, intacto. Se trataba no de oriente sino de una *percepción* de oriente voluntariamente alterada por la *implantation* de Catford, mencionada muy arriba en el punto I de esta sección. Otro ejemplo conspicuo lo constituye, para hablar de traducciones propiamente dichas, la que hizo Edward Fitzgerald de los *Rubaiyat* del también persa Omar Khayyam, traducción ya mencionada también.

Lo cuestionable de la tendencia hacia el homotipo es su ética que, por impaciencia o por desinterés, conduce a una actitud no comunicativa de lo otro, sino sólo comunicativa de lo mismo, actitud que se sirve de lo otro como mero pretexto temático, de color local, de exotismo a la moda, etc.

A la inversa, la tendencia hacia el xenotipo, que sería la del alemán de Schlegel, conlleva una actitud distinta, más predispuesta a preservar lo otro, a conservar de ese otro sus características constitutivas. Y no obstante, si se observa con atención, esta actitud no deja de conducir hacia lo mismo, pero hacia una mismidad universal o de orden superior, y no meramente provincial o ‘estrecha’, para usar la palabra condenatoria de Schlegel. En el límite, la ética de la tendencia hacia el xenotipo es la ética superior de lo mismo ya que el lector, el traductor o el creador que trabaje sobre motivos ‘distantes culturalmente’, ¿para qué lo haría sino es para reconocer, en la diversidad, una unidad profunda en el plano superior de las axiologías y de la constitución racional y estética de los hombres? Ya he postulado que la ética de la comunicación es la de la remoción de los obstáculos, no la de la constatación impasible de las distancias. Se trata, pues, del mismo problema, planteado ahora desde el punto de vista del acercamiento a un otro cultural y de la ética subyacente a la actitud de

acercarse. La tendencia hacia el xenotipo podría ilustrarse muy bien con la traducción que Nabokov hizo del *Eugenio Onegin* de Pushkin, ya citada.

Desde luego que estas dos aproximaciones, que contienen a la vez una estética y una ética, no implican que cada una conducirá necesariamente, en el ejercicio concreto de la traducción, a resultados artísticamente válidos por el sólo hecho de corresponder a una u otra de dichas actitudes. La ya mencionada traducción que Marlowe hiciera alrededor de 1580 de las Elegías o *Amores* de Ovidio es, desde este punto de vista, totalmente homotípica, y no obstante, como pieza de arte, es extraordinaria, mientras que el esfuerzo sesudamente interlineal llevado a cabo sobre el pentateuco, pudo resolver algunos problemas hermenéuticos importantes, pero, no obstante, dejó los estéticos completamente afuera de la cuestión (MESCHONNIC 1999).

IV.7 A pesar de que los actuales acontecimientos literarios podrían conducirnos a pensar en una progresiva disolución de una estética de lo otro, difícilmente lo otro pueda ser eliminado como dimensión estética o perceptiva.

Actualmente se ha llegado a un grado tal de saturación de los contactos culturales, que esto podría sugerir la disolución recién mencionada. Mundos secularmente apartados, son de pronto puestos en contacto por efecto de la posibilidad de disminuir las viejas imposiciones del espacio y del tiempo, que las nuevas tecnologías nos permiten sortear con facilidad. Recientemente ha aparecido en Canadá un movimiento de autores y de traductores de notable relevancia y de procedencia muy diversa, movimiento que ha hallado en Québec y en Toronto a dos de sus principales centros irradiantes. Uno de los escritores más destacados es Rohinton Mistry, nacido en 1952 en Bombay (ciudad natal, también, de Rushdie y de Kipling). Si se lee su libro *Tales from Firozsha Baag*, una de las cosas que se percibe es el recurso constante a

palabras nativas (tal como Rushdie, que suele plagar de *urdu* su colorida prosa, ya bastante complicada con la tonalidad *slang* que la caracteriza). La segunda cosa que se percibe es que, a pesar de que no haya glosario en las ediciones *paperback* de este tipo de literatura, todo se entiende a la larga, nada queda en una ‘nebulosa de sentido’, como diría Eco. Lejos estamos de los tiempos de Odiseo, o incluso de Panurge o del mismo Gulliver, en los que era relativamente sencillo pensar una extranjería completa sin exceder los límites de la misma Tierra. Hoy esto parece más difícil, o menos creíble; de ahí el auxilio importante de la *science-fiction* literaria y cinematográfica, cuya misión es la de producir el mismo efecto con sus nuevos recursos a lo interestelar y a lo alienígena.

La postulación estética de lo mismo está presente en los *Poemas inconjuntos* de Caeiro, y en la rapsodia cuarta de la *Odisea*, cuyo catálogo de naves propone que toda la variedad que el mediterráneo real y mítico podía ofrecer no era un obstáculo para su unión con los helenos. La postulación estética de lo otro está en la imposibilidad de unirse troyanos -futuros latinos- con tirios, con el impedido amor entre Dido y Eneas que Virgilio decreta en el Libro III de su poema, o en la breve declaración de Rimbaud *Je est un autre*. Lo mismo está en las fusiones corporales de Whitman, en la casi cómica coincidencia del verso eufórico de Discepolo *Pianté de la noria, / se fue mi mujer*, con el verso eufórico de Baudelaire *Ma femme est morte, je suis libre!* Lo otro está en los pasillos existenciales de Kafka y en los cuentos de Borges *There are more things*, *Borges y yo*, *La noche de los dones*, y en esa brutal traducción a lo otro que es la *Historia del guerrero y de la cautiva*. Lo mismo está en los *Cuentos filosóficos de todo el mundo* que compiló en 1998 Jean-Claude Carrière, en los tipos universales del aventurero (Colón, Marco Polo, pero también Odiseo), de Fausto y de Don Juan. Lo otro está en la declaración de Montaigne (III, 13) *nul art peut arriver à la similitude*, o

en la declaración de Schwob en *El arte de la biografía*, ‘el arte propende a lo individual, no a lo general’, declaración que luego Borges hizo suya en *La poesía gauchesca*: ‘el arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico’ (realizándose en esta coincidencia casi textual de tres juicios la paradójica anulación de lo que postulan, ya que lo que dichos autores han afirmado forma parte de obras de arte que, desoyendo la orden, se reproducen platónicamente, volviendo su rostro hacia lo *mismo* aunque hayan postulado lo *otro*).

No encuentro mejor modo de encarar el problema de las ‘distancias culturales’ de Newmark que oponiéndole esta serie de postulaciones estéticas de lo otro y de lo mismo. En última instancia, y en la medida en que ambas experiencias de lo otro y de lo mismo sean dimensiones omnipresentes de la percepción humana, tal problema, en sí mismo, no existe. O bien, si existe, es porque alguien, en algún momento y algún lugar definidos, lo ha sentido como problema. Pero, en principio, todo puede derivarse hacia uno u otro de los dos extremos de la percepción, hacia ese polo en el que nos sentimos extrañados de las cosas y de los seres, o hacia ese otro polo en el que nos sentimos fundidos con esos mismos seres y cosas.

Borges tiene un cuento tan extraordinario como su famoso *Pierre Menard, autor del Quijote*, y que versa también sobre la traducción, aunque es menos citado -y que se les pasó por alto a los pesquisas Steiner y Bloom; hablo de *La busca de Averroes*. Si Newmark hubiera querido ejemplificar sus conceptos de ‘foco cultural’ y de ‘distancia cultural’, no hubiera encontrado otro texto más adecuado que este cuento de Borges. En él se nos presenta a un Averroes que debe traducir (como ciertamente hizo) las obras de Aristóteles, en uno de cuyos libros -nosotros sabemos que se trata de la *Poética*-, se habla de la tragedia y de la comedia. Pero Averroes pertenece a la cultura del Islam, donde las representaciones (teatrales, icónicas o de cualquier especie) están prohibidas.

Se produce, entonces, algo que me animaría a denominar *catacresis experiencial*, un vacío o falta de las unidades culturales que auxilien al traductor en su tarea. A todo esto, y sin saberlo, Averroes está, a lo largo de la narración, rodeado de verdaderas comedias -niños que juegan, una charla ridícula sobre la superioridad del Corán entre todos los demás libros, charla que pone en práctica el epígrafe burlón de Renan, lúcidamente colocado ahí por Borges (*S'imaginant que la tragédie n'est autre chose que l'art de louer*)- y de verdaderas tragedias -como el castigo que sufre una esclava del harén bajo el rigor de sus propias compañeras. Sin embargo, al no estar, dichas experiencias, *marcadas culturalmente* como representaciones, Averroes no alcanza a dar con las expresiones justas que logren dar cuenta de lo que él mismo, desde luego, no entiende bien -y esta es la otra tragedia, de la que Renan se burla con notable incompreensión.

Un título alternativo, aunque decididamente más pedestre, para el mismo cuento, podría ser *La frustración de Averroes*, pues lo que el cuento indica es que lo único que nos desvía en el problema de la traducción es permanecer atados a las expresiones sin haber pasado primero por la prueba de las experiencias. Averroes no encontró porque buscó mal, puesto que el mismo cuento le presenta al personaje un suficiente número de realidades que valen por esas experiencias que él necesitaba para comenzar a nombrar. Al estar sujetas a la represión cultural, las unidades expresivas no satisfacían para él -y para cualquier otro en su lugar, excepto Renan, que se las hubiera arreglado- las necesidades urgentes de la experiencia, y así Averroes quedó atrapado en la superficial dimensión de los signos. Borges sabía que la traducción depende en última instancia de la experiencia, de ese fondo al que debemos apelar si queremos realmente traducir y no meramente realizar una operación textual. Precisamente, la burla de Renan molesta, después de leer el cuento, porque se ve que él no tuvo en cuenta la situación *real*,

concreta, que una labor de este tipo implica, imaginando que la traducción no es otra cosa que el pobre arte de reescribir palabras.

IV.8 Un par de cosas finales. Sabido es que el pintor Maillol *tradujo* al francés, entre otros, al japonés Hokusai, no sin embeber las formas originales en oportunas *eaux de cologne* modernistas. También es sabido que Piazzolla *tradujo* al argentino a Bela Bartók, no sin aclimatar esos metálicos ritmos y esas disonancias modales al gusto del tango. Es decir, hicieron lo que ya habían hecho Voltaire, I Marlowe y Fitzgerald: tomar para cambiar, que es una de las posibilidades que ofrece el tomar.

¿Por qué estamos dispuestos a aplaudir estas transformaciones, como las de Maillol y de Piazzolla, o incluso las de Fitzgerald, pero nos ponemos a veces demasiado serios cuando se trata de las libertades de la traducción en general? Si se piensa desde el punto de vista de la reproducción de una experiencia, estas grandes traducciones mencionadas pueden resultar cuestionables, aunque sólo éticamente. Pero si se piensa desde el punto de vista de la creación de una experiencia nueva, es decir de la comunicación en sentido amplio y como extensión de las fronteras del conocimiento de las propias posibilidades expresivas, entonces no lo son, o sólo lo son estéticamente.

El traductor, ante estos ejemplos, sabe ahora que tiene dos caminos a seguir, y que los dos son, en sí mismos, buenos. Pero, al mismo tiempo, sabe que el valor estético de una traducción no depende de los puntos de vista, de la ética a seguir, o de cualquier otra cosa por el estilo, sino de la estética propia de la traducción en tanto hecho a ser percibido. Primero, la traducción debe ser buena como experiencia, reproduzca la original o no (es decir, debe ser un hecho estético); después, puede pedírsele que responda a la experiencia que fue su fuente; y recién entonces puede juzgársela según las éticas que ya he someramente definido.

Si las unidades culturales son los elementos que significan a una cultura, las distintas culturas son los elementos que significan al hombre en general. El hombre se convierte, así, en el único significado al que responderían esos vastos alomorfos que serían las diversas culturas. En el dominio de la comunicación entre culturas, el traductor está en la múltiple encrucijada de ser quien media, quien experimenta y quien vuelve a expresar. Una especie de pequeño laboratorio soñador donde el mundo atina a reproducirse, o donde una novedad está a punto de estallar.

V. EXPERIENCIA, EXPRESIÓN Y SENTIDO

Lo cual no es imposible porque en tiempos de guerra (tal era la época a la que se remontaban mis recuerdos) a personas diferentes les acontecen cosas análogas.

U. ECO, *Norton Lectures*, 1

V.1 Auden (AUDEN 1948: 34) dice en su ensayo *Leer*, anticipándose en unos treinta años a Steiner, que ‘leer es traducir’; pero añade, fatalmente, que ‘no hay dos personas que compartan las mismas experiencias’. Así, la experiencia sería lo que la lectura arruinará siempre, puesto que lo que se *traduce* por medio de dicha lectura será, en última instancia, algo siempre ajeno, nunca propio.

Es posible sin embargo avanzar algo más sobre el límite puesto por Auden, formulando esta pregunta: ¿cómo sabemos que la escritura -no ya la posterior y hasta lejana lectura- no precede a ésta en la lista de los agentes traidores de la experiencia?, ¿cómo sabemos que la escritura es fiel a la experiencia? En todo caso, la afirmación de ese joven Auden se opone al ejercicio mismo de la poesía y a las razones profundas de la creación.

Wittgenstein nos dice que el hombre crea, con el lenguaje, un reflejo lógico del mundo; y que, si experimenta el mundo, lo hace con previo arreglo a esa lógica inicial. Es decir que se puede experimentar el mundo, según él, porque hay una lógica que nos lo permite.

Ahora bien, aún admitiendo este argumento, o esta postulación, queda todavía otra pregunta: ¿de dónde extraemos la certeza de que esa lógica inicial, translingüística,

ha de posibilitar un número infinito de experiencias *que no se parezcan entre sí* en ninguno de sus rasgos?

Podemos coincidir con Auden en que, aristotélicamente, existe el individuo, no la especie, que es sólo concreta en el mundo de las ideas, no de la naturaleza, y podemos aceptar que del dominio de la experiencia podrían extraerse casos sin cesar a fin de probar que lo individual es lo propio de lo humano e incluso de lo artístico (recordemos a Schwob y a Borges). Pero también podemos insistir en lo inverso: la *forma* de las experiencias podrá ser ilimitada, no así su *contenido*.

Este principio es la condición misma de la poesía, y es el que le permite a ésta contar de mil modos distintos el mismo amor, o la misma muerte, cosa que Borges, partidario del individualismo tanto como lo fueron Mallarmé o Wilde, afirmó cuando en su *Historia de la eternidad* sostuvo que las metáforas esenciales eran pocas. Cuando Coleridge quiere hacernos sentir la universal mismidad del amor, dice (*Love*, estrofa IX):

I told her how he pined: and ah!
The deep, the low, the pleading tone
With which I sang another's love
Interpreted my own.

Es decir: 'Le dije cómo él se dolía, y ¡ay!, / El hondo, el bajo, el quejumbroso tono / Con el que yo canté un ajeno amor / Fue intérprete del mío.' No de otro modo el beso de Lanzarote a la consecuentemente adúltera esposa de Arturo, había sido ya antes, para Dante, el 'galeotto' que unió a Paolo con la entonces adúltera Francesca. Y también para Keats, en quien ese ruiñeñor de la Oda era, como bien lo indicó Borges, todos los ruiñeñores.

Cuatro años después, en 1952, Auden modifica su lapidario juicio de 1948. En su ensayo *Hacer, conocer y juzgar* afirma que la experiencia es compartible. Se refiere a un verso de Shakespeare que ‘ nombra una experiencia que todos conocemos ’; y sin quedarse en esta constatación, agrega que la naturaleza de la experiencia está no sólo en el contacto con las cosas, sino además en las ‘ relaciones y acciones ’ que nos unen a ellas. En nuestro comportamiento.

De este modo, incluso para Auden podía existir una suerte de ‘ tesoro experiencial ’, tomando la metáfora de de Saussure. ¿A quién dirigiría el poeta sus poemas de no ser así? Todo poema hace una suerte de proselitismo emocional, y no podría hallar estos prosélitos ni conquistar su sufragio sin el previo consentimiento de la experiencia compartida. Todo poema propone un punto de reunión para dos espíritus en torno a un único hecho vivido; y la poesía surge cuando hay contacto entre ambos espíritus en dicha reunión. De no contar con esta posibilidad cada poema sería un cifrado ininteligible, una taquigrafía muerta para los demás y sólo viva para quien la concibió.

Sabemos que esto no es así, razón por la que leemos poesía, o, en general, literatura. La poesía postula cierta comunidad de experiencias, ya que no existiría sino sobre esta posibilidad, sirviendo además para la posteridad, que podrá, en otro tiempo y en otro espacio, servirse todavía de esa letra como espacio vivo para la comunicación. Y esto incluso con aquella poesía que hace profesión de su hermetismo. Es más, paradójicamente, creo que es muy probable que cuanto más hermético sea el lenguaje, más probabilidades habrá de encontrarse con la experiencia del poema, ya que el uso escrupuloso del lenguaje se convertiría, desde este punto de vista, en el achicamiento de las posibilidades de confundir las experiencias puestas en juego en él, eliminando ocasiones para que los falsos reconocimientos debiliten el sentido otorgado a las

palabras. Cuanto mejor encerrada esté en apariencia esa joya del tesoro experiencial, más se dependerá de dicha comunidad experiencial como llave para abrir el cofre y acceder a la joya del poema.

Por todo esto es posible afirmar que las palabras del poema son antes palabras vividas, experimentadas, que palabras escritas, cosa que vuelve a ponernos frente al error de Frost de afirmar que la poesía era ‘el elemento intraducible del lenguaje’ - afirmación ya comentada-, siendo ésta, como se ve después de lo sostenido hasta aquí, lo único verdaderamente traducible -ya que es la experiencia, sustento tanto de la creación como de la traducción, lo único verdaderamente comunicable.

Que la amplia comunidad experiencial propuesta por el romanticismo hubiera generado la fuerte restricción experiencial del simbolismo, hasta hacerle hablar a la poesía una especie de jerga casi incomprensible, nada tiene que ver con el hecho de que las experiencias de unos y de otros hayan sido diferentes en esencia. Ni Rilke ni Swinburne ni Mallarmé sintieron el amor -a juzgar por sus textos- de un modo distinto al de algún carbonero de Dickens. Sí, tal vez, quisieron dotar a su experiencia de una suerte de ostensorio verbal que recordase el carácter maravilloso de lo común. Una de las funciones de la poesía podría ser la de llamarnos la atención sobre el increíble mundo que habitamos y que la trivialidad ahoga tristemente con su vegetativa abundancia. La poesía limpia el espejo de las experiencias desempañando el uso de la lengua. Frente a ese renovado espejo sentimos que nuestras fisonomías adquieren un espléndido aspecto, y no porque un enaltecimiento inmerecido nos diese esa inmerecida ilusión, sino porque la renovación poética de la experiencia nos ha hecho notar que esa burda costumbre a que rebajamos la vida puede ser de repente algo intenso o formidable. La poesía, en este caso, más que inventar, habría venido a reparar la injusticia de nuestro olvido o de nuestra desconsideración.

V.2 Lo que entiendo aquí por experiencia, pues, no es sólo lo vivido, sino también lo imaginado, lo pensado, lo recordado, etc., es decir todo aquello que pueda coincidir con una concepción de la experiencia que provenga de la actividad creadora.

En efecto, Borges mismo declaró una vez que, en general, los escritores no tienen una biografía, si se compara la de éstos con la de un oficial pesquisa, colmada de peligros, de idas y venidas sin fin, y por qué no de muerte abrupta. Las experiencias de un escritor no tienen la obligación de coincidir con su biografía; de ahí que para los creadores el cúmulo de experiencias -experiencias que serán la base de su posterior literatura- necesite de dimensiones que excedan el límite de la vida ordinaria, y deban alimentarse de la vida imaginada, de la vida recordada, pensada, sentida, etc. Y de ahí que se haya hecho aquí una distinción entre las experiencias factuales y las culturales.

En última instancia, sin embargo, todas las experiencias serán culturales, ya que si experimentamos algo, o si sentimos o pensamos algo, lo hacemos dentro de los límites de nuestras nociones aprendidas desde la cuna cultural en la que hemos crecido y que condicionará nuestras futuras percepciones.

Pero es también probable que dentro de este vasto conjunto de experiencias exista un número considerable de cosas vividas en las que nuestro poder de determinación haya quedado disminuido por la naturaleza misma de las experiencias en cuestión; en las que el equilibrio entre la carga estética de dichas experiencias y nuestra voluntad, se haya inclinado hacia el lado de los hechos en que consistió la experiencia. A estos casos en los que son los hechos los que nos imponen su equilibrio, y a partir de los cuales debemos configurar una nueva homeostasis emocional o intelectual, los llamo factuales -por más que sus elementos sean también culturales, y por más que su interpretación también lo sea.

Pensemos en la experiencia de la muerte, del amor, de la soledad, de la otredad, de la mismidad, y otras. La literatura está llena de estas experiencias. No hay duda de que son culturales porque, aún cuando la muerte de alguien, por ejemplo, sea un hecho natural en esencia y no cultural, no se la vive naturalmente, sino culturalmente. Y no obstante, por cultural que sea dicha experiencia, no podemos determinarla, la padecemos como un hecho que nos impone su equilibrio alterando a la vez el nuestro, y que nos obliga a reconfigurar aspectos de nuestra sensibilidad, de nuestra percepción, de nuestros pensamientos, etc. Con el amor, con la soledad y con tantas otras experiencias por el estilo, por culturales que sean en la medida en que las integremos prontamente a nuestro modo habitual de pensar o de sentir, pasa algo semejante.

Si la creación se nutre esencialmente de este tipo de experiencias, será necesario destacar su existencia y dotar a su naturaleza de un perfil más preciso, a fin de que, en lo que a la traducción literaria concierne, se comprenda qué concibo por experiencia y a qué me refiero concretamente cuando aludo a ella, como tantas veces hice hasta aquí.

V.3 En el citado libro de André Martinet se nos dice que el significado de una expresión se basa en la identificación por la experiencia. Esta corriente de pensamiento se retrotrae tanto a Bloomfield como a Wittgenstein e incluso a Valéry. Considerar a la experiencia como fundamento del significado es una de las condiciones de cualquier teoría del signo (FOUCAULT 1966). Es también la prueba de que en la medida en que podamos establecer un consenso sobre los significados de algo, esto conllevará como conclusión (contra la opinión de Auden de 1948, luego corregida), que debe necesariamente existir cierta comunidad experiencial, de lo contrario ¿sobre qué certezas emplearíamos un término confiados en la univocidad de su significación?

Luego, y casi como corolario de todo esto, resultará obvio considerar la *intercambiabilidad* de las experiencias.

Esta intercambiabilidad tiene, como todo, sus límites. Se podrá postular un grado *universal* de intercambiabilidad, dentro del cual habría que considerar las experiencias de la gravedad, de la muerte, de ciertos rigores climáticos, de la respiración, etc. Cuando el budismo habla de respirar, no lo hace, como se verá más adelante, al analizar el *Ulysses* de Tennyson, en el mismo sentido en que este personaje emplea la misma expresión. Respirar es un mismo acto universal, pero puede tener significados culturales distintos y hasta opuestos. Esto, desde luego, no conspira contra la universalidad de la experiencia; al contrario, la afirma: sólo se puede resignificar lo que es ya común a todos.

Se podría pensar en un nivel *histórico-cultural universal* de intercambiabilidad de experiencias. Las guerras, las conquistas, los viajes, el conocimiento y sus aplicaciones tecnológicas están, en mayor o menor grado, en todas partes. También la creación, el oficio de la poesía, del relato, de la música, de la pintura, etc. -y más allá de técnicas o de temas. Cuando vemos el original o la reproducción de los bisontes de Altamira, de casi 30.000 años de antigüedad, o cuando vemos el original o una reproducción de una *Improvisación* de Kandinsky, sabemos de qué se trata aún cuando nuestras interpretaciones difieran o no haya, con respecto a ellas, reconciliación en nuestras respectivas opiniones. Pero, perceptivamente, se tratará, para todos, de objetos de contemplación visual, de hechos estéticos.

