

Filosofía e Historia en la Práctica de la Traducción

Martha Pulido



Mutatis Mutandis Ebooks

FILOSOFÍA E HISTORIA EN LA PRÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN

Martha Lucía Pulido Correa

Profesora Titular Universidad de Antioquia

Profesora Visitante Universidade Federal de Santa Catarina, Brazil (2014-2016)

Mutatis Mutandis Ebooks

Grupo de Traductología, Escuela de Idiomas,

Universidad de Antioquia, Medellín, COLOMBIA

© Mutatis Mutandis E-Books
Grupo de investigación en Traductología
Escuela de Idiomas – Universidad de Antioquia
© Martha Lucía Pulido Correa
Profesora titular Universidad de Antioquia
Profesora visitante UFSC 2014 – 2016

Título: Filosofía e Historia en la práctica de la traducción
ISBN: versión digital: 978-958-8890-05-0
URL: mutatismutandis.udea.edu.co

Editores Académicos
Juan Guillermo Ramírez, Paula Montoya

Diagramación y diseño de cubierta: Jhony Alexander Calle Orozco
E-mail: jaco142@hotmail.com

Primera Edición: Editorial Universidad de Antioquia 2003
Segunda Edición Digital: Mutatis Mutandis Ebooks – Grupo de Investigación en Traductología
Pulido Correa, Martha Lucía
Filosofía e Historia en la práctica de la traducción/Martha lucía Pulido Correa; Mutatis Mutandis E-
books, 2014

ISBN: versión digital: 978-958-8890-05-0
149 páginas (Traductología)
Incluye Bibliografía e Índice Analítico

Contenido

Primera parte	10
<i>subtilitas intelligendi</i>	10
La traducción y la constitución del castellano.....	13
Cómo se resuelven estas dificultades	15
Segunda Parte <i>Subtilitas explicandi</i>	27
<i>11 Cortegiano</i>	30
Intermezzo Hacia <i>subtilitas applicandi</i>	34
Traductor: lector-interpretante	35
Tercera parte <i>Subtilitas applicandi</i>	39
Traducción y tachadura	44
Beckett: una escritura tachonada de silencios	45
El tachón, la traducción. Beckett auto-traductor	46
Tachar el tiempo.....	47
Tachar el relato.....	48
El asunto de la traducción al español	48
De la geografía física a la geografía poética	55
Hain-Teny	57
Los Cantos de Tassaout.....	58
El conjuro: a manera de epílogo.....	67

*... l'homme prêt à traduire est dans une
intimité constante, dangereuse, admirable,
et e' est de cette familiarité qu'il tient le droit
d'être le plus orgueilleux ou le plus secret
des écrivains -avec cette conviction que
traduire est, en fin de compte, folie
Maurice Blanchot, "Traduire" dans
L'Amitié, Paris, Gallimard, 1971*

*... aquél que se apresta a traducir se encuentra
en una intimidación constante, peligrosa,
admirable. Esta familiaridad le da el
derecho a ser el más orgulloso o el más secreto
de los escritores, con la convicción de
que traducir es, al fin y al cabo, locura
(la traducción es nuestra)*