Podemos también considerar un estadio aún más estrecho de intercambiabilidad, que podría denominarse *histórico-cultural restringido*. En él podrían incluirse todos los acontecimientos que conforman una ‘identidad cultural’ (VENUTI 1998). En él, también, deberían incluirse los hechos de la lengua y todos los fenómenos de

connotación asociados a ella (BARTHES 1964; ECO 1976). Es evidente, por ejemplo, que la conmemoración de la visita de Colón tiene connotaciones distintas para los españoles y para los americanos. Ese diverso sentir no está asociado meramente a una interpretación diversa de un mismo hecho, sino a una relación experiencial no menos diversa, sobre la que se fundará toda una trama de sentimientos, de pensamientos, de memoria colectiva, etc., que no será compartida, fuera de los dominios de intercambiabilidad determinados, a no ser por analogía o por salto, en caso de que esa misma experiencia haya existido también para la otra parte. Polonia ha sido siempre un país conquistado, jamás conquistador; cabe imaginar que su noción de heroísmo estará asociada a intentos de liberación, y no de conquista, como podría ocurrirle a Inglaterra. No obstante, cabe también imaginar que si bien la *forma de la experiencia* posee en ambos casos notables diferencias, es posible que, en la medida en que los dos países hablen de heroísmo en el mismo sentido, es decir con la misma carga semántica, ello tal vez se deba a que el *contenido de la experiencia* que el heroísmo supone pueda ser semejante para ambos.

Como se ve por este caso, si bien este nivel de intercambiabilidad supone un alejamiento cultural, o una ‘distancia cultural’ mayor (NEWMARK 1988), de todas formas esta distancia puede ser reducida por el recurso a la analogía, esa *similitudo* que Foucault postulaba como una de las herramientas unificadoras de la diversa materia experimentada por el hombre.

También podría considerarse un nivel *grupal* de intercambiabilidad. Fenómenos estéticos como el tango o la zamba, como ciertas costumbres alimentarias, como ciertos episodios nacionales, como el valor otorgado a ciertos personajes, etc., sólo tienen capacidad de comunicar plenamente dentro de límites de intercambiabilidad determinados. No obstante, para estos casos puede pensarse que la asociación analógica

es capaz de reducir las diferencias de detalle, haciendo que, a la larga, lo permanente se imponga sobre lo transitorio, para decirlo en términos de Baudelaire y de T. S. Eliot. Porque los detalles, que hoy parecen tener una importancia relevante, pierden mañana esa relevancia, y es así como las épocas -como constató el ya citado Needham- pueden comunicarse entre sí. De hecho, para seguir con Baudelaire (BAUDELAIRE 1859), si algo busca el arte es proporcionar experiencias que, por sobre los medios efectivos de lo transitorio, busquen comunicar lo permanente, en cuyas virtudes estarán siempre depositadas todas sus posibilidades de supervivencia en tanto arte.

Por último, puede hablarse de un estadio *personal*, que, en absoluto rigor, cuestionaría la intercambiabilidad, a no ser que esa experiencia única, irrepetible, tal como Auden la quería en 1948, no sea más que el pretexto para intentar un acercamiento a otra experiencia ajena del mismo tipo. *Extrema tangunt*.

Estamos condenados, como se ve, a *suponer* que las experiencias pueden ser únicas, pero a *creer* que pueden ser compartidas. En esta doble condición de las experiencias reside probablemente el inquietante impulso que nos obliga a mantenernos en actitud de comunicarlas; ya que, si sólo fuera cierto que son verdaderamente compartidas, poco interesaría informarse de algo que ya todos sabemos que es común; y, por otro lado, si sólo fuera cierto que son irrepetibles, la comunicación no podría darse en absoluto. Es esta ambigüedad que la compone lo que hace de la experiencia la apuesta de la comunicación, eso que se sabe pero que no se sabe, y que sólo el encuentro final de dos espíritus en torno a un único hecho experiencial constatará con presentido alivio.

V.4 La relación entre la experiencia y la expresión es, curiosamente, de tipo facultativo o potestativo. Siempre experimentamos, pero podemos o no expresar. La experiencia no

obliga o determina la expresión. Sin embargo, a estas alturas, de lo que es posible estar seguros es de que aquello que la expresión *expresa* no son signos, sino experiencia; o bien, signos que cifran una experiencia.

La causa *ontológica* de una expresión será, pues, lo experimentado, siempre. Y atendiendo a lo que aquí se entiende por experiencia, es posible dar explicación al hecho de que si bien ciertos textos literarios pudieron tener origen en algo vivido en términos factuales (pensemos en la poesía de guerra), por lo general la poesía o la literatura suele nacer de ese departamento de la experiencia donde la fuente es lo imaginado, lo pensado, lo sentido, etc. Consideremos el poema *Le cimetière marin* de Valéry, del que su autor declaró que había nacido de cierta música decasilábica que él no hizo más que rellenar, y que ese relleno estuvo hecho con las ideas que el devenir de esa misma música iba despertando en él. Consideremos también que las novelas de Henry James, las de Kafka, o los cuentos de Borges, están bien lejos de lo vivido, si por esto entendemos la dimensión factual de la experiencia, y que dichas obras han nacido exclusivamente de la imaginación inagotable de sus autores, de lo que éstos sintieron o pensaron del mundo.

El lenguaje del arte, según Valéry, es ‘una lengua dentro de la lengua’ (un idiolecto, diría Newmark en la era de las jergas). Para el traductor, la consciencia de la relación entre experiencia y expresión, así como el conocimiento de la base experiencial de la expresión, es fundamental y balsámica a la vez: le permite saber que su labor no consiste en una alquimia textual, como Renan ‘imaginaba’, y, salvo que se trate de un trabajo encomendado por una editorial y no un ejercicio de creación (nadie le pidió a Marlowe sus traducciones de Ovidio, ni a Anne Dacier su versión de Homero, ni a Fitzgerald la suya de Khayyam), esto también le permite la libertad de decidir si lo que traducirá se corresponde o no con su capacidad de reexperimentar en él lo que el texto

propone, antes de poner en práctica el derecho, potestativo como todo derecho, de traducir o de no hacerlo.

No obstante, aún si se tratase de un trabajo de encargo, el traductor literario no debería descuidar este modo de aproximación al texto que se le somete -aunque sea consciente de que, en la mayoría de los casos, el poco tiempo conspira contra la reflexión. (Y por ello he querido tratar la traducción literaria en términos casi ideales, que fueron los de Marlowe, los de Rossetti, pero también, no hay que olvidarlo, los del reciente Premio Nobel Seamus Heaney, traductor galardonado del *Beowulf*).

Esta perspectiva es también útil para el traductor que puede considerar la traducción como una ocasión para hacerle experimentar a su lengua ciertos estremecimientos imposibles de no ser por intermedio de su labor. Es probable que el pensamiento sea, como la lógica de Wittgenstein, un hecho translingüístico; pero es menos probable que lo sean los hechos de la expresión, ya que, si bien éstos son parte de la experiencia, como ya sostuve y ampliaré más adelante en este punto, es precisamente a causa de esto que esta parte expresiva, exterior de la experiencia, se halla ligada sensiblemente a los fenómenos de superficie de la lengua -tal como la floración está relacionada con el invisible mundo de las raíces. Las experiencias, en cuanto tales, son intercambiables, pero las expresiones no lo son del mismo modo. Estas representan, justa y únicamente, ‘el elemento intraducible del lenguaje.’ Por ello, como se ve, todo apunta hacia el sentido, no hacia esa veleidosa superficialidad que no es más que una de las partes del sentido, como en la sección siguiente se demostrará.

‘Un lenguaje dentro del lenguaje’ implica, como afirmación, que, en tanto su actividad es creadora, el traductor está también facultado para producir el suyo propio (su lenguaje propio), sin las serviles sujeciones al texto, que vuelven deplorables tantas traducciones. De este modo, y gracias al traductor orientado según las mismas

prescripciones que orientan al creador, la lengua pasa, merced al trabajo hecho sobre la creación literaria que ha sido vertida, a experimentar también un modo nuevo de asociar sus elementos que remitirán a su vez a experiencias provenientes de un *otro* cultural, modo que no hubiera nacido espontáneamente de no haber mediado el trabajo del traductor. Los poemas de Rossetti compuestos sobre el movimiento italiano que germinó en torno a Dante y a Cavalcanti, no sólo constituyeron una traducción de esos poemas, baladas y canciones, sino que constituyeron también, para la lengua inglesa, una experiencia novedosa, un modo de asociar palabras y conceptos de que dicha lengua carecía hasta ese momento.

Nada de esto hubiera ocurrido -ni las deducibles consecuencias que ese hecho produjo y despertó para los poetas y literatos posteriores- de no haber mediado esas traducciones del italiano medieval. Hechos conocidos como el esteticismo de Pater o de Wilde, no puede decirse que hayan surgido directamente de estas traducciones; pero no es osado, tampoco, afirmar que estas traducciones contribuyeron a configurar esa *manière de sentir* (como definía Baudelaire al romanticismo) que caracterizó a toda una generación de victorianos.

V.5 Partir de la experiencia para hacer un análisis de la expresión conduce a preguntarse sobre la legitimidad de ciertas nociones desde el punto de vista del arte -que es el de lo estético-, nociones que, no obstante, han cobrado desde hace mucho un prestigio que en principio nadie discutiría.

En un ensayo de 1967, titulado *Lengua y estilo* (PRIETO 1975) y dictado en el viejo Instituto Di Tella, el lingüista Luis Prieto declaró que, en términos generales, la comprensión de cualquier cosa indicada estaba en proporción a la progresiva ‘disminución de la incertidumbre’ en relación con dicha cosa. Este problema de la

comprensión le toca de cerca a la traducción, si hemos de obedecer a Steiner y su no original pero sí célebre *mot de guerre* ‘entender es traducir’.

Preferiría establecer, en un sentido que matiza el de Prieto, que, en general, en el arte, *no siempre* la comprensión va unida a una *disminución de la incertidumbre*, y que, muchas veces, la comprensión pasa por un *crecimiento de la incertidumbre*, o bien por una crisis de nuestros modos de concebir y de sentir las cosas, sin que, necesariamente, de estos nuevos modos que el arte pueda imponer deban deducirse, sin más, consecuencias teóricas de ninguna especie. El arte cuestiona el mundo; si su actividad se limitara a aumentar nuestra certidumbre de lo que el mundo ya es, su función se superpondría fatigosamente a la de cualquier otra disciplina asertiva.

Para el traductor, esta característica de las expresiones artísticas es de notable importancia, ya que a partir de ellas es posible establecer que, si la expresión no tiene el propósito de esclarecer sino sólo de mostrar, de revelar una experiencia -cuya relación con el mundo no importa ahora considerar-, entonces la expresión no debe ser juzgada a partir de ningún prejuicio funcional (sea éste de tipo político, propagandístico, programático, etc.), sino sólo a partir de su relación con la experiencia misma que le dio origen.

Para aquellos conceptos prestigiosos a los que me referí arriba, como los de *estilo*, *autor*, *movimiento*, y otros posibles, la deducción que se impone es que, desde el punto de vista de la experiencia, tales cosas no existen más que platónicamente, es decir sobre la base de una suposición; son operaciones que la cultura lleva a cabo una vez que ya se ha puesto en marcha desde hace siglos el ejercicio de la comunicación por las múltiples vías que lo consienten. Pero, si nos atenemos a esa experiencia fundamental en que toda obra consiste -o a esa suma de experiencias, si queremos incluir en este juicio no sólo a un poema de Char de apenas cuatro versos sino a una novela de H.

James, con sus conjeturables quinientas páginas-, entonces la noción de estilo pierde su valor. Y esto a causa de una desafortunada confusión provocada por una metonimia furtiva.

Al hablar de poesía o de poema -o al hablar de literatura, lo mismo da-, se consideró que los *modos que el medio adoptaba*, es decir la *forma*, eran *aquello que los medios transmitían*, o bien, digamos, el *contenido*. Ya he dicho que considero que no existe una división entre ambas nociones, forma y contenido, y que todo lo que era expresión estaba *incluido* en la experiencia, afirmación que da por tierra con la presuposición de que estaría aquí proponiendo una división en la que no creo. Pero lo cierto de esa metonimia es que ha tomado la causa por el efecto, el *modo en que se transmite* por *lo transmitido*, y así se ha dicho que un texto escrito de determinada manera *es* un poema, cuando la poesía está, según lo visto hasta aquí, primero en la experiencia misma, y luego en esa parte *visible* de la experiencia que es la expresión. Para recordar una vez más a (el aquí enmendado) Frost: la poesía es el único elemento traducible del lenguaje justamente porque *no está* en el lenguaje, que es efecto, sino en la causa del lenguaje, que es la experiencia a comunicar y que será cifrada en aquél.

Las consecuencias posteriores de esta inocente metonimia permiten establecer, también, que el estilo, por lo tanto, no es un conjunto de fórmulas mágicas, o de tics enquistados, o de giros repetitivos de los que sólo se sale con la muerte del autor o con su conversión a una religión o a un partido político. El estilo es ‘el ajuste del lenguaje para que encarne lo que indica’ (Whitehead), lo recuerdo una vez más, y por lo tanto es el *efecto* necesario e indispensable que debe servir los fines de la *causa* particular que lo ha hecho nacer.

Por su parte, el autor no es una máquina productora de expresiones que conducirán necesariamente a una emoción, sino un hombre que, en una circunstancia

dada, ha tenido una experiencia y ha usado del venturoso derecho a expresar dicha experiencia, ajustando a ella sus recursos expresivos. Es decir, en consonancia con lo dicho, que la noción de autor es también un *efecto*, no una *causa*.

La costumbre cultural ha impuesto, no obstante, estos perjudiciales prejuicios, de los que el traductor se desembarazará si desea abordar la obra, que, tanto para él como para el creador, es lo único que importa, es la única noción que logra sobrevivir a los equívocos, ya que su sustento es tan innegable como concreto y real: la experiencia a comunicar, el evangelio personal que todo creador lega a sus congéneres.

V.6 Una última consecuencia de todo esto, entrecruzando mis razonamientos con la ya citada definición de Pound, según la cual ‘la literatura es el idioma cargado de sentido hasta el grado máximo’, es que la expresión literaria es un hecho cuantitativo, no cualitativo, pese a los prejuicios que, también, pudieran concebirse a este respecto.

Decir que el empleo literario de la lengua satura de sentido la expresión no es lo mismo que afirmar que la expresión poética obedece a una presunta magia del lenguaje, o a un *enthousiasmós* que explicaría los ulteriores placeres que nos depara su lectura. Nada más desmitificador que la definición incluso transgénica de Pound, que nos desembaraza de toda superstición que halle en lo formal la garantía de la emoción.

Por lo demás, esta perspectiva, que sólo podría alterar el equilibrio de quienes viven a expensas de los mitos del estilo, del autor o de la forma, es extraordinariamente aliviadora para el traductor, cuya única preocupación será, en consecuencia, procurar que su traducción mantenga sin decaimientos la tensión del sentido, a fin de que esta tensión sature su versión tanto como ocurría en la fuente.

Pensemos por un instante en ese admirable cuento de Hemingway -quien en los años veinte del siglo pasado fuera patrocinado por el mismo Pound y por Gertrude

Stein- *Hills Like White Elephants* ('Colinas como elefantes blancos'), publicado en *The First Forty-Nine Stories* en 1939. Toda la narración, que cabe en cinco páginas, transcurre en una estación de trenes, en un pueblo pequeño de España, e intervienen en ella un hombre, maduro aparentemente, y una joven. No sabemos cómo son, pero sí que hablan de hacer o no hacer algo, de querer o no querer hacerlo, sin decirnos en ningún momento de qué se trata todo ello, aunque el lector pueda hacer sus propias conjeturas (probablemente se hable de un aborto, pero las posibilidades no se cierran allí). Se discute, se grita incluso, y el narrador, no obstante, no toma partido, no juzga ni sugiere nada; sólo indica movimientos, gestos, miradas, y cada tanto señala algún elemento del paisaje, pero como si llenara las pausas del diálogo.

En este cuento, el sentido parece haberse escapado para hacerle lugar a una ingravidez discursiva que logra inquietar. ¿Qué se nos quiere decir?, ¿qué hay detrás de ese diálogo? ¿Se trata de una alegoría concebida bajo una clave no revelada?, ¿tendrá una interpretación política?, ¿o una interpretación biográfica, aludiendo al primer matrimonio del autor? Se lee el cuento, y todo se pierde en conjeturas: el texto es impenetrable a nuestras más sagaces miradas. Compacto, firme, casi estático en su voluntaria pobreza, ese cuento permanece como una superficie perfectamente lisa, sin rugosidades de las que nuestras uñas pudieran servirse para rasgar o escarbar. ¿El sentido? Pues, nada menos que esa impermeabilidad absoluta que nos permite imaginar la inmensa cantidad de causas que una simple escena podría consentir.

Para el traductor, este tipo de textos resulta un desafío a su capacidad de autocontrol, ya que no deberá tentarse poniendo lo que el texto no dice, y sí deberá reprimir toda palabra que sugiera o indique caminos, allí donde el sentido consistía, precisamente, en la ausencia de indicación o de sugerencia precisa alguna.

El sentido de la obra, que es objetivo primordial del traductor rescatar -puesto que en dicho sentido se cifra la experiencia-, no depende del capricho de los significantes, al que sí están más sujetos, en todo caso, los significados. El sentido es el resultado de la ponderación global o total del texto.

Podría decirse, además, que el sentido es esa totalidad creada por el lector/traductor en colaboración con el texto (ECO 1979), totalidad desde la que dicho lector comenzará a descender hasta poder asignarle función a los significados parciales que la componen. Construir el texto desde los significados parciales es olvidar que, al nacer, el texto fue concebido como totalidad, y que los rastros posibles de una parcialidad no serían más que los rastros de su proceso de ejecución, pero no necesariamente del proceso de su concepción. Sólo estableciendo antes la naturaleza del todo podrán luego las partes ejercer su contributiva significación.

Llevando esto al cuento de Hemingway, el traductor debería, primero, considerar la totalidad de ese sentido, que es el modo expresivo de la experiencia, para luego buscar que las partes que poco a poco integran ese sentido global, no traicionen a éste en ningún momento como totalidad, dejando que tras su lectura pervivan las mismas precisiones o las mismas ambigüedades del texto fuente.

Retomando, a fin de cerrar este ya extenso punto, recordaré que he partido de la experiencia, llamándola circunstancia presemiótica, en tanto aún no dotada de indicadores de ningún tipo que sirviesen no ya para comunicarle algo a alguien, sino incluso para denotar su misma existencia. He dicho luego que la expresión es propiedad de la experiencia, porque la expresión es la cifra icónica de esa experiencia. He dicho también que el sentido es el contenido de la experiencia de cara a la expresión. De todo esto, cabría postular la existencia de una *forma del sentido* (que en la sección siguiente discriminaré en cuatro niveles, y explicaré por qué) como faz externa del *contenido del*

sentido, el cual hunde sus raíces en las profundidades aún no formuladas de la experiencia y que son inhallables.

Ambos aspectos constituirían las caras visible y oculta de la expresión, respectivamente. Pero dije que la expresión era parte de la experiencia. Por lo tanto, *el sentido es lo que une a la expresión con la experiencia, de cara a la primera*, posibilitando la comunicación en la medida en que constituye la realización de la función semiótica aplicada sobre las circunstancias presemióticas que conforman dicha experiencia.

Si queda algo por decir, no puede ser sino lo esencial: si sólo tenemos al sentido como signo veraz de la experiencia, ¿dónde encontrarlo?, o bien, dicho de otro modo, ¿de qué elementos se compone el sentido a fin de que podamos reconocerlo por completo y rescatarlo de la manera más plena en el ejercicio de la traducción?

Este asunto ocupará toda la siguiente sección.

C

LA ESTRUCTURA DE SENTIDO

LA ESTRUCTURA DE SENTIDO

‘...de manera que el proceso de traducción depende mucho más de operaciones de comprensión y de expresión que de comparaciones entre las lenguas.’

M. I. CASADOUMECQ, en *Voces*, 8/94

Experiencia, circunstancia y sentido

Una discriminación importante a hacer es la que distingue entre experiencia por un lado, y hecho o circunstancia por el otro. Para ello, nada mejor que un ejemplo.

El 23 de octubre de 1872 muere Théophile Gautier. Interpretando la aflicción general, Albert Glatigny propone la edición de un *Tombeau de Théophile Gautier*, constituido por colaboraciones provenientes no sólo de toda Francia, sino de otros países también. El 23 de octubre del año siguiente, editado por Alfonse Lemerre, que tanto libro parnasiano publicara, aparece el *Tombeau*, un libro de 180 páginas con testimonios de 83 poetas, encabezado por el poema del entonces septuagenario Victor Hugo, ya gloria nacional.

El poema con que Mallarmé contribuyó, *Toast funèbre*, es de 1873; el de Victor Hugo, que no se hizo esperar, está fechado en su retiro de *Hauteville-House, novembre 1872, jour des Morts*, y tomó lugar, como mucha de su poesía dispersa, en *Toute la Lyre* (libro IV, XXXIV).

Del poema de Hugo voy a citar estos versos, que son los siete finales y que le gustaban a Valéry:

L'onde antique est tarie où l'on rajeunissait;
Comme il n'est plus de Styx, il n'est plus de Jouvence.
Le dur faucheur avec sa large lame avance,
Pensif et pas à pas, vers le reste du blé;
C'est mon tour; et la nuit emplît mon oeil troublé
Qui, devinant, hélas! l'avenir des colombes,
Pleure sur des berceaux et sourit à des tombes.

(‘Se secó el agua antigua que daba juventud;
Y así, no hay más Estigia ni tampoco Juvencia.
El duro segador con su amplia hoja avanza,
Pensativo y tranquilo, por el resto del trigo;
Es mi turno, y la noche llena mi ojo turbado
Que presintiendo, ¡ay!, un tiempo de palomas,
Llora sobre las cunas y sonríe a las tumbas.’)

La experiencia de Hugo, vivida a partir de un hecho o circunstancia común para todos, fue resuelta según las particularidades del poeta en cuestión, quien, autor de los versos tal vez más poderosos de la lengua francesa, gustaba de no perder ocasión para incluirse en sus homenajes, elegías o apóstrofes (caso que podría recordarnos en parte el de Neruda). La muerte de Gautier se transformó, en la tirada final del poema, en la muerte de Hugo -quien no obstante tendría que esperar aún quince años más para morir, a pesar de su lírica premura.

Para el joven Mallarmé, que entonces tenía sólo treinta años y estaba todavía muy apegado a su manera a la vez densa y decorativa de componer, desconociendo aún los poderes de la síntesis de los que sería más tarde el maestro indiscutido, la muerte de Gautier significó otra cosa. En medio de admirables versos, dice:

Le Maître, par un oeil profond, a, sur ses pas,
Apaisé de l'édén l'inquiète merveille
Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille
Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom.

('El Maestro, con un ojo profundo, ha, tras sus pasos,
Calmado del edén la inquieta maravilla
Cuyo temblor final despierta en su voz sola
Para el Lirio y la Rosa el misterio de un nombre.')

A diferencia de Hugo, Mallarmé no se puso nominalmente en el poema, ni siquiera por medio de un tenue sujeto tácito; pero, no obstante, se instaló completamente en él, y mucho más de lo que Hugo hubiera podido hacerlo jamás, desde el momento en que, ahora, esta célebre muerte se convirtió en una ocasión propicia para reunir en cincuenta y seis versos un rico catálogo del programa metafórico del simbolismo.

Este sencillo caso demuestra claramente que la experiencia -que en todo caso sería un *hecho personal*- depende del encuentro de una circunstancia objetiva con un sujeto, creándose a partir de dicha conjunción una homeostasis particular y única; y prueba, además, que un hecho único puede ser múltiple merced a la multiplicidad de conjunciones, es decir a la pluralidad de los sujetos que propician, cada uno, una conjunción también particular y única (lo que, bien mirado, nos remite nuevamente a *Pierre Menard*). La traducción, imposibilitada de retrotraerse hasta ese momento de la configuración de dicha homeostasis -fruto de la colisión o encuentro mencionado- sólo podrá asirse de la expresión de aquella experiencia, dada bajo forma de sentido.

Por ello, también, el problema de la traducción no está jamás en la lengua, que es *efecto*, sino en lo que es *causa* de la lengua, y que son las circunstancias presemióticas ya convertidas en experiencia aún cuando no todavía en expresión.

Al ser la experiencia el fruto de la colisión mencionada, es dable suponer con Eco (ECO 1979) que el lector tenga una importancia decisiva en la fijación de una interpretación para un texto dado (recordar su difundida ‘cooperación interpretativa’). Pero aún siendo así -y esta es la discriminación que deseo introducir-, lo que seguirá siendo único para cualquier lector es, siempre, el sentido.

Éste marca una red de relaciones, susceptible de interpretaciones diversas, pero no variable en tanto red. El sentido es esa *totalidad* dentro de la cual cobran función y jerarquía los significados *parciales* de que aquél se compone (TODOROV 1968). La interpretación es un problema de variables a la vez culturales y personales; el sentido, en cambio, señala los límites dentro de los cuales habrá de moverse toda interpretación (ECO 1990), y si bien responde a variables culturales, su constitución, como demostraré más adelante, depende en gran medida de asociaciones lógicas, es decir funcionales, entre las partes que lo conforman.

Como conversión semiótica de la experiencia, el sentido puede ser mentido (ECO 1976), y es a causa de esto que puede existir la literatura. En cambio, una experiencia no puede ser mentida, ya que, al no ser un hecho semiótico, es o no es, está o no está.

En la cuarta de sus *Norton Lectures*, Eco hace suya una afirmación de John Searle según la cual, en la literatura, ‘el autor *finge* que hace una afirmación verdadera’ (ECO 1994: 115). Ahora se está en condiciones de hacer las precisiones del caso. Lo que un autor *finge*, más bien, es un sentido, sentido que, merced a su relación con la

experiencia de la que siempre es la cifra o fijación, la *indica*, aunque, en la literatura de ficción, ella no ha existido más que en su versión imaginada.

El sentido, por lo tanto, posee una doble relación simbólica con su causa ontológica: representa *icónicamente* a la experiencia -al ‘ajustar’ los medios expresivos en función de ella-, y a la vez es *indicio* de dicha experiencia. Pero al mismo tiempo, y como hecho de la dimensión semiótica, es aquello que, pudiendo mentirse, da origen a la literatura.

En su citado *Tractatus*, Wittgenstein nos informa que el mundo está compuesto de ‘estados de cosas’. No siendo ahora tan escrupuloso con la reproducción de una terminología, diré que, en general, y a fin de cerrar el sistema de inclusiones, la *vida* se compone de *hechos*; éstos, a su vez, son *experimentados* al colisionar con alguna subjetividad, y a partir de aquí, dicha experiencia puede o no ser *expresada*, a voluntad del sujeto que atravesó la circunstancia; pero, si es expresada, lo es siempre como *sentido*, el cual puede quedar sujeto, de acuerdo con variables personales y/o culturales, a diversas *interpretaciones*.

El poema de Mallarmé es el fruto de la colisión de un hombre (hombre con extraordinarias aptitudes para fijar verbalmente experiencias) con una circunstancia; ya elaborada dicha materia prima, la subsiguiente expresión es el sentido -único y particular, y del que más adelante discriminaré las partes posibles- con el que dicha experiencia ha sido fijada; sentido, a su vez, que no puede ser expresado sino a través de una traducción, sea esta intralingual o interlingual (el problema, en última instancia, es el mismo), que ponga de manifiesto su estructura, es decir su contenido hecho de funciones y de jerarquías, de tonos, de intención, de relación con la circunstancia, y de formas, tanto lingüísticas como genéricas, puestas al servicio de la expresión. Posteriormente, esta red de relaciones básica y limítrofe, puede dar lugar a

interpretaciones diversas, según los siempre variables cuándo y quién de la interpretación. (Sólo como ejemplo, yo sugerí que el poema de Mallarmé era un compendio de metáforas simbolistas; ésta era, desde luego, una interpretación posible del texto, pero no su sentido).

El sentido como agente estructurador

Dijo el director de orquesta, pedagogo y compositor René Leibowitz: *Je veux parler de la mise en évidence de la structure de l'oeuvre par l'acte interprétatif* (LEIBOWITZ 1971: 34). Para Leibowitz, en su extraordinaria obra dedicada a la interpretación musical, una partitura es un espacio del que el director, al que concibe como *double*, doble, del compositor, deberá extraer su estructura. ¿Qué entendía Leibowitz por estructura, él, que murió en 1972, que perteneció por lo tanto a la generación de Sartre y de Merleau-Ponty, de quienes fue íntimo amigo, y que siguió con escasa atención los debates estructuralistas de los años 1960?

Leibowitz habla de *fonctions*, funciones, tal como lo haría un Martinet, o como lo hubiera hecho un Buyssens; y también habla de *hiérarchies*, jerarquías. No hubiera necesitado, en principio, apoyarme en un eminente músico y teórico para tomar estos dos conceptos que son propiamente del estructuralismo funcionalista; pero, si he decidido hacerlo, es para más que solamente pedirle prestadas dos palabras.

Leibowitz proporciona una idea que me resulta de lo más atractiva: habla del intérprete como del *doble* del compositor. Esta es también la visión de Chesterton (que he repasado en el punto uno de la sección anterior) cuando se refería a Chaucer -*Le Grand Translateur*, como lo había llamado Eustache Deschamps, su gran admirador

francés. El estímulo que proporciona esta visión es el de no rebajar la tarea del traductor, sino de impulsarla hasta el límite de sus posibilidades.

Desde luego que las posturas sobre la traducción, por sí mismas, no determinan necesariamente que los resultados sean excelentes. La prueba está en las admirables traducciones que Dante Gabriel Rossetti hiciera en 1861 de la poesía de *Dante y su círculo* (ROSSETTI 1861), aún cuando su posición ante la tarea de traducir haya sido, por fortuna, inferior al producto de su labor. Dice en el prefacio: *The task of the translator (and with all humility be it spoken) is one of some self-denial* ('La tarea del traductor -dicho sea con toda humildad- tiene algo de autonegación.'). Para Leibowitz, la tarea del intérprete es la de poner de manifiesto la estructura de la obra, es decir la de volver claras por medio de la ejecución las relaciones entre las partes de una obra, cuidando que tanto la función de cada una como su jerarquía queden *expresadas* en la interpretación.

Si se observa bien, esta definición de la interpretación musical es de la misma estirpe que la definición que Ezra Pound hiciera de la literatura. Ambas desconocen lo cualitativo, y prefieren considerar las cosas *sub specie quantitatis*. Para Pound, la literatura es cuestión de saturar un medio expresivo; para Leibowitz, la interpretación es cuestión de 'equilibrar el dosaje sonoro' (como dijera otro director y compositor, antiguo alumno de Leibowitz y luego su enemigo, Pierre Boulez). En el debate sostenido por Eco (ECO 1968) entre 'lo analógico y lo digital', Leibowitz y Pound se hubieran inclinado evidentemente por lo digital. (Si se lo mira bien, también Poe, también Baudelaire, Mallarmé y la generación de René Ghil y de Valéry lo hubiera hecho, de conocer ese debate, ya que si leyésemos sus declaraciones a propósito de la actividad creadora, pronto se vería hasta qué punto estos autores calculaban los medios

en función de un efecto, y consideraban insípido todo aquello que procediera de la inculta inspiración).

Pero lo que más deseo rescatar de la teoría de Leibowitz, expuesta a lo largo de los numerosos ensayos que dedicó al arte de la interpretación, es que para él la partitura era la que dictaba las órdenes. No por nada una de las teologías interpretativas más contundentes de Leibowitz fue expuesta en los ensayos *Le respect du texte* y *Notes pour une éthique de l'interprétation musicale*. El ‘respeto del texto’, esa es la ética de Leibowitz.

Pero aquí es también donde comienzan los problemas, según él, no donde acaban. Para respetar un texto, es necesario saber qué se debe respetar y cómo se debe respetar. Lo que, a la vez, es el inicio de una tarea interminable: para ser el doble del compositor, hay que saber no menos que el compositor. Arguye entonces los ejemplos de Wagner y de Mahler, que corrigieron a Beethoven. Concluye que la tarea del intérprete le exige a éste un compromiso con su labor no inferior que el que le significó al creador mismo, y que si un intérprete no está dispuesto a embarcarse en esa tarea interminable, mejor que deje tranquilos a los maestros.

Para Leibowitz la partitura es la que, paradójicamente, *dirige le directeur*. Excelente fórmula. Para el traductor, también, será su fuente la que lo dirija; es el *sentido* el que le dictará sus movimientos, el que marcará o dispondrá su conducta. Si por este no menos paradójico extremo han de tocarse las dos extremas teorías que conciben la tarea del traductor como una creación o como una autonegación, que así sea. Sólo consintiendo que, muy sartreanamente, la necesidad absoluta coincida con la libertad absoluta, podría tolerarse que el traductor/creador admita los rigurosos límites que se le imponen desde este punto de vista. De ahora en más, podrá decirse que no existe creación en la traducción salvo dentro de los límites territoriales del sentido, y

que la traducción más acabada no será la que especule sobre los juegos posibles dentro de dichos límites, sino la que busque devolver la totalidad de la estructura de sentido presente en el texto que va a trasladar.

También Barthes y su escuela han hablado, por los años setenta, de la obra en tanto *modelo estructurador*, y no ya de la obra como *estructura*. Un discípulo de Barthes, Jean-Louis Schefer, llevó esta idea al terreno de la pintura (CALABRESE 1985). Para éstos, el sentido de una obra no es uno, sino que es el fruto de la conjunción entre un *ver* y un *decir*. El sentido es la contingente verbalización que hacemos de lo que contemplamos. A cada verbalización de algo contemplado, en la medida en que cada una sea distinta, le corresponde un sentido distinto. Mounin (MOUNIN 1970), crítico acérrimo de Barthes, aunque disfrazado de afable, cuestiona esta postura en su ensayo *La sémiologie de Roland Barthes*, a donde remito al lector que desee internarse en este debate. Aquí, sólo deseo rescatar la idea conciliadora de que la obra se le impone al traductor, y que éste debe permitirle a la obra dicha imposición -o debe buscarla hasta encontrarla- siempre y cuando esté en condiciones de conducir, en su propia lengua, el sentido de su fuente por caminos cuyas demandas no pongan en riesgo sus recursos. En el límite, los recursos del traductor no deberían ser distintos de los del creador mismo.

La estructura de sentido, I. Generalidades

La traducción basada en el sentido puede rastrearse, por lo menos, desde la *Epistula ad Pisones*, conocida también como *Arte poética*, del latino Horacio, y probablemente

desde antes también. En síntesis, postula que si hay proximidad entre dos textos, de los cuales uno es versión del otro, la única proximidad concebible es la proximidad de sentido.

Yo diré, más tímido: traducir es fijar, en el texto traducido, una estructura de sentido que pueda extraerse de la fuente. Esto parecería contradecirse con el riguroso único sentido proclamado más arriba. Sin embargo, no es así. Ya quedó establecido que una de las relaciones semióticas entre fuente y traducción era la iconicidad semántica. También se estableció que la traducción era la connotación de una connotación. Todo esto conspira contra la posibilidad de hacer que esa red de relaciones que es el sentido - red de la que intentaré determinar algunas de las mallas posibles-, logre plasmarse, en la traducción, de un modo unívoco para todos. ¿Problema del sentido, o de la interpretación? De la interpretación, sin duda. Cuando un traductor opta por un giro está jugando simultáneamente en dos planos: por un lado está construyendo una totalidad; por otro está interpretando una parcialidad (TODOROV 1968). Cuando fija equivocadamente una parcialidad, es decir cuando comete un error de interpretación, este error pasa a desempeñar una función, que no obstante es positiva, dentro de la estructura de sentido, ya que dota a ésta de una dirección definida. Para quien ignora el original, *eso que percibe* es la totalidad del sentido; no puede, a partir de una parcialidad de cuyo error no está advertido, reconstruir una totalidad que entonces se le escapa. Por ello, a pesar de que hay *un único sentido*, totalidad formada por la red de relaciones a todo nivel -y que a continuación expondré- en que consiste la fuente, y que a su vez es susceptible de ser diversamente interpretada, cuando un error de interpretación sube rápidamente de jerarquía contaminando la estructura de sentido, se crea la sensación de que pueden existir muchos de éstos, no siendo en absoluto así.

La actitud más cauta sería la que hablase de *grados de iconicidad semántica*, o bien, de *la fijación de **una** estructura de sentido posible*, declaración que hace, provisoriamente, tabla rasa con aquel único sentido que postulo y en el que creo positivamente, para pasar a considerar en términos más realistas el abordaje de la traducción, a partir de lo que podría esperarse de cualquier versión, aún de aquellas que el presente defensor de tan incorruptible doctrina pudiera hacer.

La estructura de sentido, II. Los niveles

Dice Lawrence Venuti: *Meaning is an effect of relations and differences among signifiers along a potentially endless chain, it is always differential and differed, never present as an original unity* ('El sentido es el efecto de las relaciones y las diferencias entre los significantes a lo largo de una cadena potencialmente infinita; es siempre diferencial y diferido, jamás presente en tanto unidad original'). Más adelante añade: *Meaning is a plural and contingent relation, not an unchanging unified essence* ('El sentido es una relación contingente y plural, no una esencia inmutable y unificada') (VENUTI 1995).

De estas definiciones del profesor de Philadelphia retendré lo siguiente:

- que el sentido es efecto de relaciones y diferencias.
- que, en tanto efecto de relaciones, es plural, es decir está compuesto de un número indefinido de relaciones posibles.

Pero, matizando tales definiciones, sostendré:

- que el tipo de relación que determina el sentido no es sólo el que ocurre entre significantes, sino que las relaciones que forman la estructura de sentido incluyen además otros tipos de componentes que a continuación detallaré.
- que su pluralidad y contingencia no es asunto de interpretación, sino de variables culturales (lo que hace del sentido algo ciertamente más lábil que una ‘esencia inmutable’, pero no tanto como para que lo consideremos una interpretación, cuyo índice de variación, como ya vimos, es muy superior, en la medida en que, en ella, a lo cultural hay que añadir también lo personal).

Considero que la estructura de sentido es un conglomerado que opera a cuatro niveles, cada uno incluyendo al anterior y de modo que cada nueva inclusión implique a la vez una colaboración en el proceso de fijación de la totalidad a la que se arribará finalmente, así como una *interpretación* del nivel anterior, precedente y por lo tanto subordinado. De este modo, la última y cuarta inclusión, que contendrá a todas las anteriores, será a la vez la consecuencia de una suma o adición, y la interpretación de los niveles que le estuvieron supeditados.

También, y casi paradójicamente, si bien el sentido es una totalidad que opongo aquí a la flexibilidad personal de las interpretaciones -que ocurren, no obstante, dentro de los límites fijados por aquél, como ya dije-, este sentido va conformándose según un proceso de minúsculas interpretaciones parciales, que lo construyen hasta fijar la red de relaciones en que consistirá.

Si por algún motivo podría sostenerse que el sentido no es una esencia inmutable, es porque hay que suponer que dicho sentido no es una consecuencia ‘natural’. Así como el texto es una construcción, también lo es su sentido. Pero, ¿cómo se construiría el sentido global sino por medio de una serie de capas, de superposiciones, de adiciones? ¿Y cómo serían éstas integradas a la estructura total sino

mediante el recurso de ir ‘esculpiéndola’ en un proceso de paso a paso, proceso a lo largo del cual cada movimiento sería a la vez uno más hacia la totalidad final y un resumen de los anteriores, y que jugaría con respecto a ellos el rol de interpretante?

Sabemos que Eco desarmó el concepto *físico* o mecánico de signo, proponiendo a cambio los más *químicos* de fúntivos y de función semiótica (ECO 1976). No con otro espíritu propongo yo que el concepto de sentido, que juzgo una totalidad (y que de antemano restrinjo al dominio literario), es discriminable en los elementos que contribuyen a crearlo -y que postulo aquí.

Los cuatro niveles de la estructura de sentido, de creer en ellos, no le darían al traductor una solución a los ‘problemas reales’ que debe enfrentar ante toda traducción, sino una herramienta más entre las tantas herramientas que ya se han creado (BASSNETT 1991).

Estos niveles son:

1. *Lexemático-morfológico*. Le concierne todo lo que tenga que ver con la materia significante de las unidades mínimas (aspectos fonéticos) y con lo significado por dichas unidades. Es decir, este primer nivel, que es a la vez el básico, y que es el único que Venuti considera como determinante en la primera de sus definiciones de sentido, para mí constituye sólo el primer elemento del conglomerado.
2. *Sintáctico*. Le pertenece todo lo atinente a la estructura oracional, a los significados parciales de las frases y a los aspectos de la puntuación.
3. *Retórico* (o *sintáctico marcado + lexemático-morfológico marcado*). Empleo aquí el concepto de marca en la misma dirección en que lo hacen los lingüistas; remito al lector interesado al ensayo de Martinet sobre este asunto (MARTINET 1965). Le concierne a este nivel, más amplio que los anteriores, todo fenómeno en el que la forma de significar afecte tanto las expresiones **in verbis singulis** (nivel 1) como

las **in verbis conjunctis** (nivel 2), en todos los aspectos contemplados por la categorización retórica. El rasgo adicional que supone el concepto de marca tiene que ver aquí con todo aquello que, a la significación básica, le añada tanto el empleo retórico que se haga de las palabras como el modo, acústico y conceptual, en que dicho empleo las afecte.

4. *Tonal-intencional* (o *retórico marcado*). Este último nivel no sólo es el resumen de todos los anteriores, sino que en él se contiene ya la totalidad de la estructura de sentido. El rango de su competencia abarca, por lo tanto, todo lo que antecede más los empleos típicos de formas retóricas (rasgos de estilo), la forma y las convenciones asociadas a ella, el tono del texto (irónico, satírico, elegíaco, etc.), así como su ideología (qué ética y qué estética podrían asociarse a él, etc.).

La estructura de sentido, III. Algunas inferencias

El sentido es el fruto de la acción conjunta de estos cuatro niveles. Pero estos niveles o estratos deben pasar, en el proceso de lectura -previo al de toda traducción- por la prueba de la asignación de una jerarquía a cada una de sus partes, articulaciones o secciones. El sentido, por tanto, es el resultado de una combinación vertical (la resultante de la acción de los cuatro niveles a lo largo de la totalidad del texto) y una horizontal (la asignación jerárquica de funciones a las partes del texto). Ambas combinaciones son, en los hechos, no discriminables, es decir ocurren simultáneamente; pero, a los fines de una precisión conceptual, me permito aquí introducir tal discriminación.

Los dos primeros niveles son los que deben operar continuamente, y en los que conviene apoyarse cuando no hay nada mejor que hacer. Pero, ni bien algún rasgo adicional aparece para marcar el discurso, entonces el nivel 3 retórico debe auxiliar las incompetencias comunicativas de los dos niveles inferiores.

De esto se infiere además que no hay tal división (de estirpe valérianiana y jakobsoniana) entre sonido y sentido. Si sentimos que el sonido nos transmite algo, es porque el sonido no es sólo un contrapunto hecho al sentido, sino que forma parte de éste, es decir que contribuye a conformarlo.

Otra inferencia es que la estabilidad de los niveles crece a medida que fijamos la atención en niveles superiores o de mayor rango. En efecto, al haber más unidades mínimas que formas sintácticas, más de éstas que formas retóricas, y más formas retóricas que tonos, es esperable que a un alto índice de variación para los niveles inferiores 1 y 2, le corresponda un bajo nivel de variación para los niveles de mayor rango 3 y 4. Sin embargo, esta inferencia cuantitativa, tratándose de arte, no puede ser una ley, sino meramente una abducción. El *Quijote* es una novela de tonos, en la que prácticamente cada personaje porta el suyo, implicando un alto índice de variación para este nivel, lo cual representará, para el traductor extranjero, un finísimo trabajo de reconstrucción, habida cuenta de la suma de connotaciones que se hallan alojadas en las tonalidades de la dicción.

Consecuentemente, se ve también que los rasgos de estilo son, como los signos lingüísticos mismos, valores. Un estilo es un valor ya que su ponderación no depende exclusivamente de lo que contiene, sino de su oposición a otros estilos. El estilo de Defoe no se define simplemente por las formas recurrentes en la escritura de Defoe, sino por el tono particular que hace que podamos oponerlo al de su contemporáneo Swift, por ejemplo. Sobre la base de esta oposición es dable hallar rasgos más

particulares y específicos que los que la sola contemplación del texto proporcionaría, aislado de su relación con los demás, siendo que esta oposición lo dota de ese valor característico cuya admiración hace buena parte del goce literario.

El traductor no puede permanecer ajeno a tales aspectos, ya que siendo éstos parte misma de la literatura que él traduce, ellos deberían suscitar en él un interés condigno del rango que (se pretende aquí) tiene su labor.

Un esquema

Quiero ahora resumir, en un esquema, las distintas posiciones relativas de los conceptos centrales empleados a lo largo del trabajo, y que en cierto modo definen a éste como posible contribución al campo de los estudios en traducción.

Como toda teoría, ésta no busca discriminar más que para finalmente unir. Como toda teoría -si hemos de creerle al sabio Karl Popper-, su virtud no está en su veracidad, sino en la duda que suscita. Postular la teoría de algo cuya certeza es inmediata, le hará perder a la teoría toda riqueza reflexiva. Pero plantear una teoría, por simple que sea, cuya demostrabilidad sea fruto de discusiones y de largos caminos probatorios *a posteriori*, eso es lo que hace de ella algo rico e intelectualmente estimulante. ‘La probabilidad de una teoría no es su virtud sino su defecto’, decía Popper, porque es la improbabilidad la que le permite a la teoría conservar su fricción con la realidad. Una vez probada, la teoría pierde dicha tensión y se vuelve rápidamente obsoleta.

Toda teoría, además, comete el pecado de positivismo que le es connatural, y en el que las presentes postulaciones incurren en parte. Básicamente, este pecado consiste en creer que una idea puede por sí misma transformar algo. Sin embargo, sentido común

y experiencia nos dicen que esto es así sólo relativamente, y no porque un voluntarismo ideológico decreta que así ocurra.

No importa lo amplias que sean, en la medida que representen la otra cara de ese magma experiencial y vívido en el que todos transcurrimos, subsumidos al tiempo y a las circunstancias, las teorías no son distintas de las ficciones, y hasta consienten en ser leídas como tales (HOUELLEBECQ 1998). Cuántas veces ha ocurrido que algo postulado como imaginación literaria luego fue realidad concreta.

Las teorías serían, entonces, ficciones ‘esperando turno’ para tomar su sitio en la dimensión concreta de la vida. El resto de las ficciones, en cambio, se contentarían con la dimensión imaginaria, que no es, desde luego, menos real.

En uno de los aforismos de *El viajero y su sombra*, Nietzsche critica a Hegel, a quien toma emblemáticamente como al representante más conspicuo de una actitud común en todos los teóricos: alguien que tiene excelentes ideas pero que las arriuna porque ha querido hacer de ellas un *sistema*, es decir algo completo, sin fisuras, compacto. Nietzsche dice, entonces, que para que las ideas conserven su genialidad y su frescura, es preciso conservarlas tal como nacieron, lejos de esa tendencia a ‘rellenar los espacios vacíos’ entre ellas, con el fin de agruparlas forzosamente sin saber que se las está asfixiando.

No obstante todas estas precauciones, no es posible dejar de cometer aunque sea parcialmente estos pecados, desde el momento mismo en que se pretende sistematizar algún pensamiento. Querría, pues, para estas más o menos trémulas postulaciones, una lectura que supiese acentuar en ellas lo que considero importante (y que espero dejar claramente expuesto), al tiempo que conceda indulgencia en las probablemente numerosas ocasiones en que Nietzsche frunciría el ceño.

He aquí el esquema:

DIMENSIÓN SEMIÓTICA	EXPRESIÓN	FORMA DEL SENTIDO	NIVELES DE LA ESTRUCTURA DE SENTIDO (red de relaciones en su verticalidad)	1 - LEXEMÁTICO-MORFOLÓGICO
				2 – SINTÁCTICO
				3 - RETÓRICO O SINTÁCTICO Y LEXEMÁTICO-MORFOLÓGICO MARCADO
				4 - TONAL-INTENCIONAL O RETÓRICO MARCADO
		FUNCIÓN Y JERARQUÍA DE LAS PARTES / INTERPRETACIÓN (horizontalidad)		
	EXPERIENCIA	CONTENIDO DEL SENTIDO	1 - sujeto 2 - percepción 3 - circunstancia 4 - homeostasis o nuevo equilibrio, mediando la percepción, entre el sujeto y su circunstancia asimilada	
DIMENSIÓN PRESEMIÓTICA		Atención primaria o indicial frente a estímulos		

Un análisis

I

En 1994 Rolando Costa Picazo, Profesor de Literatura Norteamericana en la UBA y traductor reconocido, publicó en Grupo Editor Latinoamericano su libro *Auden, los*

primeros años (COSTA PICAZO 1994). De este libro voy a entresacar un soneto que concierne especialmente al tema de esta tesis, titulado *The Composer*, soneto del que haré un análisis basado en los niveles de la estructura de sentido que acabo de establecer, y del que trataré de proporcionar, ulteriormente, una versión que corrija los defectos de que padece la versión del traductor.

El texto de Auden es el siguiente:

The Composer

All the others translate: the painter sketches
A visible world to love or reject;
Rummaging into his living, the poet fetches
The images out that hurt and connect,

From Life to Art by painstaking adaption,
Relying on us to cover the rift;
Only your notes are pure contraption,
Only your song is an absolute gift.

Pour out your presence, O delight, cascading
The falls of the knee and the weirs of the spine,
Our climate of silence and doubt invading;

You alone, alone, O imaginary song,
Are unable to say an existence is wrong,
And pour out your forgiveness like a wine.

Voy a transcribir ahora la versión de Costa Picazo:

El compositor

Todos los demás traducen: el pintor bosqueja
un mundo visible que puede amarse o no;
buceando en su vivir, busca el poeta
las imágenes que duelen y conectan.

Va de la Vida al Arte, adaptación laboriosa,
confiando en que nosotros rellenemos las grietas;
sólo tus notas son invención purísima,
sólo tu canto es ofrenda total.

Vierte tu presencia, deleite que como cascada cae
por las cataratas de las rodillas y las vertientes del espinazo,
invadiendo nuestro clima de dudas y silencio.

Tú, sólo tú, canción imaginaria,
no puedes decir que está equivocada una existencia.
Viértenos tu perdón como si fuera vino.

Comenzaré por dar un resumen del nivel 4, sobre el poema original de Auden.

Si bien un poema no se explica, sino que se siente, como ya nos invitó a creer Wilde en su comentada cita, también es cierto que si los poemas, además de sentirlos -y aquí hay mucho para sentir- pueden ser pensados, no se ve por qué haya que reprimir esta otra posibilidad que nos ofrece su lectura.

Se trata, evidentemente, de un soneto con tono de oda; una oda a la música; y probablemente el compositor de que aquí se hable esté asociado indirectamente a la persona de Benjamin Britten, quien no sólo musicalizó genialmente varios poemas de Auden, sino que fue su amigo también. La preocupación por la música en poetas como

Auden y Spender, o como en sus predecesores Pound y Eliot, de donde los conceptos generales sobre la poética les vienen a aquellos, está atestiguada en los numerosos comentarios hechos sobre el tema a lo largo de sus obras. Se trata de la preocupación generada por el simbolismo francés, llevada al dominio de la lengua inglesa por Pound y por Eliot y que creara en sus descendientes un interés análogo. Walter Pater fue el primero en formularla en esta lengua: 'La poesía tiende a acercarse a la condición de la música.' En poetas como Tennyson da la sensación de que no hay necesidad de preocuparse por ello; parece que la poesía ya es de algún modo, en él, una suerte de música. Pero cuando los temas que predispusieron a un tratamiento musical, o, mejor, melódico, de la poesía, se agotaron y debieron cederle el paso a otros asuntos, no habituados a ser tratados de ese mismo modo, ¿dónde se encontraría de nuevo a la música?, ¿cómo se haría para que esta volviese otra vez?

Este problema fue el problema de toda una generación de poetas.

II

El primer asunto que se impone a la atención es el de las marcas formales.

Sin abandonar el nivel 4, desde el que he principiado mi análisis, diré que en 1939, fecha aproximada del poema, escribir un soneto no tenía el mismo valor que en tiempos de Shakespeare, o incluso de Sainte-Beuve. En 1590, la elección del soneto era una elección sólo formal, ya que los poetas decían lo mismo de distintos modos. Un soneto era, además de la forma importada de Italia por Wyatt, también algo que estaba muy cerca de la canción, ya que el soneto, desprendimiento de la *canzona* o canción italiana (POUND 1928), era empleado para los mismos fines que ésta. En 1940, en cambio, la elección del soneto era a la vez una elección formal y una elección estética.

Una forma es también un valor; sus implicaciones semánticas dependen de su relación con las demás formas. Para Auden, el soneto conllevaba, por ejemplo, la exclusión del verso libre, que Shakespeare desconocía.

El s. XVI era estéticamente más homogéneo que el s. XX, ya que el número de formas oponible y el número de temas literarios era entonces más restringido. Consúltese, si no, la excelente antología *The Oxford Book of English Verse*, o la compuesta por el mismo Auden en 1950, que es todavía superior. En 1590, escribir sonetos era la gimnasia más habitual de los iniciados en el arte de versificar. Por lo demás, los motivos casuales estaban en el origen de mucha poesía, la llamada poesía de circunstancia, que muy frecuentemente tomaba forma de soneto. En el s. XX esto fue también posible, y todavía lo es, pero para poetas profesionales como Auden, puede afirmarse con poca probabilidad de error que la elección del soneto correspondía a una necesidad expresiva de nivel elevado o, por decirlo confusamente, culto. Desde el reflatamiento del soneto en la segunda mitad del s. XVIII, tras su largo sueño de cien años, esta forma fue haciéndose la depositaria de las ideas más destiladas, hasta llegar al ápice del simbolismo, cuya herencia fue la de Auden y, entre nosotros, la de Borges.

Esta digresión tiene por objeto sustentar la afirmación de que la forma debe ser respetada en sus aspectos más determinantes. ¿Cuáles son éstos en el soneto?, ¿qué tipo de equilibrio conseguir o considerar aceptable en una traducción?

El equilibrio perfecto entre el qué y el cómo sólo existe en la fuente; la traducción deberá establecer un equilibrio *sui generis* que trate de reducir lo más posible esa *translation loss* de Hervey y Higgins, mencionada en el punto uno de la sección B, a la cual, con algunos matices, he adherido.

Los elementos determinantes de la forma soneto son, esencialmente, tres, a saber: estrofas, metro (con pie rítmico o sin él) y rima. Para saber qué hacer, no está de más preguntarse qué le pertenece a Auden y qué a la tradición en el empleo del soneto.

Los elementos formales no son de Auden, son de la tradición; no obstante, en la medida en que su elección por parte del poeta representa no una mera elección formal sino una estética, como ya avancé, la conservación de todos o de la mayor parte de los aspectos que distingan a esta forma de las otras a la que podría oponerse, deberá convertirse, para el traductor, en un imperativo categórico.

De estas marcas formales, la versión de Picazo sólo conservó una, la de la disposición estrófica. Auden, en cambio, incluyó las tres. Su soneto está compuesto de trece tetrametros de cantidad silábica variable pero que combinan una mayoría de pies ternarios -y de todo tipo: dáctilos, anapestos y anfibráquicos- con algún que otro remate yámbico, y un verso métricamente irregular, que es el pentámetro que está en I, 3.

El metro y la rima son aspectos del nivel 3 retórico, que antes de ser expulsados de la traducción deberían ser ponderados adecuadamente, para saber si corresponde hacer eso o no. En un poema rítmico como el que estamos analizando, y que además habla de la música, realizar una versión que desdeñe incluir el factor melódico es casi una ofensa.

Por lo demás, estrofa, metro y rima no pueden particularizarse, porque son de propiedad general, y la actitud de traducir *solamente lo que es de Auden*, a saber: las palabras del poema, es negarle al poema su justificación estética, que es la forma, en aras de una supuesta superstición contenidista que haría fracasar toda versión que así procediese. Al perderse las marcas formales, se perderá gran parte del sentido, ya que estas marcas pertenecen a la estructura mencionada en los aspectos correspondientes al nivel 3 retórico. Sacrificar dichas marcas *al presunto sentido*, acabará siendo, pues, un

sacrificio de una buena parte *del sentido*. Además, ya he dicho más arriba que si el sonido nos transmite algo -y el metro melódico y la rima son parte del efecto de ese sonido-, es porque este sonido no es algo distinto del sentido, sino un apéndice sensible de éste, una parte que pertenece a otro nivel en la composición de la estructura de sentido, pero no, decididamente, algo ajeno a tal estructura.

Es necesario recordar que *lo que es de Auden*, por otro lado, es nada menos que la experiencia, base de la creación, como he postulado y explicado ya. Pero también he dicho y explicado que la expresión es una parte más de la experiencia, y que por lo tanto no puede ser desestimada a la hora de proporcionar una versión de un poema, o de un texto literario en general.

Tratándose, pues, de hallar un nuevo equilibrio en una lengua distinta, pero sobre la base de una equivalencia experiencial cifrada en una estructura de sentido que cumpla ese cometido del modo más acabado posible, el primer paso es establecer y justificar la jerarquía de dichas marcas formales, a fin de saber qué sacrificio, si acaso es necesario alguno, será el menos oneroso semánticamente.

Existe, pues, una marca estrófica, que es la disposición de los versos; existe una marca cadencial, que es el metro y el posible ritmo; y existe, por último, una marca estrófica adicional, que es la rima. Hay que observar que el ritmo es también de la prosa, como lo prueban no sólo los escritores latinos de la edad media, sino el mismo Voltaire y el mismo Rousseau. Y hay que recordar que la rima, esa invención de San Ambrosio, y que tuvo finalidades mnemotécnicas, sólo le perteneció -o pertenece aún- al verso. No obstante esto, la exclusividad de la rima tiene consecuencias paradójicas, si se analiza la cuestión desde el punto de vista de la estructura de sentido, como haré a continuación.

La rima no define al discurso poético como poético -de hecho, ninguna marca formal por sí sola lo hace-, sino que, ante todo, la rima marca, dentro del discurso poético, el fenómeno de la organización estrófica -y, más antiguamente, el de las tiradas o secciones argumentales.

Desde luego que el recurso de la rima se emancipó de tan pedestre función a la que estuvo confinada por siglos, equiparándose en rango con los demás atributos formales de un poema, al convertirse en frecuente llave de arranque de no poca poesía, como darían testimonio los textos poéticos de un Verlaine o de un joven Joyce, quienes basaron muchos de sus versos en las asociaciones casuales de los sonidos y en los azares desinenciales de las palabras.

Pero, ser el último de los fenómenos formales no lo hace ser el primero de los imprescindibles. Si es así, la razón está en otro lado.

En el texto fuente, la rima pertenece al nivel 3 retórico, es decir a un nivel lexemático marcado. La marca lexemática que interesa en el caso de la rima es la que corresponde a la faz significativa del lexema. Ahora bien, en el texto segundo o traducción, donde son otros los lexemas que intervienen con el propósito antes indicado, no es posible esperar de éstos que respondan a las exigencias de los dos niveles en cuestión (1 y 3); es decir, no es probable -aún cuando haya felices coincidencias parciales- que un lexema fuente, que responda a las exigencias propias de su nivel y además a las del nivel 3 retórico -ya que sólo en el original el equilibrio entre ambos niveles se da sin obstáculo alguno-, responda igualmente a las mismas exigencias de los dos niveles en la lengua o texto de destino. En la fuente, los aspectos involucrados para determinar la elección de un lexema dado, han sido fases sucesivas o simultáneas de un proceso único, de una misma ocurrencia. Pero, en la lengua de destino, la rima, en tanto prejuicio autoimpuesto del traductor, deberá a menudo ‘contrabandear’ lexemas

marcados a nivel 3 retórico, sin haber éstos, primero, certificado su propiedad o pertinencia en el nivel 1 lexemático-morfológico, que es primario en relación con aquél.

Salvo que se trate de una de esas felices coincidencias, la adopción de la rima obligará a una ruptura de la equivalencia lexemática, la que, si bien no garantiza nunca una traducción eficaz, sí podría ser la base o una de las primeras condiciones que tal traducción exigiría. La rima que resultase impuesta sobre el hecho de esta omisión de nivel 1 -omisión únicamente cometida para cumplir con las exigencias del nivel 3-, podría ser -y, en general, lo es- contraproducente para el propósito que, he sostenido, debería ser el de toda traducción.

He aquí, entonces, la consecuencia paradójica: la rima, propiedad exclusiva de la poesía, es la más prescindible de las marcas formales porque su adopción prejuiciosa para el texto de destino, obliga a éste a ponerse en la difícil situación de reprimir una correspondencia lexemática más conveniente, en aras de un fenómeno subsidiario.

Resumo: el resultado de esta actitud rompe con la posibilidad de arribar a una estructura de sentido satisfactoria, si la incorporación de un aspecto, entonces parásito, de nivel 3, contradice los fundamentos primarios de nivel 1, que sólo en la lengua o texto original aparecían equilibradamente correspondientes. No se puede saltar de nivel sin poner en riesgo la estructura de sentido buscada: antes de marcar lexemáticamente una unidad otorgándole un papel rimático (de nivel 3), es imprescindible que su función en el nivel elemental de donde dicho lexema surge (nivel 1), diga todo lo que tiene que decir. El nivel 3 no puede darse -como sí se da en el texto fuente- si antes no está avalado por el nivel 1, o por el 2, llegado el caso.

Cuando se procede forzosamente imponiendo rimas, se siente que éstas son advenedizas, inoportunas, torpes, o fuera de lugar. Piénsese en la traducción que Nidia Lamarque ha hecho de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, y se entenderá lo que digo.

Aquí, el poema de Auden incluye rimas, pero el traductor puede decidir evitarlas en su traducción si las soluciones a las que arribara para mantenerlas lo obligaran a traicionar las exigencias de nivel 1.

No obstante todo esto, la versión de Costa Picazo da pruebas de que para incumplir con las exigencias de los niveles de sentido, no es necesaria una confrontación con los problemas de la rima. No hay rimas en esta versión, y las incongruencias sin embargo abundan. Este asunto, sin embargo, debía ser tocado dada la generalidad de los problemas que aquí me conciernen.

III

Hasta aquí sabemos que las marcas formales son parte del sentido, pero que de ellas, la más prescindible -puesto que la más propensa a desequilibrar la estructura de sentido a la que se desee arribar-, es la marca de la rima. Saber esto, creo, no es poco. Pero, ¿qué hay del metro y del posible ritmo?

Antes de aventurarme a proporcionar una explicación que justifique la conservación de estos dos elementos o marcas formales restantes, querría retomar la exposición antes anunciada a propósito del nivel 4 tonal-intencional del poema, a fin de que tras su consideración, este otro asunto pendiente pueda dar más razones que abonen el argumento de tal conservación, que postulo.

El poema de Auden es una oda a la música. No es, claro está, la única. El lector podrá recordar la que escribió Shakespeare (pero que también se le atribuye, y con mayor convicción, al tándem Fletcher y Beaumont, a causa de que *Henry VIII* fuera escrita en colaboración y no se sepa muy bien a quién pertenece cada cosa). En esta oda en forma de soneto, de modo análogo a la canción de Shakespeare, la asociación metonímica que une a la música con quien la produce, está presente: en Auden es el

compositor; en Shakespeare, Orfeo. En ambos poemas, además, se nos habla del poder de la música.

Los primeros seis versos del soneto están dedicados a esas expresiones que, laboriosamente, traducen ‘de la Vida al Arte’ (nótese, de paso, que estas mayúsculas son muy isabelinas y victorianas, y que, por tanto, algo nos dicen de la voluntad de pertenecer a una tradición, o de querer entroncar con un modo de concebir la poesía; es decir que dichas mayúsculas son, a su modo, *sentido*). El pintor y el poeta, que metonímicamente representan a la pintura y a la poesía, realizan con sus expresiones una *traducción*; pero esta traducción está sujeta a una duda o vacilación, o bien a una relación penosa con lo expresado: lo que proviene de aquellas artes está para ser ‘amado o rechazado’, o ‘conecta’ pero ‘hiere’. Sólo la música salva tanto del estado de duda o incertidumbre, como de esa conexión que trae al mismo tiempo dolor. Además, tanto la pintura como la poesía no nos piden, para que las sintamos -cosa que sí hace la música- ‘prestado el cuerpo’, como dijo Valéry. La música no ‘traduce’ nada porque es ‘invento puro’, y no necesita de nuestro concurso para que la aceptemos, ya que nos ‘invade’.

Esa ‘brecha’ que debemos ‘cubrir’ con el acto de fe o de credulidad que nos solicitan tanto la pintura como la poesía, en la medida en que son ‘traducción’ de la vida -de la experiencia, se podría decir, sin estar muy lejos el poema de Auden de lo que aquí he sostenido ya repetidas veces-, y en la medida en que ambas han sido convertidas en expresión tras una ‘adaptación laboriosa’, esa ‘brecha’, decía, no está en la música, ya que al ser ésta forma pura, no es traducción de ninguna cosa. Pero no ser traducción le significa a la música, una vez que nos invadió y que calmó nuestras calladas dudas, la imposibilidad de juzgar. No hay juicio en la música: ésta no puede ni calificar una existencia de acertada o errónea, ni tampoco puede exonerarla o acercarle un perdón. Esta imposibilidad es, según Auden, su condición dúplice: la música cura de lo incierto,

pero no trae certezas. Y sin embargo, esta segunda condición aparentemente negativa, nos es presentada como un alivio: el alivio de la imposibilidad de perdonar. Parece una contradicción, o algo impropio; pero, si lo pensamos dentro de la *lógica* del poema, no lo es: condenar y perdonar son posibilidades del juicio, no de lo que es absolutamente puro. Por otro lado, si las otras artes ‘dicen’, o expresan, la música es ‘incapaz de decir’; la música no ‘dice’ porque decir es expresar y expresar es traducir. Entre las otras artes, la música, que no traduce o dice, que no condena ni perdona, que nos cura pero que no nos salva de nada, la música está sola.

Sería éste, más o menos, el resumen conceptual del sentido. Faltaría su contraparte sensible, que sólo la forma puede proporcionar, y que es, en principio, todo aquello que hace o conforma al *verso*: el metro recurrente y su posible ritmo.

Concebir un poema sin una cadencia es despojarlo de aquello que lo marca formalmente como poema en su casi totalidad. Una traducción no puede desprenderse, pues, de esta exigencia esencial o connatural a la forma que va a traducir. Pero estas marcas, que contribuyen al sentido, como ya he dicho, pertenecen por derecho propio al nivel 3 retórico, participando del nivel 4 sólo en la medida en que son ya una totalidad sensible y conceptual a la vez.

La versión de Costa Picazo ha decidido descuidar por entero la elocución cadenciada del poema original, lo que ocasiona una pérdida de sentido notable si admitimos lo postulado hasta aquí, a saber: que el sonido no es un mero contrapunto al sentido, sino que, en la medida en que nos ‘dice’ algo, forma también parte de él, en el nivel correspondiente de la estructura que he fijado.

Para saber exactamente qué se pierde en esta versión y qué es recuperable -en otra versión que posteriormente daré yo mismo y someteré al juicio del lector-, es preciso tratar los aspectos métricos al mismo tiempo que todos aquellos otros

componentes de nivel 3 retórico que contribuyen a formar dichos metros, y que son las figuras empleadas, figuras a ser consideradas en la medida en que, recursos no meramente decorativos, indican en cambio esa contribución al sentido global que resultaría descuidado omitir.

IV

Los seis primeros versos del poema son una sola unidad conceptual, y así lo señala Auden con un punto. Costa Picazo, en cambio, al introducir una variante en el nivel 2 sintáctico (su versión contiene no dos sino cinco grandes unidades conceptuales), hace que su ‘Va’ del verso 5 se refiera sólo al poeta, cuando la ‘adaptación laboriosa’ es cosa tanto del pintor como del poeta, y no sólo de éste.

De estos seis versos, el principal defecto de la versión de Costa Picazo es la invalidez cadencial que padece. Pero, además, introduce palabras que desfiguran lo significado por Auden: en el v. 2 del original, *to love or reject*, daría, literalmente, ‘para amar o rechazar’, expresión que, aún siendo una opción y representando ese ‘clima de duda’ al que nos conducen las demás artes, hace que la disyunción con que Auden la presenta resulte, sin dejar de ser una opción, bastante asertiva de todos modos. Volverla todavía más incierta, como hace el traductor, con su ‘que puede amarse o no’, es ser extremista en materia de duda, sin hablar del ripioso resultado elocutivo que tal solución conlleva.

En el original, entre los vv. 4 y 5 hay una *phrasal*, que es *fetches...out*, que significa ‘hacer salir’ (recordemos aquí, curiosa coincidencia, mi anterior disquisición sobre la etimología de *expresar*, del latín *ex-premo*). ‘Hacer salir’ o ‘traer/sacar afuera’ es, precisamente, ‘expresar’; y esto cuadra perfectamente con lo que Auden quiere decir: toda expresión es una traducción, y toda traducción es una limitación ya que entre

la ‘Vida’ y el ‘Arte’ habrá siempre una ‘brecha’ que nosotros deberemos ‘cubrir’. En la novela *Leviathan* de Paul Auster, uno de los dos principales protagonistas se halla, en determinado momento, *trapped in a no-man’s-land between feeling and articulation* (‘atrapado en una tierra de nadie entre el sentimiento y la expresión’). Esa *rift* o ‘brecha’ de Auden es pariente de la *no-man’s-land* o ‘tierra de nadie’ de Auster: el espacio indefinible entre lo invisible y lo manifiesto.

Por lo tanto, decir, como hace el traductor en su verso 3, ‘busca’, es desviar la atención del nudo del poema. El poeta, y también el pintor, ‘expresan’, ‘hacen salir’, desde un interior hacia un exterior, aquello que nosotros confiaremos en tomar como verdadera representación, ‘cubriendo esa brecha’ que, a diferencia del ‘mundo visible’, es en cambio *invisible*, es decir imponderable y, en última instancia, depende de nosotros, de nuestra capacidad de juzgar o interpretar. El error de nivel 1, aquí, ha destruido la hermosa secuencia conceptual del original.

Otra equivocación del mismo tipo enturbia la comprensión del v. 7 de Auden. *Pure contraption* es, aún bajo los auspicios del diccionario con mayor voluntad connotativa, ‘invento puro’. Decir ‘invención purísima’, como hace el traductor en el mismo verso, es añadirle a ese verso un matiz lírico ahí donde Auden necesita de la ausencia total de lirismo para pasar a describir una condición propia de la música: ésta es forma pura, invento puro, creación pura, expresiones donde el adjetivo ‘puro’ no se refiere, como el superlativo virginal de Costa Picazo hace creer, a una supuesta condición angélica de la música; ese adjetivo sólo señala la causalidad ignota o inexistente de la música, que no proviene del mismo sitio que la poesía o la pintura, y que es una ‘invención completa’, una ‘invención de pies a cabeza’, sin antecedente o raíz en otra cosa que no sea ella misma. Esto, por otra parte, también lo dijo en unas

conferencias de Harvard otro músico conocido de Auden, Igor Stravinsky (STRAVINSKY 1934).

En el verso 8, Costa Picazo rinde el absoluto y enfático *absolute* por el absoluto pero menos enfático ‘total’, lo que también debilita su versión.

Yendo ahora a unas consideraciones generales de nivel 3 retórico, se observa en el poema de Auden una tendencia a la *redditio*: hay una anáfora en los v. 7 y 8; hay dos vocativos en los vv. 9 y 12; dos veces se dan las palabras *song* en los vv. 8 y 12, y dos veces *alone*, bajo forma de *geminatio*, en el v. 12 (pudiendo decirse que la anáfora de *Only* se ha *contraído* en la *geminatio* de *alone*, ya que la etimología de ambas palabras es la misma). Por último, también dos veces aparece la frase verbal *pour out*, en los vv. 9 y 14, pero -y esto se le pasó al traductor- envuelta cada vez en contextos distintos: la primera como imperativo, que el traductor conservó, y la segunda bajo el régimen del verbo principal *Are unable*, que el traductor convirtió en otro imperativo, cometiendo para ello el necesario error adicional de establecer una grave desviación de nivel 2 sintáctico, al introducir un punto que corta flagrantemente otra vez una unidad conceptual y que lo conduce no ya meramente a error, sino a las antípodas de lo que se dice en el poema.

Auden usa una construcción parentética o *zeugma* para decirnos aquella doble condición de la música de la que ya hablé más arriba. Pero Costa Picazo, a causa de esa desviación de nivel 2 recién comentada, hace de esa doble condición una condición simple: señala con respecto a la música, bien pero prosaicamente, que ‘no puedes decir que está equivocada una existencia’, pero entonces le impetra: ‘Viértenos tu perdón como si fuera vino.’ Esta impetración, merced a la sencilla construcción parentética mencionada, debe incluirse, contrariamente a lo que el traductor hizo, como la otra condición de la música de la que antes hablé, su imposibilidad de exonerar, y que era la

contracara de la primera, su imposibilidad de juzgar. Ahora se comprende por qué Auden no empleó el *Nor* en lugar del *And* al comienzo del verso final; porque las dos condiciones quieren ser relevadas de cualquier prejuicio negativo: se trata de imposibilidades que buscan ser presentadas positivamente, no mediante la negación, negación que las matizaría como defectos. Auden quiere que, aún siendo imposibilidades, sean no obstante virtudes, y por eso emplea la copulación afirmativa. El análisis de Costa Picazo no llegó a percibir este recóndito matiz que ilumina buena parte del poema y de su sentido global.

Retornando brevemente a las *dualidades*, se puede observar que estas alcanzan también el fenómeno de la adjetivación, que como *accumulatio* puede ser *antitética*, como se ve en los versos 2 y 4. (En la versión de Costa Picazo, el ‘puede amarse o no’ de su verso 2 relaja penosamente la anítesis expresada; ‘no amar’ no es lo mismo que ‘rechazar’). Pero estas dualidades se extienden, además de a las *redditiones* mencionadas, también a los dos predicativos de los vv. 7 y 8, a los dos sujetos del pintor y del poeta en los vv. 1 y 3, a la presentación también antitética del ‘Arte’ y de la ‘Vida’ en el v. 5, a la doble condición de la música ya comentada, a los dos actos que la música cumple sobre nuestro cuerpo en el v. 10, a los dos mencionados vocativos, a los dos grandes períodos sintácticos de que se compone el poema, al notable hecho de que a la poesía y a la pintura están asociadas palabras de tipo moral, como ‘amar’, ‘rechazar’, ‘herir’ y ‘unir’, mientras que a la música se asocian, en primer lugar, palabras de tipo no moral sino físico, como ‘rodilla’, ‘espina’, ‘cataratas’ y ‘canales’, contraponiéndose así, en una dualidad antitética más, la ‘presencia sin brecha’ de la música a la ‘presencia con brecha’, es decir presencia sólo expresiva, de las demás artes; por último, al hecho de que se trate en el poema de dos clases de artes: la poesía y la pintura, que ‘traducen’, y la música, que no lo hace.

Además de las dificultades con los plurales y los singulares que padece la versión de Costa Picazo, se puede observar, finalmente, que la introducción inoportuna de subordinaciones y de comparaciones demasiado extendidas -como en los vv. 2, 9, 11 y 14, por ejemplo- pone pesados frenos a la elocución original del poema, que es más bien veloz. Auden liquida rápida y sucintamente la cuestión del pintor y del poeta para pasar a la música, cosa que hace incluso antes de lo esperado, es decir al final del primer gran período sintáctico destinado a las artes que ‘traducen.’ Inmediatamente, y por medio de los dos vocativos que estructuran los dos tercetos, Auden declara, primero, los actos de la música, a través de dos eficaces metáforas hídricas que nos hablan de la fluidez de esa sustancia sonora y de cómo nos ‘invade’ físicamente, para luego, y en segundo lugar, decirnos esa doble imposibilidad virtuosa en que ella consiste. Por lo demás, los errores de nivel 1 están, en la versión del traductor, emparentados estrechamente con su incapacidad para crear una versión cadenciada del poema. Traducir una *redditio* apelando a la ya comentada sabiduría sinonímica del traductor, en un mundo verbalmente cerrado como es un poema, y más un soneto, es un error a todo nivel. O poner, como hace Costa Picazo en su verso 10, la desafortunada palabra ‘vertientes’, no es solamente un ejemplo de confusión, sino otro error más, aún cuando uno en el que, después de todo, cualquiera pueda incurrir (*weirs* es ‘canales’ o ‘conductos’, no ‘vertiente’, palabra que sugiere menos la idea de ‘conducir a través de’ - que es lo que ‘canal’ o ‘conducto’ indican- que la de ‘llevar por un declive’, que es lo que ‘vertiente’ hace más bien: la música, tras ser percibida, pasa por ‘los canales de la espina’ y cae por ‘las cataratas de la rodilla’, tal es el sentido de la bella metáfora que antes comentaba).

Los errores de Costa Picazo, graves o menudos, son la consecuencia directa de no atender al sentido de la experiencia del poeta, y a la imposibilidad de traducir

cadenciadamente, es decir, incluyendo una de esas marcas formales que hacen de un poema no un mero teorema experiencial, sino una experiencia dispuesta para ser revivida a partir de los elementos sensibles de la expresión -elementos que, con un grado determinado de iconicidad y de ‘ajuste’ verbal, hacen posible el gozo estético de lo que está cifrado en dichos versos.

Voy a proporcionar, para finalizar este ya extenso análisis, una versión del poema de Auden, en el que si bien la precisión métrica, asunto de nivel 3, no es exacta, ha sido balanceada con una cierta recurrencia rítmica, que, por otro lado, ha debido equilibrarse a su vez con una recuperación tanto de las figuras empleadas -portadoras de sentido también en el nivel 3-, o del fenómeno constante de la dualidad y de la elocución cadenciada y veloz del original, como de aquellas unidades que, en cuanto ha sido posible para mí descubrirlo, contribuían a reproducir estéticamente la experiencia en todos los niveles de la estructura de sentido en que ella ha sido cifrada. He aquí la versión:

El Compositor

Los demás traducen: el pintor esboza
Un mundo visible que se ama o rechaza;
Hurgando en su vida, el poeta hace
Salir las imágenes que hieren y unen,

De la Vida al Arte por arduo camino,
Confianto en nosotros el cubrir la brecha;
Sólo tus notas son invención pura,
Sólo tu canto un absoluto don.

Vierte tu presencia bajando, oh deleite,
Los saltos de la rodilla y el canal de la espina,
Nuestro clima de duda y silencio invadiendo;

Sólo, sólo tú, oh canto imaginario,
No puedes decir el error de una vida,
Y verter como un vino tu perdón.

D

DOS EJEMPLOS

I. ULYSSES DE TENNYSON

Voy a citar a continuación el poema de Alfred Lord Tennyson (1809-1892), para luego transcribir la traducción que de él ha hecho recientemente el argentino Marcelo Cohen. Inmediatamente después haré un análisis exhaustivo de la traducción, de acuerdo con los criterios que he expuesto a lo largo del presente trabajo y específicamente en su sección C, 'La estructura de sentido'. Finalmente, daré mi propia versión del poema, para el juicio de los lectores.

He aquí el original inglés:

- 1 *It little profits that an idle king,*
- 2 *By this still hearth, among these barren crags,*
- 3 *Match'd with an aged wife, I mete and dole*
- 4 *Unequal laws unto a savage race,*
- 5 *That hoard, and sleep, and feed, and know not me.*
- 6 *I cannot rest from travel: I will drink*
- 7 *Life to the lees: all times I have enjoy'd*
- 8 *Greatly, have suffer'd greatly, both with those*
- 9 *That loved me, and alone; on shore, and when*
- 10 *Thro' scudding drifts the rainy Hyades*
- 11 *Vext the dim sea: I am become a name;*
- 12 *For always roaming with a hungry heart*
- 13 *Much have I seen and known; cities of men*
- 14 *And manners, climates, councils, governments,*
- 15 *Myself not least, but honour'd of them all;*

- 16 *And drunk delight of battle with my peers,*
17 *Far on the ringing plains of windy Troy.*
18 *I am a part of all that I have met;*
19 *Yet all experience is an arch wherethro'*
20 *Gleams that untravell'd world, whose margin fades*
21 *For ever and for ever when I move.*
22 *How dull it is to pause, to make an end,*
23 *To rust unburnish'd, not to shine in use!*
24 *As tho' to breathe were life. Life piled on life*
25 *Were all too little, and of one to me*
26 *Little remains: but every hour is saved*
27 *From that eternal silence, something more,*
28 *A bringer of new things; and vile it were*
29 *For some three suns to store and hoard myself,*
30 *And this grey spirit yearning in desire*
31 *To follow knowledge, like a sinking star,*
32 *Beyond the utmost bound of human thought.*
33 *This is my son, my own Telemachus,*
34 *To whom I leave the sceptre and the isle –*
35 *Well-loved of me, discerning to fulfil*
36 *This labour, by slow prudence to make mild*
37 *A rugged people, and thro' soft degrees*
38 *Subdue them to the useful and the good.*
39 *Most blameless is he, centred in the sphere*
40 *Of common duties, decent not to fail*

- 41 *In offices of tenderness, and pay*
- 42 *Meet adoration to my household gods,*
- 43 *When I am gone. He works his work, I mine.*
- 44 *There lies the port; the vessel puffs her sail:*
- 45 *There gloom the dark broad seas. My mariners,*
- 46 *Souls that have toil'd, and wrought, and thought with me –*
- 47 *That ever with a frolic welcome took*
- 48 *The thunder and the sunshine, and opposed*
- 49 *Free hearts, free foreheads – you and I are old;*
- 50 *Old age hath yet his honour and his toil;*
- 51 *Death closes all: but something ere the end,*
- 52 *Some work of noble note, may yet be done,*
- 53 *Not unbecoming men that strove with Gods.*
- 54 *The lights begin to twinkle from the rocks:*
- 55 *The long day wanes: the slow moon climbs: the deep*
- 56 *Moans round with many voices. Come, my friends,*
- 57 *'Tis not to late to seek a newer world.*
- 58 *Push off, and sitting well in order smite*
- 59 *The sounding forrows; for my purpose holds*
- 60 *To sail beyond the sunset, and the baths*
- 61 *Of all the western stars, until I die.*
- 62 *It may be that the gulfs will wash us down:*
- 63 *It may be we shall touch the Happy Isles,*
- 64 *And see the great Achilles, whom we knew.*
- 65 *Tho' much is taken, much abides; and tho'*

- 66 *We are not now that strength which in old days*
67 *Moved earth and heaven; that which we are, we are;*
68 *One equal temper of heroic hearts,*
69 *Made weak by time and fate, but strong in will*
70 *To strive, to seek, to find, and not to yield.*

Ahora, la versión de Marcelo Cohen:

- 1 *Poco provecho arroja que, monarca ocioso,*
2 *Junto a un fuego quieto, entre riscos yermos,*
3 *Con una esposa anciana, yo imponga y reparta*
4 *Leyes desiguales a una raza salvaje*
5 *Que se apiña, duerme, come y no me conoce.*
6 *No hay reposo para mí del viaje; beberé la vida*
7 *Hasta las heces: en todo tiempo he gozado*
8 *Grandemente, y he sufrido mucho, solo o con aquellos*
9 *Que me amaban; en la orilla o cuando*
10 *Con raudas rachas las lluviosas Hiades humillaban*
11 *El mar tenue: me he convertido en un nombre;*
12 *Vagabundo eterno de corazón hambriento,*
13 *He visto y conocido mucho; ciudades humanas,*
14 *Costumbres, climas, concejos, gobiernos, y de todos*
15 *Antes que menosprecio obtuve honra;*
16 *Y allá en las planicies de la ventosa Troya*
17 *Bebí delicias de batallas con mis pares.*

- 18 Soy parte de todo cuanto he tenido ante mí;*
- 19 Pero toda experiencia es un arco a través del cual*
- 20 Destella el mundo aún no recorrido, cuyo margen*
- 21 No deja de desvanecerse a medida que me muevo.*
- 22 ¡Qué insulso es detenerse, terminar, acumular*
- 23 óxido sin ser lustrado, no relucir en el uso!*
- 24 Como si respirar fuera vivir. Las capas de vida*
- 25 Apilada fueron poco, y de una de ellas poco*
- 26 Me queda: mas de cada hora algo más se*
- 27 Salva del silencio, algo que es portador*
- 28 De cosas nuevas; y sería una vileza*
- 29 Almacenarme por el lapso de tres soles,*
- 30 Y que este gris espíritu anhelante de deseo*
- 31 Persiguiera el saber como una estrella zozobranante*
- 32 Allende los confines del pensamiento humano.*
- 33 He aquí a mi hijo, mi Telémaco,*
- 34 A quien dejo la isla y el cetro: muy querido*
- 35 Para mí, cumplirá con buen discernimiento*
- 36 La labor de suavizar con prudencia despaciosa*
- 37 A un pueblo tosco, y por grados paulatinos*
- 38 Someterlo a lo útil y lo bueno.*
- 39 Es impecable en grado sumo, centrado en la esfera*
- 40 Del deber común, lo bastante honrado*
- 41 Para no flaquear en sus tareas por blandura*
- 42 Y rendir adoración a los dioses del hogar*

- 43 *Cuando yo ya no esté. Hace su trabajo, y el mío.*
- 44 *He allí el puerto; el barco hincha la vela:*
- 45 *Crecen las sombras en los anchos mares. Marineros míos,*
- 46 *Almas que os habéis afanado y forjado junto a mí,*
- 47 *Que conmigo habéis pensado, que con ánimo de fiesta*
- 48 *Habéis recibido el sol y la tormenta y les habéis*
- 49 *Opuesto frentes y corazones libres: sois viejos como yo;*
- 50 *Con todo, la vejez tiene su honor y sus esfuerzos;*
- 51 *La muerte todo lo clausura: pero algo antes del fin*
- 52 *Ha de hacerse todavía, cierto trabajo noble,*
- 53 *No indigno de hombres que pugnaron con dioses.*
- 54 *Ya se divisa entre las rocas un parpadeo de luces:*
- 55 *Se apaga el largo día: sube lenta la luna: muchas voces*
- 56 *Rodean los hondos gemidos. Venid, amigos míos,*
- 57 *Aún no es tarde para buscar un mundo más nuevo.*
- 58 *Desatracad, y sentados en buen orden amansad*
- 59 *Las estruendosas olas; pues mantengo el propósito*
- 60 *De navegar hasta más allá del ocaso, y de donde*
- 61 *Se hunden las estrellas de occidente, hasta que muera.*
- 62 *Puede que nos traguen los abismos: puede*
- 63 *Que toquemos al fin las Islas Felices y veamos*
- 64 *Al grande Aquiles, a quien conocimos. Aunque*
- 65 *Mucho se ha tomado, mucho permanece; y si bien*
- 66 *No somos ahora aquella fuerza que en los viejos tiempos*
- 67 *Movía tierra y cielo, somos lo que somos;*

68 Un parejo temple de corazones heroicos, debilitado

69 Por el tiempo y el destino, más fuerte en voluntad

70 Para esforzarse, buscar, encontrar y no rendirse.

He elegido este poema por su celebridad, y he elegido esta traducción a causa de los muchos problemas visibles que presenta y que serán provechosos para el análisis, pues pretendo servirme de ellos a fin de exponer un modelo de traducción que corresponda con el propugnado por mí. Como he leído por completo el libro del que esta versión ha sido extraída (Harold Bloom, *Cómo leer y por qué*, Bogotá, Norma, 2000, trad. por Marcelo Cohen) y no he notado erratas en él, asumiré que el texto citado va conforme a la voluntad de quien lo fijó.

El primer problema está en la pérdida de las capitales o mayúsculas versales (que yo repuse). Siendo una marca de época, su conservación depende de las mismas razones de las que se serviría un director para vestir a Hamlet según la moda del s. XVI y no del s. XX. Se puede considerar que el sentido aportado por las capitales pertenece al nivel 3 retórico, pues su presencia al inicio de cada verso ni altera el significado de las palabras que las llevan (asunto del nivel 1), ni sirve a los fines de la convención sintáctica que nos obliga a emplearlas tras un punto (asunto del nivel 2). Su retención, hoy, nos sirve para tomar conciencia de los modos de presentación que en otros tiempos tenía la poesía; aporta contenidos connotados que corresponden al nivel señalado ya que pertenecen a ese ámbito del sentido en el que se nos revelan convenciones gráficas que valen por concepciones del verso mantenidas por siglos (en Francia hasta Mallarmé - quien cortó con ella en su último poema experimental-, en Inglaterra, España, Portugal, América Latina -Borges mismo se sirvió de ella; por otro lado, no en la Italia de tiempos de Dante y Petrarca, pero sí en la de Ariosto, etc.).

La puntuación también ha sido ligeramente modificada. Pero este es un problema de otra naturaleza. Sabido es que la puntuación en la poesía -y en la prosa artística- obedecía desde hacía siglos no a las pautas actuales, más lógicas, sino a las que imponía la declamación o lectura en voz alta. Los dos puntos, por ejemplo, señalaban un corte que no rompiese la continuidad; el punto y coma, una pausa más larga; el guión, un ligero cambio de tono. Teniendo en cuenta esto, entiendo que una actualización de la puntuación no es una mera libertad, sino una exigencia del sentido común, ya que esos signos están al servicio de la lectura y no deben constituir un fin en sí mismos. Ya Auden nos lo advirtió a propósito de la poesía isabelina; dice en la Introducción a su libro *Elizabethan and Jacobean Poets* (AUDEN 1950): ‘... Elizabethan punctuation is not so much based on strict grammatical logic as on oratorical phrasing’. (‘La puntuación isabelina no está basada en una estricta lógica gramatical, sino en un fraseo elocutivo’). Incluso hasta el final del período victoriano, estas normas regían; y poetas de este siglo como Hilaire Belloc las continuaron.

Otros problemas, graves en apariencia, pero cuya amenaza disminuye en la medida en que son fácilmente corregibles, son los ‘mistakes’ terminológicos. Repasaré algunos. Ya en el v. 2 aparece el primero: *hearth*, hogar. Tennyson dice *still hearth*, es decir calmo o tranquilo hogar; pero decir, como Cohen propone, ‘fuego quieto’, es incurrir en una curiosa antítesis que se adaptaría más a un René Char o a los juegos de un Quevedo distraído, pero no, decididamente, a Tennyson. Por lo demás, la idea aquí es que Ulises rechaza la aplastante quietud del hogar, palabra capital para simbolizar, por medio de una sinécdoque ‘fossilizada en la lengua’, como diría R. W. Emerson (y por ello mismo imperceptible), a ese otro hogar o casa al que el pequeño hogar le ha transferido el nombre. El calmo o tranquilo hogar -en el que, claro está, hay un fuego- es también su palacio real ya deshabitado por el riesgo y la sed de aventura. Además,

allí donde Tennyson emplea unos muy apropiados deícticos (dice: *this still hearth... these barren crags*), nuestro traductor decide desoír el problema de la circunstancia de Ulises, que es anímica, pero que nos es dada a través de énfasis espaciales. Ulises habla a sus viejos compañeros de viaje, que son a la vez marinos y una suerte de cortesanos algo rudos sin duda, y entonces, acompañando sus palabras con los gestos que toda deixis implica -vuélvanse éstos gestos concretos o no-, señala ‘este calmo hogar... esos yermos peñascos’ -o riscos-, a fin de que nosotros, lectores del poema, entendamos precisamente esas penosas circunstancias que tanto le pesan al héroe, y que bien podrían haber sido extendidas, de haberlo querido el autor, pero que los dos ejemplos contenidos en ese isocolon bimembre que es el segundo verso dejan perfectamente saber. Cohen, en cambio, pone ‘un fuego quieto’, dejando los ‘riscos yermos’ sin determinación alguna. El empleo del artículo catafórico, cuya función es remitir a algo con lo que todavía no estamos familiarizados (cuando, precisamente, Ulises se refiere al fuego del hogar que tiene ante sí y que señala), así como la falta de determinación -en un contexto en el que la determinación es de cardinal importancia- ponen en peligro la comprensión de las circunstancias que rodean a Ulises y que el autor ha buscado que sintamos con esos sencillos medios.

En el verso 5 Tennyson dice *That hoard*; Cohen, en cambio, prefiere la distracción del pronombre reflejo: ‘que se apiña’. El pueblo inculto, esa *savage race*, raza salvaje, no ‘se apiña’ sino que ella misma ‘apiña’, es decir junta, guarda, amontona, realiza esa economía avariciosa y rudimentaria que puede llegar a caracterizar a las personas de escasa educación. Inmediatamente, a fin de que las costumbres bajas de esa gente se noten, le siguen, a esa primera, otras expresiones por el estilo: *and sleep, and feed, and know not me*. Cohen, desgraciadamente, suprime el polisíndeton, debilitando la fuerza de la *accumulatio* allí presente -*accumulatio* de fuerza negativa que, cosa

curiosa, se corresponde con la final, de fuerza positiva, y que, en lugar de a esa ‘raza salvaje’ que detesta, concierne a sus amigos, los marinos: *To strive, to seek, to find, and not to yield* (‘Para luchar, buscar, hallar, y no ceder’). Se ve cómo, incluso, la estructura completa de estos dos versos, el 5 y el 70, es semejante en el original (si omitimos las coordinaciones), y sólo opuesta tanto en relación con las personas a las que van dirigidas las palabras como en relación con el significado negativo y positivo que encierra cada uno. Afortunadamente, ambos versos -dos tetracola que poseen los tres primeros miembros afirmativos y el cuarto negativo, cosa que es evidentemente un rasgo de estilo- han sido respetados como tales por nuestro traductor.

Este poema es lo que se llama un monólogo dramático (*dramatic monologue*), es decir una pieza lírica dicha por alguien. En rigor, hay monólogos dramáticos en muchas piezas de teatro, como el hermoso que pronuncia el rey Henry VI de Shakespeare, en la tercera parte de la saga, al inicio del Acto II, escena V. Este poema de Tennyson podría ser lo que Ulises diría en una obra de teatro de la que fuera el protagonista; sólo que la intensidad de las palabras del héroe es tal, que el resto de la hipotética obra queda dispensada de existir. En un monólogo dramático lo que es imprescindible conservar, porque de ello depende el efecto global de la pieza, es el tono. Hallado el tono, hallado el poema; percibido el tono, prácticamente resuelta la traducción.

Cierto es que los ‘mistakes’ son de no menor incidencia en el fracaso de una versión. Pero en el arte, si hemos de concebirlo holísticamente, las partes son función del todo, tanto como éste lo es de aquellas. Así, una traducción, en tanto sea actividad creadora, debería respetar en la misma medida -o bajo los supuestos de esta misma concepción holística- las secuencias de un análogo proceso de mutualidad. El traductor debería, primero, asir el tono y la intención (los componentes del nivel 4), y luego, a

partir de ellos, reconstruir paso a paso los versos (cumpliendo con las exigencias de los demás niveles inferiores de la estructura de sentido).

Es evidente que la traducción de Cohen no es *decible*. No sé si resultará ofensivo darle a esta versión el mismo trato que Heine le dio una vez a los versos de Voss: su lectura ‘rompe la mandíbula’; lo cierto es que nadie podría leer el resultante poema español como si fuera un fragmento de voz humana escrita. Cohen ha creado una traducción cuyos ingredientes de sentido no alcanzan a superar los niveles 1 y 2 de la estructura fijada por mí más arriba. Contiene impropiedades de nivel 1 lexemático-morfológico y de nivel 2 sintáctico, sin contar otras.

Este monólogo dramático tiene claramente tres partes. En la primera (vv. 1 – 32, y susceptible a su vez de subdividirse en otras tres partes: vv. 1 – 5, vv. 6 – 17, y vv. 18 – 32), aunque podamos suponer la presencia de terceros, Ulises parece, más bien, hablarse a sí mismo. Se cuenta a sí mismo su condición actual, su estado de abatimiento o *dejection*, como diría Coleridge, y nos indica su deseo de partir nuevamente a la aventura. (No está de más aquí sugerir que este Ulises concebido por Tennyson es, en espíritu, la continuación del Ulises que Dante nos dio en su *Inferno*, canto XVI). En la segunda (vv. 33 – 43), le habla a sus marineros, que son también sus amigos, a propósito de Telémaco, de quien elogia las cualidades civiles y sugiere como su sucesor cuando él retorne al mar y la isla quede sin gobernante. En la última parte (vv. 44 – 70), Ulises se dirige directamente a sus marineros para instarlos a ese viaje que sabe final.

El estilo de Tennyson es muy elástico y variable. Escribió poesía, de tipo lírica o narrativa (lo que los ingleses llaman *narrative verse*), una docena de dramas en sus últimos años, y escasísima prosa. Poeta laureado desde 1850, heredando el título de Wordsworth a la muerte de éste, Tennyson es la mejor fuente para comprender ciertos aspectos del sentimiento poético inglés durante las cuatro décadas que van de 1850 a

1890. El ‘fantasma’ -Bloom dixit- que persiguió a Tennyson, durante su juventud sobre todo, fue la figura de Keats. Como Keats, Tennyson fue, esencialmente, un poeta melódico y evocativo. Si hay algo que se destaca en el tono de Tennyson es su tristeza. T. S. Eliot, de quien también puede decirse que Tennyson fue su ‘fantasma’, llamó a éste *the saddest of all English poets*, ‘el más triste de todos los poetas ingleses’, y para quien haya recorrido su poesía, ese juicio es una verdad, una verdad que se siente. No obstante esto, la interminable variedad de matices que consiguió Tennyson en su trato poético con la tristeza le permitió en ocasiones algo muy cercano al alegre misterio, como en sus canciones breves al estilo de *The Owl* (‘El Búho’). Para este monólogo dramático, *Ulysses* -publicado por primera vez en la edición de sus *Poems*, de 1842-, apeló a su inmensa y meditada versatilidad y se decidió por el laconismo. Todo el poema, podría decirse, no es más que un largo acontecimiento paratáctico (disposición no ajena tal vez al griego de Homero -véase BORGES 1932 b, nota al pie): frases breves, fragmentos, afirmaciones a menudo más cortas que el metro elegido (el *unrhymed decasyllabic*, decasílabo blanco, que equivale a nuestro endecasílabo suelto), se yuxtaponen para formar un conjunto prosódicamente muy próximo a la declamación. Y esta es la rara paradoja del arte de Tennyson: haber logrado un todo homogéneo, llano y musical, a partir de fragmentos, de jirones de versos; haber evitado la demasiado literaria anastrophe en favor de una elocución clara, y sobre todo *decible*, a partir justamente de esos mismos fragmentos o jirones. (Pensemos, a fin de probar que, en él, este modo dista mucho de haber sido el único para esta clase de poemas, que otro monólogo dramático de Tennyson, *Tithonus*, -personaje que comparte, con Ulises, el descontento de sí, según Harold Bloom (BLOOM 1976)- tiene toda la suavidad victoriana que está ausente en la rústica y honda tristeza del *Ulysses*).

En los versos 7 y 8, Tennyson emplea una epífora sintáctica. Sabemos que este recurso es aptísimo para la declamación. Por otra parte, tal como ya ha sido establecido, ningún recurso retórico garantiza por sí mismo su eficacia. Dije ya que la retórica es una forma del sentido, y como tal deberá responder a las exigencias generales de éste, como he postulado. Por lo tanto, no se trata de retener mecánicamente las formas retóricas que estén presentes en el original, sino de identificar y retener sólo aquellas que contribuyan a conformar la estructura de sentido percibida y experimentada por el traductor que ha hecho la lectura. En mi experiencia del texto de Tennyson, la epífora sintáctica contenida en esos versos me ha resultado significativa, y ha contribuido a conformar ese sentido global en el que ha consistido mi lectura. Una traducción que yo emprendiese, por lo tanto, no la desatendería. Dice Tennyson: *...all times I have enjoy'd / Greatly, have suffer'd greatly....* En la posible declamación de este poema, la repetición de *greatly* pone de manifiesto el hecho de que, cuando es una voz humana la que habla, el verso es meramente un simulacro, como lo demuestra este típico empleo sintáctico que una lectura métrica destruiría.

En su ensayo sobre los clasicistas isabelinos, Pound aconseja la lectura no rítmica; si hay música en un verso, ésta tiene que emanar simplemente de su ‘naturaleza interior’. Leyendo estos jirones o fragmentos, paratácticamente unidos en la mayoría de los casos, comprendemos esto inmediatamente. Además, el rol neutralizador del doble *greatly* permite que los acentos se desplacen sobre *enjoy'd* y sobre *suffer'd*, que es lo que ocurriría si los dijésemos.

Kundera ha demostrado elocuentemente cómo los traductores, tratando de exhibir su destreza en el manejo de la sinonimia, se esfuerzan por buscar los términos que les permitan no incurrir en repeticiones. En su ensayo *Una frase* (KUNDERA 1993), en el que analiza varias traducciones de un mismo pasaje de Kafka, deja en claro

la idea de que los traductores, en general, traducen con el idioma, no con el ‘estilo del autor’, al que deberían reconocer como ‘única autoridad’, y eso los lleva a buscar ese ‘buen español’ presuntamente reacio a toda repetición. Kundera hace ver el eventual ‘sentido semántico de una repetición’, su ‘importancia melódica’, y esa tendencia letal de los traductores a exhibir una ‘riqueza de vocabulario’ que va, por lo común, en contra de las posibles claves semánticas que podrían estar encerradas en una repetición.

Así Cohen, quien, en lugar de esa importante epífora sintáctica, que nos permite percibir la antítesis de los tiempos pasados *enjoy’d* y *suffer’d* -gracias, precisamente, a la repetición de *greatly*-, añade una conjunción innecesaria y sustituye el ya poco natural adverbio ‘grandemente’ por el adverbio ‘mucho’. Está claro que el efecto se ha perdido por completo.

Más adelante, los admirablemente descriptivos versos 10 y 11 son rendidos de modo harto defectuoso. Recordemos a Tennyson: ...*Thro’ scudding drifts the rainy Hyades / Vext the dim sea*, es decir: ‘...en veloces ráfagas las lluviosas Híadas / Hostigaban el opaco mar’. La aliteración de Cohen en sus ‘raudas rachas’ y el adjetivo ‘tenue’, rompen esa atmósfera descriptiva. No me explico, además, por qué puso Híades y no Híadas, tal como de costumbre figura el nombre de ese grupo de estrellas. (Por otro lado, vale la pena notar el pleno conocimiento del objeto que demuestra Tennyson en la adjetivación; nada más apropiado que llamar ‘lluviosas’ a un grupo de estrellas cuya presencia, como nos cuenta el erudito inglés Edmund James Webb en su libro *The Names of the Stars*, de 1952, inauguraba la temporada de las lluvias).

En el v. 13, dice Tennyson: ...*cities of men*..., ‘ciudades de hombres’, no ‘ciudades humanas’, como Cohen (¿siguiendo la anterior, famosa versión en prosa hecha por J. R. Wilcock?) corrige más que traduce. El curioso refuerzo, ya implicado en el término ‘ciudades’, que no pueden ser sino ‘de hombres’, le da a la palabra ciudades

un significado particular que puede evocar la noción de multitud: a la vez una multitud de ciudades y una multitud de hombres. Como si dijésemos: muchas ciudades y muchos hombres. Pero, en vez de ello, el poeta ha hallado una feliz condensación en la expresión ‘ciudades de hombres’, donde ‘ciudades’ cobra un valor casi adjetivo.

En el v. 14 Cohen traduce ‘concejos’, tal vez arrastrado por la *c* de *councils*, cuando en realidad se trata de ‘consejos’, es decir asambleas o ágoras, esa tan frecuente costumbre de los antiguos griegos y que en tantas oportunidades celebran los hombres y hasta los mismos dioses en los poemas homéricos.

En el v. 15 introduce la voz ‘menosprecio’, que no tiene sustento en el original. A pesar de esto, el verso español no suena mal; sólo que no es necesario inventar para que algo no suene mal. Quizás este caso revele que, en sus buenos momentos, Cohen logra un tono, aún cuando los elementos de ese tono sean ajenos al discurso que debe tratar de seguir de cerca.

En los vv. 16 y 17 Cohen comete una de las peores faltas de su versión, asunto grave porque todo ocurre en poco espacio. En primer lugar invierte los versos. Yo considero que, si es necesaria la inversión, no hay necesidad de reprimirse. Pero aquí no se ven las razones para la inversión (la traslación de Cohen no tiene ajuste métrico o rítmico alguno que lo obligue a una decisión de esa naturaleza). Tiene sentido, en cambio, mantener el orden dado a los versos por el autor, ya que, de conservarse el tono en la versión, el verso 17 debería rematar el período con una fuerte evocación, en una suerte de clímax lírico. Por otra parte, Cohen elimina la estupenda hipálage de Tennyson: *ringing plains* es dado por el mero ‘planicies’, cuando en realidad se trata de ‘sonoros llanos’, donde lo sonoro son, desde luego, las batallas que sobre esos llanos ocurrieron, pero cuya sonoridad (que es aquí el atributo adjetivo) le es transferida, como

la figura involucrada lo exige, no al sustantivo apropiado (esas batallas) sino a otro del contexto (aquí, los llanos).

En el verso 22, Cohen pone un misterioso ‘acumular’. Entendemos inmediatamente que el encabalgamiento es lo que justifica su existencia; pero dado que viene, en el verso en el que ha sido malhadadamente puesto, tras una sucesión de infinitivos, su significado tiende a ser absorbido más por el poder de esta sucesión que por su dependencia sintáctica con el verso siguiente. Por lo demás, ‘acumular / óxido’ es una solución demasiado pesada para el simple *To rust* del autor, ‘oxidarse’. En la metáfora que asemeja armas viejas y oxidadas con hombres abatidos por el hastío de la quietud, la inmediatez de la expresión debería ser la prioridad. La solución de Cohen, hay que decirlo, pesa tanto como esas armas.

En el v. 24 elimina la geminatio. Dice Tennyson: *As tho' to breathe were life. Life piled on life....* Ulises no es Buda, quien pudo concebir esa metonimia como una verdad absoluta y sensible. Para Ulises vivir es mucho más que meramente respirar; vivir es *For always roaming with a hungry heart* (v. 12), o, si queremos prestarle a Ulises las palabras con que en el poema *The Brook*, Tennyson hace hablar a una corriente de agua: *For men may come and men may go, / But I go on for ever*: vivir es, tanto para Ulises como para ese arroyo, fluir, o viajar, eternamente. Estos versos 24, 25 y 26, posiblemente constituyan el pasaje de más delicada interpretación en todo el poema. No obstante, el sentido vuelve a hallarse sin problemas si se atiende al tono y a la intención antes que a las palabras o al idioma. Sostendré, pues, para el pasaje en cuestión, lo siguiente: ‘Como si respirar fuera la vida. Vidas y vidas / Son para mí poco, y de la mía / Poco queda...’. La geminatio interior, recuperando la voz *life*, permite decirlo la segunda vez con mayor gesto dramático, y variando sus connotaciones. La primera vez se trata de la vida deseada, no reducible a la mera metonimia de la

respiración; la segunda (y tercera vez), se trata de todas las vidas que no le hubiesen bastado jamás, de haberlas vivido, para alimentar su ‘corazón hambriento’.

En el v. 27 Tennyson emplea un pascaliano *eternal silence*, poniendo en boca de su Ulises un delicioso anacronismo casi agnóstico que la religión y los tiempos del héroe le hubieran impedido. Pero he aquí que Cohen, que en su v. 12 había usado esa palabra, ‘eterno’, para rendir grandilocuentemente el simple *For always*, aquí misteriosamente la evita, dejando a ‘silencio’ huérfano de su importante y expresivo calificativo. Además, lo que se ‘salva’ de ese ‘eterno silencio’ no es ‘**algo** de cada hora’, sino, precisamente, ‘cada hora’. Espero poder yo salvar esto cuando exponga mi propia versión.

El v. 29 incurre en la tentación explicativa de ‘lapso’, fea palabra por otra parte, y además elimina el doblete *to store and hoard*. Los ingleses, siguiendo como en tantas ocasiones a los franceses, llaman a esta figura *hendiadys*. Según mi edición del Oxford, se trata de *a figure of speech in which a single idea is expressed by two words connected by a conjunction, e. gr. by two sustantives with **and** instead of an adjective and a sustantive*. En español se la conoce como doblete, a veces, o como endíadis. Shakespeare le hace decir a Macbeth, *in this bank and shoal of time* (‘en este banco y bajío del tiempo’), y a Hamlet, *Within the book and volume of my brain* (‘en el libro y volumen de mi mente’). Curiosamente, el historiador Menéndez Pidal expresó en su ensayo *El lenguaje del siglo XVI* (1942), que la costumbre de esta figura les llegó a los *euphuists* ingleses por vía de la traducción que, en 1532, éstos hicieron de la novela moral de Fray Antonio de Guevara *Marco Aurelio o Reloj de Príncipes*, de 1529, quien allí había gastado y tal vez impuesto ese recurso. Como sea, la figura es controvertida. Creo que suprimirla no está mal -condensando el significado expresado por ambas voces en una única palabra- siempre y cuando su eliminación no acarree una pérdida.

Cohen, como dije, suprime la endíadis. No obstante, hay aquí un detalle interesante que obliga a considerar atentamente la cuestión. *Hoard* había aparecido en el ya tratado v. 5. *To store* es guardar, almacenar; pero *to hoard* es apiñar, acumular, juntar avariciosamente. Además, su empleo por parte de Ulises, en un momento del poema en el que está considerando la vileza de espíritu que sería reservarse *For some three suns*, cuando la vida es tan escasa y la aventura lo llama, nos hace recordar a los lectores que, merced al empleo de la misma palabra del v. 5, *hoard*, él está quizás comparándose con esa raza salvaje que gobierna, y a la que desea abandonar a fin de llevar a cabo *Some work of noble note* (v. 52). Considero que retener esa endíadis es imprescindible a efectos de proporcionar una estructura de sentido lo más cercana posible a la que podría experimentarse ante el original.

En los vv. 30, 31 y 32, Cohen vuelve rejuvenecido a su costumbre del ‘mistake’. Añade un ‘que’, que pone al revés todo el sentido de estos versos. Lo que Tennyson dice -o lo que Ulises dice- es: ‘...y fuera vil / Por pocos soles, guardarme y apiñarme, a mí / Y a esta alma gris que arde en el deseo / De seguir el saber, como estrella que se hunde, / Tras los últimos límites del pensamiento humano’. De confiar en Cohen creeremos, equivocadamente, que para este Ulises lo vil es seguir hasta esos límites ese conocimiento, cuando la verdad es lo contrario.

Ya en la segunda parte, observamos que el v. 37 de Cohen convierte el *thro’ soft degrees* de Tennyson en un prosaico y educativo ‘por grados paulatinos’, con ese académico ‘paulatinos’, difícilmente implicado en el simple pero minucioso *soft*.

El v. 39 contiene un *Most* que Cohen tradujo casi con su definición gramatical (‘en grado sumo’), pero fuera del tono del poema.

El v. 41 interpreta erróneamente el *not to fail / In offices of tenderness*, del que daré una interpretación en mi versión; y en el v. 42 elimina el viejo adjetivo *Meet*, que

puede hallarse en la King James Bible de 1611, con el significado de ‘apropiada’ o ‘adecuada’, y que, en este caso, podría traducirse por ‘justa’. *Meet adoration to my household Gods* podría dar, pues, ‘una adoración justa a los Dioses de mi casa’.

Sin embargo, el momento más arduo de esta parte está en el breve dicho final: *He works his work, I mine*. Traduce Cohen: ‘Hace su trabajo, y el mío’. La llamada **figura etimologica** consiste en una expresión que emplea dos palabras de la misma raíz. Dice Hamlet: *Speak the speech*, ‘di el decir’, ‘di tu decir’. ¿Por qué no puso Tennyson *He does his work, I mine*, como hubiera sido más natural? Me lo he preguntado con escasa fortuna. No obstante, se me ocurre esta explicación. *He does his work* es más informativo y más débil que el pleno *He works his work*, tanto en lo sonoro como en lo significativo. Por lo demás, Telémaco, a diferencia de lo que pone Cohen, no hace su trabajo y el de su padre. ‘El hace lo suyo, yo lo mío’. Aún sin la figura etimologica, este sería al menos el significado del fragmento.

Entramos en la parte final del poema. Los vv. 44 y 45 se conforman en torno a tres verbos: *lies*, *puffs* y *gloom* (raro como verbo), es decir, ‘está’, ‘hincha’ o ‘despliega’, y ‘se apagan’. De estos tres verbos, sólo figura uno. El v. 45 pierde el adjetivo *dark* en la versión de Cohen.

El v. 49 elimina la expresiva repetición del adjetivo *free* (recordemos a Kundera), y en lugar del épico *Free hearts, free foreheads*, Cohen resuelve la cuestión con una humilde detractio parentética o zeugma pospuesto, del adjetivo en cuestión. Hay un ensayo de Kandinsky, *De lo espiritual en el arte* (1911), en el que, entre otras cosas, el pintor habla de la misteriosa cuestión de la economía del arte, en el que no siempre, dice, ‘uno más uno suman dos’. ¿Qué sentido tiene, aquí como en cualquier obra de arte, economizar medios, sobre todo cuando el autor del original nos ha demostrado que su dispendio es, en este caso al menos, más efectivo? Como si hubiera

que propender a la simplificación cada vez que se tiene la oportunidad, aún a costa de los efectos más hermosos que tiene la repetición de una palabra en la situación justa.

Luego, entre los vv. 49 y 50, ocurre una anadiplosis. Como toda figura, puede esconder un precioso significado. Basar mi análisis en un estudio retórico del poema no es, como espero haber demostrado hasta aquí, un mero ejercicio divertido e inútil. El análisis retórico al servicio del sentido es uno de los mejores recursos que tenemos para pensar los posibles significados de un texto. Por lo demás, hay poetas eminentemente metafóricos (Wordsworth), alegóricos (Baudelaire), simbólicos (Blake, Rilke), catacréticos (Ungaretti), metalépticos (Rimbaud), es decir poetas que pueden definirse aproximadamente por su relación dominante con el lenguaje, con ese *decir* más pleno y condensado que dicho lenguaje asume en su forma retórica. Pero ni la retórica misma ni la mejor de las herramientas serán útiles si no contamos, como los creadores mismos, con algo de intuición. Dice el historiador de la literatura inglesa Ronald Carter que allí donde Tennyson *dio cuenta* de sus experiencias, Gerard Manley Hopkins, por su parte, *pensó* las suyas. Los traductores deberían ser un poco como el Tennyson y un poco como el Hopkins del historiador Carter. Deberían apelar al sentir y al pensar. Yo creo que la anadiplosis: ...*old*. / *Old*... es extremadamente significativa. Nos retrotrae, en principio, a la geminatio de: ...*life*. *Life*..., pero ahora con otro significado. La repetición de *old* refuerza el paso -y el peso- del tiempo sobre los cuerpos, unos cuerpos ya vencidos pero todavía ‘ardientes de deseos’. Tennyson, que había aprendido griego en el Trinity College, de Cambridge, supo tal vez ese epigrama de Homero a la Profetisa de Samos, en el que el poeta -con tono algo irónico- pide que una mujer rechace el amor de los jóvenes ‘y se deleite con los ancianos de sienes canosas, *cuyas fuerzas se han debilitado, pero cuyo ánimo apetece todavía*’. La imagen del anciano debilitado pero

lleno de voluntad (de amar o de viajar), es típica, más allá del tono con que se la haya tratado. Estimo que conservar esta repetición es necesario.

El grupo de vv. 54, 55 y 56 tiene una disposición semejante a la que iniciaba esta tercera parte que estoy analizando: breves frases conformadas en torno a verbos. Pero entre los vv. 55 y 56 ocurre otra vez la figura retórica del ‘mistake’, tan cara a nuestro traductor. Y todo consiste en el desconocimiento de una de las acepciones del término *deep*, que es también ‘mar’ en poesía. La emplea, entre otros, Coleridge en su famoso *The Rime of the Ancient Mariner*, en cuya segunda versión, la de 1834, dice: *The very deep did rot: O Christ!* (parte II, v. 123), es decir, ‘El mar mismo se corrompió, ¡oh Cristo!’. Esta denominación particular se asemeja a la que los franceses, también en poesía, suelen darle al mar cuando lo llaman *abîme*, es decir ‘abismo’ o ‘profundidad’, que es lo que expresa el *deep* inglés. Restituido su más posible significado a la expresión, entendemos que lo que ésta dice es, más bien: ‘el mar / Se queja alrededor con numerosas voces’. Comprendemos, también, que *round* era un adverbio y no un verbo, y que no hay ‘hondos gemidos’ como objeto directo de ninguna cosa.

Por otro lado, en estos versos 55 y 56, Tennyson va variando el recurso del adjetivo, ya que decir simplemente ‘el largo día’ no es lo mismo que decir, como hace a continuación, ‘la lenta luna’, de modo tan virgiliano (sobre todo si recordamos el *a Tenedo tacitae per amica silentia lunae*, Eneida, II, 255). La primera vez se trata de un adjetivo con mera función enunciativa, que amplifica la significación propia del sustantivo; pero en el segundo caso se emplea una **prolepsis adiectivi** (o **anticipatio**), recurso que Cohen ha disimulado sin miramientos.

En el v. 60 Cohen pone ‘de donde’, en otro garrafal ‘mistake’. Ulises quiere ir *hacia* occidente, no regresar *de donde* nunca estuvo.

En el v. 61, Cohen sustituye un hermoso *baths* (que está en el v. 60 de Tennyson) por el ‘hunden’ que debió haber puesto, y no puso, en el ya tratado v. 31.

Los vv. 62 y 63 tienen una anáfora que Cohen desarticuló, a pesar de la notoriedad de este recurso y de la plenitud que aquí adquiere, ya que sirve el propósito de comunicar la inescrutable voluntad del destino, que tanto podría llevar a todos ellos hacia la felicidad como hacia la derrota y la muerte. (Entre paréntesis, Cohen traduce las *Happy Isles*, tan mencionadas desde Platón a Erasmo, no como ‘Islas Bienaventuradas’, o incluso ‘Afortunadas’, como es ya costumbre llamarlas en español, sino, de acuerdo a su tan sorpresivo idiolecto, como ‘Islas Felices’).

En el v. 64 usa, extrañamente, ‘grande’ en lugar de ‘gran’, como lo pedirían la naturalidad, el sentido común, el uso y la norma.

La eliminación del *Tho*’ en el v. 65 es desafortunada.

El v. 66 incurre en una ‘literalidad’ también desafortunada: ...*and tho*’ / *We are not now that strength*... quiere decir, sencillamente, ‘y si bien / No tenemos la fuerza...’, o ‘y aunque / no somos ahora esa fuerza’.

En el v. 67 elimina la geminatio al final: ...*we are, we are*, que habría que conservar, porque, a estas alturas, estos recursos forman parte constitutiva de la voz de Ulises, es decir del poema, y no pueden disolverse. Estos laconismos, de los que hablé al comienzo del análisis, son ahora la voz misma de Ulises, lo que caracteriza su elocución particular y única (y son, desde luego, una de las formas que el versátil estilo de Tennyson ha tomado).

Notemos, para finalizar este ya largo comentario, que en el verso final Cohen traduce *to strive* por ‘esforzarse’, pero el pasado de *to strive*, que es *strove*, ya había aparecido en el v. 53, traducido como ‘pugnaron’. No se explica por qué, cuando el significado de la palabra es el mismo para los dos contextos, su traducción ha de variar.

Además de ser el cifrado verbal de una experiencia factual o mental, o ambas, un poema es un conjunto cerrado de palabras, donde cada una tiene un peso, un valor, un significado. Comprendiendo, además, que el oficio de estos poetas los hacía extremadamente sensibles al uso de las palabras, yo creo que lo que un traductor respetuoso debería hacer es rendirse ante la fuerza de la evidencia y repetir lo que sea necesario repetir. Este ejemplo sólo quiere demostrar que si un traductor es en realidad un lector que fija su lectura, tras haber experimentado el texto con el mayor desprejuicio posible, también es alguien que necesita, después, meditar esa lectura, ya que, en él, al lector debería asociarse el crítico, ese ser capaz de ponderar las asociaciones y los significados que ha intuido en su experiencia de dicho texto, para volverlos luego creación mediante su restitución bajo forma de estructura de sentido.

He aquí mi versión:

- 1 *De nada sirve que, ocioso rey,*
- 2 *Junto a este calmo hogar, entre estos yermos riscos,*
- 3 *Al lado de una esposa anciana, distribuya*
- 4 *Leyes inicuas a esta inculta raza*
- 5 *Que apiña y duerme y come, y no me conoce.*
- 6 *No puedo descansar del viaje; beberé*
- 7 *La vida hasta las heces; siempre he gozado*
- 8 *Enormemente, sufrido enormemente, con aquellos*
- 9 *Que me amaron, o solo; ya en la costa, ya cuando*
- 10 *En veloces ráfagas las lluviosas Hiadas*
- 11 *Hostigaban el opaco mar: sólo soy ahora un nombre;*

- 12 *Con corazón hambriento errando siempre*
- 13 *Mucho he visto y sabido; ciudades de hombres*
- 14 *Y costumbres, climas, ágoras, gobiernos,*
- 15 *Y no menos que honrado fui por todos ellos;*
- 16 *Bebí el deleite de la guerra con mis pares,*
- 17 *Allá en los sonoros llanos de la ventosa Troya.*
- 18 *Soy parte de todo lo que he hallado;*
- 19 *Y aún así la experiencia es como un arco*
- 20 *Por donde luce el inviolado mundo, cuyos límites*
- 21 *Se alejan siempre y siempre que me muevo.*
- 22 *¡Qué triste es hacer pausa, poner fin,*
- 23 *oxidarse sin lustre, no brillar en el uso!*
- 24 *¡Como si respirar fuera la vida! Vidas y vidas*
- 25 *Son para mí poco, y de la mía*
- 26 *Poco queda; pero sí salvar cada hora*
- 27 *Del eterno silencio, algo más,*
- 28 *Que traiga nuevas cosas; y vil fuera*
- 29 *Por pocos soles, guardarme y apiñarme, a mí*
- 30 *Y a esta alma gris que arde en el deseo*
- 31 *De seguir el saber, como astro que se hunde*
- 32 *Tras los últimos límites del pensamiento humano.*
- 33 *He aquí a mi hijo, mi Telémaco,*
- 34 *A quien dejo este cetro y esta isla;*
- 35 *Bienamado por mí, inteligente para esta*
- 36 *Labor, quien con lenta prudencia hará suave*

- 37 *Un rudo pueblo, y con sutiles pasos*
- 38 *Lo uncirá a lo útil y a lo bueno:*
- 39 *Tan impecable es él, concentrado en la esfera*
- 40 *De las tareas públicas, decente sin fallar*
- 41 *Ante el poder de la ternura, pero haciendo*
- 42 *Una adoración justa a los Dioses de mi casa,*
- 43 *Cuando yo ya no esté. Que él haga lo suyo, yo lo mío.*
- 44 *Allí está el puerto; la nave infla su vela;*
- 45 *Allí se apaga el ancho, oscuro mar. Mis marinos,*
- 46 *Almas que se esforzaron, que crecieron, y pensaron conmigo,*
- 47 *Que siempre recibieron con divertido espíritu*
- 48 *Los truenos y los soles, oponiéndoles*
- 49 *Libres corazones, libres frentes, somos ya viejos;*
- 50 *La vieja edad no obstante tiene honores y fatigas;*
- 51 *La muerte acaba todo: pero algo antes del fin,*
- 52 *Algún trabajo de noble fama puede hacerse,*
- 53 *No indigno de hombres que lucharon con dioses.*
- 54 *La luz empieza a decaer entre las rocas;*
- 55 *El largo día acaba; la lenta luna sube; el océano*
- 56 *Se queja en torno con variadas voces. Venid, amigos,*
- 57 *No es tarde aún para buscar un nuevo mundo.*
- 58 *Partamos, y sentados en buen orden, golpeemos*
- 59 *Los sonoros surcos; pues será mi propósito*
- 60 *Ir más allá del sol poniente y de los baños*
- 61 *De las estrellas del oeste, hasta que muera.*

- 62 *Puede ser que los golfos nos sumerjan,*
- 63 *Puede ser que toquemos las Islas Bienaventuradas,*
- 64 *Y veamos al gran Aquiles, que hemos conocido.*
- 65 *Aunque mucho se ha ido, mucho queda; y aunque*
- 66 *Ya no somos la fuerza que por aquellos días*
- 67 *Movía tierra y cielo, eso que somos, somos;*
- 68 *Un temple único de heroicos corazones*
- 69 *Debilitados por el tiempo y el destino, pero con fuerte voluntad*
- 70 *Para luchar, buscar, hallar, y no ceder.*

II. *THE YELLOW ROSE* DE BORGES

A los objetos sólo puedo nombrarlos.
Los signos hacen las veces de ellos. Sólo
puedo hablar *de* ellos, *no puedo*
expresarlos. Una proposición sólo puede
decir cómo es una cosa, no lo que es.

LUDWIG WITTGENSTEIN

En 1999, y con gran barullo editorial, la afamada Penguin decidió publicar, en ocasión del centenario del nacimiento de Jorge Luis Borges -autor que en esas latitudes se venera tanto como en éstas- una edición parcial en tres volúmenes de su obra: las *Collected Fictions*, las *Selected Non-Fictions*, y la *Selected Poetry*. Me ocuparé aquí del volumen de las *Collected Fictions*, a cargo del traductor Andrew Hurley, profesor norteamericano radicado en Puerto Rico, en cuya Universidad (sede San Juan) enseña literatura inglesa y coordina parte del *Translation Program* que allí se desarrolla. Entre los autores que ha traducido, que son muchos, se encuentra otro argentino célebre, Ernesto Sábato.

Antes de considerar el ejemplo que he escogido, una de esas inclasificables prosas que Borges comenzó a hacer desde su libro de 1960, *El hacedor*, textos que ni son cuentos breves, ni son poemas en prosa, ni son reflexiones o ensayos cortos, sino que son la más cabal representación de esa fusión que Borges operó sobre la labilidad

límitrofe de los géneros, que él exploró como pocos desde Kafka -en quien tal vez podría verse un lejano precursor de este peculiar tratamiento de la prosa-, antes de todo esto voy a discutir brevemente la clasificación que por motivos editoriales ha sufrido la obra de Borges en la aludida publicación.

Para poner el problema desde un comienzo y sin ambages, voy a trasladar una demoledora afirmación de Lawrence Venuti, de su ya citado libro *The Translator's Invisibility* (VENUTI 1995). Dice Venuti:

British and American publishing...has reaped the financial benefits of successfully imposing Anglo-American cultural values on a vast foreign readership, while producing cultures in the United Kingdom and the United States that are aggressively monolingual, unreceptive to the foreign, accustomed to fluent translations that invisibly inscribe foreign texts with English-language values and provide readers with the narcissistic experience of recognizing their own culture in a cultural other. ('Las editoriales británicas y norteamericanas...han recogido los beneficios financieros fruto de la imposición de valores anglo-norteamericanos sobre un vasto conjunto de lectores extranjeros, dando a conocer culturas en el Reino Unido y en los Estados Unidos, que son agresivamente monolingües, reacios a lo extranjero, acostumbrados a traducciones fluidas que inscriben invisiblemente en textos extranjeros valores de la lengua inglesa, y dan a sus lectores la experiencia narcisista de reconocer su propia cultura en un otro cultural').

Si hay algo que hemos de reconocer como propiedad indiscutible de Borges es esa sutil fusión que operó entre los campos de lo filosófico, de lo ensayístico, de lo ficticio y también de lo poético. En ciertos textos de Borges los límites entre dichos

territorios se vuelven redondamente indiscernibles. Es más, esa no distinción forma parte sustancial del programa literario de Borges, es parte constitutiva de su presentación literaria del mundo. Producir una edición de sus obras, completas o parciales, que haga una distinción entre ficción y ‘no-ficción’ (reconocido *English-language value* que delimita habitualmente los territorios literarios), es ir en contra de la propia concepción borgesiana de la literatura, en la que ficción y no-ficción son la misma cosa. (Célebremente Borges dictaminó, ya desde 1932, en su libro *Discusión*, la equiparación de la literatura filosófica y de la de ficción; y luego profundizó esa equiparación diciendo que la filosofía era ‘una rama de la literatura fantástica’). No obstante esto, ese ‘otro’ cultural que debería ser aquí Borges para el traductor, ha sido penosamente reducido a una simplificación que le resta buena parte del encanto que significa ver su obra tal como no sólo nosotros la vemos, sino como la han visto también los franceses, es decir sabiendo que en ella la reflexión teológica, la crítica ensayística, el poema, el cuento, son formas de lo mismo, no géneros alternativos.

Como si todo esto fuera poco, los editores de Penguin se han permitido el desmembramiento de algunos de sus libros. Ya que *El hacedor* está compuesto de esas indefinibles pequeñas prosas a las que aludí pero también de poemas, en el volumen de las *Collected Fictions* se verá aparecer solamente a esas prosas, mientras que quien quiera leer los textos en verso que integran el mismo libro, deberá apelar al volumen de la *Selected Poetry*, adonde han sido confinados según un criterio de clasificación plausible tal vez, pero que no fue el de Borges. De este modo, se ve hasta qué punto una traducción que principie por este desgarramiento fundamental de la obra borgesiana, a partir de una redistribución no borgesiana de sus textos, tiene como propósito servir la agenda de la industria cultural anglo-norteamericana, pero decididamente no la de restituir a un autor según sus propias particularidades. Tal vez no haya habido otra

solución, y sólo una juiciosa advertencia del traductor hubiera podido, quizás, salvar parcialmente las cosas; lo cierto es que nada resultará menos extraño, como se verá a continuación, que este infeliz comienzo esté seguido por las infelicidades de la traducción específica del texto a considerar, entre otras que no podré desarrollar aquí.

Trasladaré la versión que Andrew Hurley ha hecho de la prosa de Borges:

The Yellow Rose

It was neither that afternoon nor the next that Giambattista Marino died - that illustrious man proclaimed by the unanimous mouths of Fame (to use an image that was dear to him) as the new Homer or the new Dante – and yet the motionless and silent act that took place that afternoon was, in fact, the last thing that happened in his life. His brow laureled with years and glory, the man died in a vast Spanish bed with carven pillars. It costs us nothing to picture a serene balcony a few steps away, looking out toward the west, and, below, marbles and laurels and a garden whose terraced steps are mirrored in a rectangular pool. In a goblet, a woman has set a yellow rose; the man murmurs the inevitable lines of poetry that even he, to tell the truth, is a bit tired of by now:

Porpora de'giardin, pompa de'prato,

Gemma di primavera, occhio d'aprile...*

Then the revelation occurred. Marino saw the rose, as Adam had seen it in Paradise, and he realized that it lay within its own eternity, not within his words, and that we might speak about the rose, allude to it, but never truly express it, and that the tall, haughty volumes that made a golden dimness in the corner of his room were not (as

his vanity has dreamed them) a mirror of the world, but just another thing added to the world's contents.

Marino achieved that epiphany on the eve of his death, and Homer and Dante may have achieved it as well.

*[*note: These lines are from a poem, **L'Adone**, written by Marino (1569-1625) himself (III:158, II. 1-2)].*

A continuación trasladaré el texto original de Borges tal como figura en la edición de sus obras completas publicada por Emecé (1989), según la reedición de 1993. La única diferencia es la itálica con que aquí lo transcribo:

UNA ROSA AMARILLA

Ni aquella tarde ni la otra murió el ilustre Giambattista Marino, que las bocas unánimes de la Fama (para usar una imagen que le fue cara) proclamaron el nuevo Homero y el nuevo Dante, pero el hecho inmóvil y silencioso que entonces ocurrió fue en verdad el último de su vida. Colmado de años y de gloria, el hombre se moría en un vasto lecho español de columnas labradas. Nada cuesta imaginar a unos pasos un sereno balcón que mira al poniente y, más abajo, mármoles y laureles y un jardín que duplica sus graderías en un agua rectangular. Una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre murmura los versos inevitables que a él mismo, para hablar con sinceridad, ya lo habían un poco:

***Púrpura del jardín, pompa del prado,
gema de primavera, ojo de abril...***

*Entonces ocurrió la revelación. Marino **vio** la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.*

Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte, y Homero y Dante acaso la alcanzaron también.

Voy a comenzar el análisis por un humilde conteo.

Ambos textos tienen tres párrafos. Ambos tienen ocho oraciones, de variable longitud. En ambos aparecen dos paréntesis. Visualmente la primera gran diferencia consiste en el bilingüismo del texto inglés frente al monolingüismo del texto español. El artista Borges tradujo a Marino. El académico A. Hurley restituyó didácticamente un original. Ya demostraré que la actitud didáctica, ‘fluida’, de la traducción de Hurley, acaba aniquilando a Borges. El monolingüismo del texto borgesiano tiene un propósito claro. Un narrador omnisciente nos informa de un hecho ocurrido la víspera de la muerte del poeta Marino. Ese narrador permanece distante de los lectores, se limita a transmitir ese ‘hecho’ (no ese *act*, acto). El texto inglés emplea un *us* (línea 6), creando una intimidad repentina con los lectores, que el narrador de Borges no incluyó, firme en su propósito de limitarse a referir esa noticia. Y justamente, al cumplir ese papel casi neutro, que no juzga ni sirve de refugio a la opinión, crea un continuo entre nosotros, lectores, y la mente cansada de Marino. Es imprescindible, pues, para que el continuo no se rompa, que lo que ocurra por la mente de Marino nos sea referido en los mismos términos que la noticia en sí: los elementos de una misma lengua, la unicidad de un discurso sin derivas idiomáticas. Bien lejos del carácter del narrador borgesiano, Hurley

nos proveyó de un profesor en lenguas extranjeras que se tomó la molestia de narrar las últimas vicisitudes de un poeta italiano del s. XVII, al que había que homenajear citando en su versión original un par de sus bien barrocos versos. La consecuencia directa de este inoportuno didactismo es la nota que Hurley añade al final, dando crédito de la autenticidad de esos versos. Las notas al pie, para un traductor norteamericano, tienen el firme respaldo del aquí varias veces citado Nabokov, que las aconsejaba hasta el límite de lo posible. Pero en este sitio surgen problemas de otra naturaleza. ¿Hubiera sido necesario recordarle al traductor Hurley que Borges no estaba escribiendo una *non-fiction* y que, por lo tanto, toda reposición de originales y toda certificación de veracidad eran irrelevantes? Además, ¿no consideró Hurley que la castellanización de los versos de Marino hecha por Borges los transformaba ya en parte del texto al que él debía ajustarse?

El texto de Borges tiene 231 palabras. En contra de las expectativas que genera una lengua tan sintética como el inglés, el texto de Hurley está compuesto de 263 palabras, es decir 32 más. Desde ya anuncio que este exceso inopinado no sólo se debe a la impericia del traductor (elogiado no obstante y con grandilocuencia por Harold Bloom, de Yale), sino a su catedrático afán, que no nos deja en paz. Hemos de agradecerle al autor argentino que haya podido crear un texto tan ceñido, que cumpliera la doble función de recrearnos y de servir de propio resumen, ante la amenaza de cualquier ampliación foránea.

Pasaré ahora a considerar más minuciosamente los textos.

El estilo de Borges prefiere la indeterminación. Pero esta, su famosa indeterminación, es compañera de su no menos famosa precisión conceptual. Justamente, Borges no quiere distraernos con precisiones gramaticales a fin de que atendamos al nudo del texto, a su esencia. En general, el texto de Hurley abunda, como

ya he dicho y demostraré, en perífrasis explicativas que están fuera de lugar, y que tal vez se expliquen por alguna oculta directiva editorial (destinar la traducción a un público medio o desinformado, etc.) o por una simple falta de directiva estética.

Sabemos por Jakobson (1960), que cuando el código habla del código o lo despliega explicándolo, se pone en marcha la función metalingüística del lenguaje. Este despliegue detiene el discurso puesto al servicio de algo ajeno a su condición de medio de transmisión, para derivarlo sobre sí mismo en tanto medio. Esto no puede llevarse a cabo, dice Jakobson, si no es en detrimento de la función poética -imperante justo hasta ese momento del comentario metalingüístico-, función esta que pondría al discurso al servicio del mensaje en tanto mensaje. Desde luego que una explicación metalingüística se transforma en un mensaje también; sin embargo, no es difícil inferir que este otro mensaje metalingüístico ya nada tendrá que ver con aquel que la función poética original venía asegurándonos (salvo que sea voluntad de la obra que así ocurra, pero no es este el caso).

Borges, en su texto, también nos explica cosas (situaciones, hechos, actos, pensamientos, sentimientos), pero cuando Hurley quiere explicar la explicación, su situación es la de quien quisiera restaurar la función poética del original sirviéndose de la metalingüística. Para decirlo con Hjelmslev: en lugar de habérselas con la *sustancia* de la expresión, nuestro explicador de la explicación se las ha habido con la *forma* de la expresión, tratando de llegar al sentido no a través de unidades de su propia lengua que fuesen tan directas y precisas como las que posee el original, sino a través de perífrasis explicativas que descomponen y debilitan la fuerza unitiva que en el original tenían forma y contenido, proponiendo a cambio soluciones formalmente oblicuas (las explicaciones) e incluso inexactas.

Cuando Hurley desplaza el *illustrious* de lugar, se ve obligado a renominalizar la expresión, y así es que añade un *man* del que el original carece.

Antes de ello, allí donde Borges dice *la otra* (línea 1), Hurley pone *the next*, que posee un grado de determinación mucho mayor, contrariamente al carácter indeterminado del estilo borgesiano. Por lo demás, estas diferencias principian desde la transposición del título. Borges dice *Una rosa amarilla*, tanto allí como en el curso del texto. Hurley, en cambio, dice *la rosa amarilla*, aún cuando en el curso del texto demostró que conocía el recurso de la indeterminación.

¿En qué contribuye la indeterminación a la estructura de sentido? Voy a recordar el dictum de Valéry: *Il n'y a pas le vrai sens d'une oeuvre d'art*, 'no existe el verdadero sentido de una obra de arte'. Cada lector construye ese sentido de acuerdo con los indicios que percibe en el texto. Sin embargo, un texto está hecho de signos, y esos signos, para retomar la proposición wittgensteiniana del epígrafe, 'hacen las veces de' algo, de algo que trasciende su materialidad, su condición sensible y perecedera de portadores de significados. Podemos hacerle decir a un texto cualquier cosa, pero sólo en tanto texto, no en tanto símbolo de una experiencia, piedra de toque de la unicidad semántica a que toda obra aspira en la medida en que, como ya explicité, busca ser precisamente el reflejo de una experiencia única, individual, particular. El propósito de la indeterminación a la que Borges apela (en general, y específicamente en este texto), es el de concentrar la atención sobre la revelación de Marino, tratando de hacerle perder peso tanto a las circunstancias de lugar como a las circunstancias de espacio; por otro lado, el hecho de que el desencadenante de esa revelación sea una casual rosa amarilla, se deja decir de mejor modo si, por contraste con la importancia que dicha rosa asumirá, se la presenta de modo indeterminado. De esta manera, además, será posible ver, muy a tono con la estética de Borges, el poder revelador de lo circunstancial. Que el título diga

Una rosa amarilla y no *La rosa amarilla*, es un hecho coherente con este fundamental propósito. Hurley, equivocadamente, pone un acento en esa rosa, determinándola, en un contexto semántico muy sutil en el que acercar a dicha rosa a un primer plano, es hacerle perder esa magia simbólica que la evocación casual del título de Borges pone sobre la noticia de la revelación. Parejamente, en un famoso óleo de Géricault, ‘La balsa de *La Medusa*’, hombres desesperados que han sobrevivido a un naufragio divisan un punto en el lejano horizonte; sus vidas dependen de ese punto apenas legible en lo más profundo del cuadro; ese punto es ‘**un** barco’, una posibilidad de supervivencia. Si Géricault hubiera situado su pintura en la escena del rescate -es decir, si esa posibilidad indeterminada hubiera sido transformada en ‘**el** barco’, en un primer plano triunfal, *determinado*- el cuadro habría perdido toda su magia dramática. La determinación puede transformar una tragedia en una comedia.

En su versión -o más bien, como le dijo una vez Rabelais a su protector Geoffroy d’Estissac en una carta en la que criticaba los desmanes de los traductores de Galeno, en su ‘perversión’-, Hurley dice: *as the new Homer or the new Dante*, cuando en realidad Borges había dicho *el nuevo Homero y el nuevo Dante*. Corrección gratuita e inhábil, ya que al final, cuando los nombres de Dante y de Homero son recuperados, vuelve a hacerse con la conjunción copulativa afirmativa, no con la adversativa. Por lo demás, si se observa bien, este texto de Borges abusa de la copulación afirmativa. Por momentos, como en la segunda larga oración del segundo párrafo, Borges nos pone ante el límite de esa serie de yuxtaposiciones. La única vez que ocurre la conjunción ‘o’ no lo hace con su matiz adversativo, sino denotando equivalencia (*podemos mencionar o aludir*).

Inmediatamente, Hurley comete uno de sus peores errores, traicionando uno de los motivos principales del texto. He dicho que Borges quiere que perdamos todo interés

en las circunstancias de tiempo y de espacio. De ahí que el texto comience como lo hace: nos predispone a que dejemos de lado todo lo circunstancial y nos concentremos en lo esencial, que es esa revelación que va a venir, motivada por la contemplación casual de una rosa amarilla. Todo énfasis en lo circunstancial alterará la estructura de sentido que una lectura atenta del texto nos invita a elaborar. Por eso llamo error grave al hecho de que Hurley vuelva a recordarnos la circunstancia de tiempo (*that afternoon*, línea 4), cuando Borges se ha desembarazado de esas molestias desde el inicio mismo. (Borges hasta se vale de la posibilidad del español de negar dos veces para desprenderse de toda circunstancia temporal; dice: *Ni aquella tarde ni la otra*. Hurley, en cambio, para conseguir un efecto análogo, tiene que recurrir a una sintaxis pesada, a un forzado circunloquio: *It was neither that afternoon nor the next*). Añadamos a este error que acabo de considerar y que nos aleja del espíritu del texto, error que consiste en retomar interés en circunstancias temporales que Borges había liquidado desde el comienzo, el hecho de que esta segunda proposición es introducida por un *and yet*, cuando Borges la introduce con un más directo *pero*. Se tiene la real sensación de que la prosa de Borges es más veloz -sirviéndose del famosamente pesado español- que la más veloz de las lenguas occidentales.

A continuación, Hurley, sin justificación alguna, sustituye el sustantivo *hecho* (que cuenta en inglés con los equivalentes *fact* -que inmediatamente aparece- o *deed*) por el sustantivo *act*, ‘acto’. Acto implica movimiento; lo que Borges nos sugiere claramente es que lo que ocurrió fue un *hecho inmóvil y silencioso*. Decir ‘acto inmóvil’ (*motionless...act*) es un oximoron que Borges, cuya literatura es testimonio de uno de los poderes retóricos más sorprendentes que se haya visto, no se permitió aquí. De hecho, desde el punto de vista retórico (nivel 3), el texto del argentino, en comparación con otros de su misma pluma, no es de lo más arduo, lo que no le impide ser intenso.

Mayormente, prevalecen **figurae elocutionis** más que **figurae sententiae**. Hay alguna metonimia, que Hurley recupera (*serene balcony*), algunas prosopopeyas, pero ‘fossilizadas en la lengua’, es decir que no proveen de nada particular al sentido. Más que con un modo de pensar -que sí lo tiene-, este texto está compuesto con un modo de decir; de aquí el predominio de las figuras de dicción. De ahí, también, que su traducción sea en apariencia fácil (qué más fácil, en efecto, que tratar de imitar un modo de decir), aunque las sutilezas del modo de decir de este texto llegan a ser tan extraordinarias que inducen a error fácilmente.

La construcción de esta segunda proposición dentro de la primera oración del primer párrafo, muestra a las claras las repeticiones innecesarias y los ripios más innecesarios aún. Hurley pone la renominalización *thing* (línea 4), exigido por la sintaxis inglesa y arrastrado por el hecho de haber usado dos verbos (*took* y *happened*) para esa idea que Borges pudo resolver con sólo uno.

Ya en la siguiente oración, añade un inexistente *brow* (‘frente’), con la pedagógica intención de que comprendamos la sucesiva idea *laureled*. Ahora bien, lo que Borges expresa es otra cosa. En el texto español la palabra *laurel* aparece recién en la tercera oración. Por una asociación metonímica ausente en el original, Hurley substituyó *gloria* por el perifrástico *His brow laureled*. Lo interesante es que inmediatamente pone *glory*, contradictoria actitud que vuelve inútil la substitución recién operada y que transforma el escueto complemento circunstancial borgesiano en otro circunstancial más recargado, decorativo u ornamental, si no derechamente barroco y mariniano.

El inglés, tan rico en vocabulario, no le permitió a Hurley, no obstante, variar la expresión *a few steps away*, a fin de que *steps* no volviera a aparecer (ya que en Borges no hay repeticiones en este primer párrafo) en la expresión *terraced steps*, que intenta

dar *graderías* no sin esfuerzo. Por otro lado, un *figure out* hubiera sido más modesto y acorde con el decir conciso y llano del texto español, que el barroco *to picture* de Hurley.

El borgesiano *duplican* es mejor que el tiempo pasado *are mirrored*, que rompe la estructura verbal del pasaje. Borges la mantiene en un presente histórico; Hurley introduce un pasado que contradice nuevamente la estructura de sentido del texto. Precisamente, cuando se nos detallan las circunstancias espaciales -así como rápidamente se hizo antes con las temporales-, estas no parecen provenir de una intención de veracidad; por el contrario, se nos invita a imaginarlas (*Nada cuesta imaginar...*) como si esas circunstancias, a la espera de lo que está por ocurrir -lo último de la vida del postrado poeta-, no importaran. Borges construye un escenario adecuado y fingido para una revelación que quiere real. Además, los hechos nos son contados como si recién hubiesen ocurrido o como si estuvieran ocurriendo (*el hombre murmura...*), cosa que la confusión temporal de Hurley no logra restituir.

Luego, esa tan extraordinaria metonimia de Borges, *agua rectangular*, es rendida por un pobre *rectangular pool*, que arruina la figura. (Hurley ‘compensa’ así con este empobrecimiento el exceso de ornamentación cometido anteriormente). La pregunta aquí es: ¿por qué no se animó a decir *rectangular water*? ¿Temió por la incomprensibilidad de la frase? ¿Presupuso la incapacidad de los lectores? Lástima que el paternalismo de Hurley le impidiera seguir, al menos en esta ocasión, esa sana literalidad de Nabokov, que en casos como estos lograría despejar el texto de las timideces de los traductores que no quieren ponerse a la altura de lo que traducen.

La posición análoga que tienen en Borges las expresiones *Una mujer* y luego *el hombre*, ambas encabezando sus respectivas oraciones, no es respetada por el traductor, que encabeza la primera por su circunstancial, sobre todo tratándose de una lengua en la

que, si hemos de creerle a Chomsky, la estructura S (sujeto) V (verbo) O (objeto) es casi de rigor.

Nótese, pues, que la perfecta parquedad de Borges es contrarrestada, en la traducción, cada vez que se puede. Hurley rebusca la frase allí donde el original es preciso. A continuación, en la última oración de este primer párrafo, Hurley nos explica: *lines of poetry*. Pudo haber puesto simplemente *lines*, como es también costumbre, y se hubiera entendido perfectamente que se trataba de poesía. (Por lo demás, en la nota aclaratoria, ¿no usa acaso ese *lines*? ¿Por qué Hurley es simple cuando no importa serlo, y complicado cuando es necesario ser simple?).

Ya en el segundo párrafo, Hurley vuelve a exhibir sus dotes para el error cuando traslada el temporalmente indefinido *pudo verla* del original, por su imperfecto *had seen it*, dándonos una afirmación donde Borges dio una poética conjetura. Además, la expresión *sintió*, de Borges, es infinitamente superior a la más mental *he realized* del traductor. En este pasaje, Hurley comete las peores equivocaciones de toda su versión, en la medida en que aquí ocurre lo más significativo de todo el texto. Sin mencionar las abundantes comas que Borges suprimió en aras de una velocidad que la revelación misma exige (puntuación en concordancia con el sentido), lo peor es que Hurley retiene el sujeto *rose* para todos sus verbos (*might speak about **the rose**; allude **to it**; express **it***), mientras que Borges sólo crea un único verbo, *estaba*, para ese mismo sujeto, dejando el otro (*podemos*, con sus tres subsecuentes infinitivos objetivos *mencionar o aludir* y luego *expresar*) para un sujeto que ya no es ni la rosa ni Marino y que, por su evidente plural, podemos ser nosotros mismos. Borges ha dejado ya de hablar de la rosa; se ha servido de ella para pasar de lo particular a lo general, para inducirnos a salir del mundo de los concretos y pasar al de los abstractos, para retornar de las apariencias a los arquetipos, exponiendo toda su vocación platónica que le conocemos, junto con la

correlativa teoría del signo que caracteriza a estas posiciones filosóficas. La rosa -y ahora se ve por qué estaba indefinida- en realidad no importaba. Para Marino, la rosa era símbolo -símbolo que inmediatamente Borges nos impone a nosotros por medio de esa sutil, casi inadvertida, pero aun así evidente mutación del sujeto- de la imposibilidad de expresar, o, si queremos decirlo con el Calvino de *Las ciudades invisibles*, de la insuficiencia de los signos. Para Borges -que en el mismo libro *El hacedor* tiene otro texto, *Mutaciones*, citado aquí en sección anterior, texto en el que habla de la azarosa deriva temporal de los signos y de la degradación constante de lo vital en lo simbólico (simbólico que es a la vez conquista y condena del hombre)-, la rosa no era lo esencial, y por eso se permitió erradicarla como sujeto gramatical de un modo tan sutil y sin embargo tan evidente. Necesitaba pasar casi sin transición del hecho circunstancial al hecho esencial: que nada puede ser expresado si no es por la misma cosa, que toda sustitución es un empobrecimiento, que toda literatura no es otra cosa que ‘algo más añadido al mundo’, algo incapacitado para significarlo, y sólo apto, a lo sumo, para ‘mencionarlo o aludir’ a él. Al retener el sujeto rosa para todos esos verbos que, además, crea, Hurley se queda en lo circunstancial o anecdótico, en la supuesta probidad de ‘la rosa’, en algo que no era más que detalle para Borges, más que mero objeto desencadenante de una revelación que comprendía muchas más cosas que esa rosa.

Hurley añade un *dreamed them* al sencillo *soñó* del texto español; y luego abruma con un pesado *world's contents* allí donde Borges dice simplemente *mundo*.

En el último párrafo, de dos líneas solamente, Hurley coloca un excesivo o joyciano *epiphany* para la *iluminación* del original, y que hubiera podido ser rendida por la perfectamente equivalente *illumination*. (Con esta palabra, pero en plural, se tradujo siempre al inglés el título de los poemas en prosa de Rimbaud, por ejemplo).

Dejando de lado algunos detalles más que podrían haber sido comentados, lo dicho hasta aquí sirve como prueba de que la versión inglesa del texto de Borges crea una estructura de sentido extremadamente alejada de la que podría deducirse de una lectura atenta del original. Borges es un autor del pensar y del decir. La distribución de las figuras en **figurae elocutionis** y **figurae sententiae**, es decir, en figuras de la dicción y figuras del pensamiento, es meramente un hecho de la metodología retórica. Las palabras son, siempre, signos al servicio del sentido; en última instancia no hay figura que no sea figura del pensamiento, ya que si las figuras de dicción no alteraran a éste, daría lo mismo emplear una u otra, y esto no es posible.

Los desvíos tratados aquí muestran también que las diferencias existentes pertenecen a los cuatro niveles expuestos por mí, o que pueden reducirse a ellos. Diferencias lexemáticas, sintácticas, retóricas y tonal-intencionales han plagado la versión de Hurley hasta enajenarla casi por completo de la intención del original, y todo a causa, aparentemente, de desvíos de ‘detalle’, como el concerniente a la significancia transitoria de la rosa, pese al título, o como los problemas de la determinación, entre otros.

Un epílogo

Resta decir que ejemplos como el de Hurley -que son la regla, no la excepción- son un mentís a lo que un Cioran inesperadamente crédulo escribió en sus *Apuntes sobre Paul Celan*, donde afirma que ‘sólo puede comprender una obra quien ha hecho previamente el esfuerzo de traducirla’. Esto es así sólo si previamente se tiene la prudencia de ser Paul Celan. Otro Paul, Paul Auster, ha dicho hace no mucho en el ensayo introductorio que prefijó a su edición de la *The Random House Anthology of Twentieth-Century French Poetry* (AUSTER 1981), que:

translating poetry is at best an art of approximation, and there are no fixed rules to follow in deciding what works or does not. It is largely a matter of instinct, of ear, of common sense. Whenever I was faced with a choice between literalness and poetry, I did not hesitate to choose poetry. It seemed more important to me to give those readers who have no French a true sense of each poem **as a poem** than to strive for word-by-word exactness. The experience of a poem resides not only in each of its words, but in the interactions among those words – the music, the silences, the shapes – and if a reader is not somehow given the chance to enter the totality of that experience, he will remain cut off from the spirit of the original. It is for this reason, it seems to me, that poems should be translated by poets. (‘Traducir poesía es a lo sumo un arte de la aproximación, y no hay reglas fijas a seguir para decidir qué funciona o qué no. Se trata, mayormente, de una cuestión de instinto, de oído, de sentido común. Siempre que fui puesto ante la elección entre literalidad y poesía, no vacilé en elegir la poesía. Me parecía más importante darles a aquellos lectores que no poseían el francés, un verdadero sentido de cada poema como poema,

antes que luchar por una exactitud de palabra por palabra. La experiencia de un poema no reside solamente en cada una de sus palabras, sino en las interacciones entre dichas palabras -la música, los silencios, las formas-, y si a un lector no se le da de algún modo la oportunidad de entrar en la totalidad de esa experiencia, permanecerá siempre fuera del espíritu del original. Es por esta razón, me parece, que los poemas deben ser traducidos por poetas’).

Hagamos extensiva esta afirmación a toda literatura; digamos que la traducción puede tener rango de género literario, o que sus resultados no deberían cargar con el prejuicio de una disminución. Una traducción *es* otra obra, pero una que, partiendo de su modelo, pretende derivar en algo, ya que no en todo, de lo que aquél tenía de más esencial -y desligándose de lo que tenía de más sustituible, si ello ponía en riesgo lo esencial. Llamo a esta posesión esencial del original, su estructura de sentido, estructura que lo informa y lo hace comprensible, es decir comunicable. El desafío del traductor está en la pericia con la que rescata lo más posible esa estructura de sentido que toda obra es, es decir con la pericia con la que descubre (o, a veces, la fuerza con la que propone) lo esencial de un texto, y nos conecta con ello. En este cautivante ejercicio reside, también, la parte creadora de la práctica de traducir, que no cederá a esas desviaciones inoportunas que, como hemos visto en los dos ejemplos analizados, acaban pervirtiendo los originales. Traducir es crear, pero sólo si la traducción no disminuye la apuesta de la creación misma de la que ha partido.

Por último, he querido (¿he creído?) sostener que la traducción es posible precisamente porque, aún ante las variadas interpretaciones que pueda ofrecer un texto literario, hay en éste un único sentido, estructura íntimamente residente en él, y puesto que tanto la existencia de este sentido único como la posibilidad misma de la traducción están, en definitiva, sustentadas en la filosofía misma que preside el acto de la escritura

literaria: más allá de que el contenido, el ‘tema’, de lo dicho por el texto literario sea incluso la inefabilidad, dicho acto de escritura supone, epistemológicamente, una afirmación, supone la creencia en la posibilidad plena de comunicar, razón por la cual ese texto ha sido escrito, ha merecido que su autor cambiase tiempo vital por escritura. Es por esta fe en la comunicabilidad, tenida por el escritor *original*, que sería una necesidad suponer a un traductor cualquiera en la situación de pensar que, si el primero - el ‘autor’- ha creído poder comunicar (razón condensada en el acto epistemológico mismo de la escritura), para éste, en cambio, jamás sería posible traducir (o no plenamente, al menos), como si esta operación no fuera también, a su vez, un acto de escritura más.

BIBLIOGRAFÍA

- AUDEN, Wystan Hugh (1948) *Leer*, en *La mano del teñidor*, Adriana Hidalgo ed., Bs. As. 1999.
- AUDEN, W. H. (1950) *Elizabethan and Jacobean Poets*, The Viking Press, London, 1977.
- AUDEN, W. H. (1950 b) *Escribir*, en *La mano del teñidor*, id.
- AUDEN, W. H. (1952) *Hacer, conocer y juzgar*, en *La mano del teñidor*, id.
- AUSTER, Paul (1981) *The Red Notebook*, Faber and Faber, London, 1995.
- BARTHES, Roland (1963) *Le dernier des écrivains heureux*, Gallimard, Paris, 1977.
- BARTHES, R. (1964) *Eléments de sémiologie*, en *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985.
- BARTHES, R. (1964 b) *Le message publicitaire*, en *L'aventure sémiologique*, id.
- BASSNETT, Susan (1991) *Translation Studies*, Routledge, London, 1998.
- BASSNETT, S. and TRIVEDI, Harish (1999) *Post-colonial Translation*, Routledge, London, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles (1859) *Salon de 1859*, en *Oeuvres complètes*, Gallimard, col. Pléiade, Paris, 1976.
- BELLOC, Hilaire (1931) *On Translation*, The Clarendon Press, London, 1931 (fotocopia).
- BENJAMIN, Walter (1923) *La tarea del traductor*, en *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971.

- BEVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.
- BLOOM, Harold (1976) *Poesía y represión*, Adriana Hidalgo, Bs. As., 2000.
- BLOOM, H. (1999) *Shakespeare, The Invention of the Human*, Fourth Estate Ltd, London, 1999.
- BLOOM, H. (2000) *Cómo leer y por qué*, Norma, Santafé de Bogotá, 2000.
- BONNEFOY, Ives (1996) *La comunidad de los traductores*, en *Hablar de Poesía*, año II, núm. 4, Nov. 2000.
- BORGES, Jorge L. (1932) *La supersticiosa ética del lector*, en *Discusión, Obras Completas*, tomo I, Emecé, Bs. As., 1989.
- BORGES, J. L. (1932 b) *Las versiones homéricas*, id.
- BORGES, J. L. (1960) *El hacedor*, id., tomo II.
- BORGES, J. L. (1998) *Collected Fictions*, Viking Penguin, USA, 1998.
- CALABRESE, Omar (1985) *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1987.
- CAMPBELL, Joseph (1990) *Los mitos en el tiempo*, Emecé, Bs. As., 2000.
- CARDUCCI, Giosue, *Poesie e prose*, Rizzoli, Milano, 1979.
- CARTER, Ronald, and McRAE, John (1997) *History of Literature in English (Britain and Irish)*, Routledge, London, 1998.
- CASSIRER, Ernst (1944) *Antropología filosófica*, FCE, México, 1988.
- CATFORD, John C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, Oxford University Press, London, 1965 (fotocopia).
- CHAUCER, Geoffrey, *Canterbury Tales*, Penguin, London, 1996.
- CHESTERTON, Gilbert K. (1932) *Chaucer*, Faber and Faber, London, 1965.
- CICERON, *Del sumo bien y del sumo mal*, en *Tratados morales*, Océano, Barcelona, 2000.
- CIORAN, Émile (1971) *Del inconveniente de haber nacido*, Taurus, Madrid, 1995.

- CIORAN, É. (1985) *Apuntes sobre Paul Celan*, en *Ejercicios de admiración y otros textos*, Tusquets, Barcelona, 1995.
- COLERIDGE, Samuel T., *The Complete Poems*, Penguin, London, 1997.
- COLLINS, V. H. (1930) *A Book of Narrative Verse*, Oxford University Press, 1969.
- COSTA PICAZO, Rolando (1994) *Auden, los primeros años*, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.
- CROCE, Benedetto (1902) *Estética*, Francisco Beltrán, Madrid, 1912.
- DOUGLAS, Mary (1973) *Símbolos naturales*, Alianza, Madrid, 1978.
- ECO, Umberto (1968) *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1978.
- ECO, U. (1976) *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1977.
- ECO, U. (1979) *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981.
- ECO, U. (1984) *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1990.
- ECO, U. (1990) *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992.
- ECO, U. (1994) *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1996.
- ECO, U. (1997) *Kant y el ornitorrinco*, Lumen, Barcelona, 1999.
- ELIOT, Thomas S., *Selected Essays*, Viking Penguin, USA, 1979.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, *Ultimos poemas de amor, de P. Eluard*, Ed. de la Flor, Bs. As., 1968.
- FOUCAULT, Michel (1966) *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1986.
- FOZ, Clara (1998) *El traductor, la Iglesia y el rey*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- GIRRI, Alberto (1976) *El oficio de traducir*, en *Sur*, enero-diciembre 1976.
- HATIM, Basil, and MASON, Ian (1990) *Discourse and the Translator*, Longman Group Ltd, UK, 1990.
- HERVEY, Sandor, and HIGGINS, Ian (1992) *Thinking Translation*, Routledge, London, 1997.

- HJELMSLEV, Louis (1961) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1971.
- HOPKINS, Kenneth (1962) *English Poetry*, Clark, Doble & Brendon Ltd, Plymouth, England, 1962.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Interventions*, Flammarion, Paris, 1998.
- JAKOBSON, Roman (1959) *Aspects linguistiques de la traduction*, en *Essais de Linguistique Générale*, Editions de Minuit, col. Points, Paris, 1963.
- JAKOBSON, R. (1960) *Linguistique et poétique*, id.
- JAKOBSON, R. (1980) *El marco del lenguaje*, FCE, México, 1988.
- KANDINSKY, Wassily (1911) *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1986.
- KRISTEVA, Julia (1968) *Problèmes de la structuration du texte*, en *Théorie d'ensemble*, Seuil, col. Tel Quel, Paris, 1968.
- KUNDERA, Milan (1986) *Sesenta y siete palabras*, en *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1987.
- KUNDERA, M. (1993) *Una frase*, en *Los testamentos traicionados*, Tusquets, Barcelona, 1994.
- LAUSBERG, Heinrich (1963) *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1975.
- LEFEVERE, André (1975) *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Van Gorcum, Assen, 1975.
- LEFEVERE, A. (1992) *Translation/History/Culture: A Sourcebook*, Routledge, London, 1992.
- LEIBOWITZ, René (1971) *Le compositeur et son double*, Gallimard, col. Tel, Paris, 1986.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964) *Mitológicas, I. Lo crudo y lo cocido*, FCE, México, 1968.

- MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, Gallimard, col. Pléiade, Paris, 1945.
- MALMBERG, Bertil (1973) *Observations théoriques sur la traduction*, PUF, Paris, 1973.
- MANDELBAUM, Allen (1975) *Selected Poems of Giuseppe Ungaretti*, Cornell University Press, 1975.
- MARLOWE, Christopher, *The Complete Poems and Translations*, Penguin, Middlesex, England, 1986.
- MARTINET, André (1960) *Elementos de lingüística general*, Gredos, Madrid, 1984.
- MARTINET, A. (1965) *La linguistique synchronique*, PUF, Paris, 1974.
- MCLUHAN, Marshall (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, 1987.
- MCLUHAN, M., y POWERS, B. (1989) *La Aldea Global*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- MESCHONNIC, Henri (1999) *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.
- MOUNIN, Georges (1963) *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, col. Tel, Paris, 1963.
- MOUNIN, G. (1970) *Introducción a la semiología*, Anagrama, Barcelona, 1972.
- NABOKOV, Vladimir (1964) *Eugene Onegin, Translated from the Russian with a Commentary by Vladimir Nabokov* (fotocopia del prólogo).
- NEWMARK, Peter (1988) *Manual de traducción*, Cátedra, Madrid, 1992.
- ORGEL, Stephen, ver MARLOWE.
- OVIDIO *Amores / Les Amours*, Les Belles Lettres, Paris, 1961.
- PANESI, Jorge (1994) *La traducción en la Argentina*, en *Críticas*, Norma, Bs. As., 2000.
- PARKS, Tim (1994) *Intencionalidad, traducción y literatura*, conferencia dictada en el Colegio de Traductores Públicos de Buenos Aires (fotocopia).

- POUND, Ezra (1928) *How to Read*, en *Make it New*, New Directions, New York, 1954.
- POUND, E. (1934) *The ABC of Reading*, New Directions, New York, 1960.
- POUND, E. (1954) *Literary Essays*, New Directions, New York, 1954.
- POUND, E. (1954) *Ensayos Literarios*, Monte Avila, México, 1968.
- PRIETO, Luis (1967) *Lengua y estilo*, en *Estudios de Lingüística y Semiología Generales*, Nueva Imagen, México, 1977.
- RABELAIS, Francois, *Oeuvres complètes*, Seuil, col. L'Intégrale, Paris, 1973.
- RICOEUR, Paul (1998) *Le paradigme de la traduction*, en *Esprit*, n. 253, juin 1999.
- ROSSETTI, Dante G. (1861) *Poems and Translations 1850-1870*, Oxford University Press, London, 1968.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1829) *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Editions D'Aujourd'Hui, col. Les Introuvables, Paris, 1985.
- STEINER, George (1992) *Después de Babel*, FCE, México, 1995.
- STRAVINSKY, Igor (1934) *Poética musical*, Taurus, Madrid, 1977.
- TENNYSON, Alfred, Lord, *The Complete Poems*, Penguin, London, 1978.
- The Oxford Book of English Verse, 1250-1918, Chosen and Edited by Sir Arthur Quiller-Couch*, Granada Publishing Ltd, Reading, Great Britain, 1980.
- TODOROV, Tzvetan (1968) *Las categorías del relato literario*, en *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 1996.
- VALÉRY, Paul (1944) *Variété IV*, en *Oeuvres complètes*, Gallimard, col. Pléiade, Paris, 1957.
- VENUTI, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*, Routledge, London, 1995.
- VENUTI, L. (1998) *The Scandals of Translation*, Routledge, London, 1998.
- VERLAINE, Paul, *Oeuvres complètes*, Gallimard, col. Pléiade, Paris, 1962.
- VOLTAIRE, *Romans et Contes*, Gallimard, Paris, 1972.

WILDE, Oscar (1900) *De Profundis*, en *The Complete Works of Oscar Wilde*, Harper Collins, Glasgow, 1999.

WILLIAMS, William Carlos (1956) *Hypnos waking*, Random House, New York, 1956.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1922) *Tractatus Logico-Philosophicus*, Altaya, Barcelona, 1994.

ZUKOFSKY, Louis and ZUKOFSKY, Celia (1969) *Catullus (Gai Catullus Veronensis Liber)*, Grossman, New York, 1969.