Introducción

Los problemas de la traducción literaria son muchas veces de imposible resolución, afirma Valentín García Yebra en su libro *En torno a la traducción*. Sin embargo, añade, "Si la traducción literaria es imposible, todos los demás problemas relacionados con ella carecen de sentido"¹. Siguiendo el punto de vista de García Yebra, dejaremos de lado la polémica traducibilidad/intraducibilidad de la literatura, controversia que ha ocupado la mente de algunos teóricos de la traducción y que es tema recurrente de muchos de los libros que se han escrito al respecto. Nos interesa más bien descubrir la "verdad intuitiva" de la que se ocupa el traductor,² la transferencia que realiza, la función expresiva del lenguaje, los procedimientos de búsqueda utilizados para resolver los innumerables problemas que encuentra a lo largo de su trabajo. Dado lo anterior, tampoco dedicaremos tiempo a la controversia fidelidad/ libertad, a menos que entendamos fidelidad como la capacidad del traductor para comunicar las intenciones del autor y el sentido implícito en la obra. George Steiner nos recuerda que "a pesar de una historia tan rica y a pesar de la talla de quienes han escrito sobre el arte y la teoría de la traducción, el número de las ideas originales y significativas sigue siendo muy limitado".³ Es cierto que encontramos compiladores como Miguel Ángel Vega,⁴ quien nos ofrece una serie de artículos de gran interés para adquirir un conocimiento general sobre lo que han sido los textos clásicos que dieron origen a las actuales teorías de la traducción. Su trabajo consiste en la recopilación de textos, la presentación de bibliografía y un cuadro sinóptico que recorre la historia de la traducción a partir del Renacimiento. Esto es, sin lugar a dudas, de gran utilidad para el corpus de conocimientos del traductor; sin embargo, el libro nos deja insatisfechos en lo que se refiere a la crítica y los comentarios sobre los textos; tampoco evidencia una teoría propia y, además, sólo se nos entregan fragmentos de los originales, dadas las características de la publicación. Esteban Torre en su libro *Teoría de la traducción literaria*,⁵ retoma también los textos clásicos de la traducción e intenta mostrar, con algunos ejemplos, su aplicación, sin que logre dejar en el lector la percepción de haber adquirido elementos nuevos para mejorar el trabajo de traducción literaria. El aporte más importante de este texto reside, seguramente, en el hecho de enunciar una serie de parámetros -presentados por parejas opuestas-, para establecer criterios de evaluación de la traducción de textos literarios; también en el rápido recorrido histórico que realiza por la traducción desde la Edad Media hasta Ortega y Gasset y Vázquez-Ayora. El trabajo de Hatim y Mason⁶ sobre la traducción, además de ofrecer una vasta bibliografía y de relacionar constantemente teoría y práctica traductiva, se ocupa del lenguaje como

¹ Valentín García Yebra, *En torno a la traducción: teoría, crítica e historia*, México, Ediciones del Ermitaño, 1986, pp. 124-140.

² Peter Newmark, en su *Manual de traducción*, (trad. Virgilio Moya), Madrid, Cátedra, 1995, dedica el cap. xv al tema de la traducción literaria, a saber: poesía, cuento y novela, y teatro; titula este capítulo "La traducción de la literatura seria", pp. 222-235. Del mismo autor, el capítulo XM de *About Translation, Multilingual Matters*: Clevedon (U.K.), Bristol (U.S.A.), 1996 (1991), está dedicado a la "La traducción como un instrumento de crítica lingüística, cultural y literaria", pp. 162-175.

³ George Steiner, *Después de Babel*. Aspectos del lenguaje y de la traducción, (trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major), México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 246-302. George Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*. Oxford University Press, 1992 (1975), pp. 248-311.

⁴ Miguel Ángel Vega, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁵ Esteban Torre, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994.

⁶ Basil Hatim y Ian Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso* (título original *Discourse and the translator*), (trad. Salvador Peña), Barcelona, Ariel, 1995.

discurso, de la dimensión semiótica del contexto y de la intertextualidad, entre otros aspectos. En suma, analiza el problema al que se enfrentan los traductores en su relación con la complejidad de la red discursiva. El trabajo de George Steiner en *Después de Babel*, sobre la relación lenguaje/traducción, está todavía por ser explotado. A pesar de que Steiner es un autor reconocido, no hemos alcanzado a comprender la importancia del planteamiento que presenta en su obra para el trabajo de la traducción literaria. Steiner parte del hecho de que "entender es traducir".⁷ Parece simple a primera vista, sin embargo Steiner plantea el entender como un suceso de vital y evidente importancia para la buena realización de una traducción; el momento del "entender" es lo que Joyce llamaría una epifanía. Entender tiene entonces que ver con la aproximación que el lector-traductor hace del texto, la cual debe ser multidisciplinaria y multicultural o, por lo menos, bicultural. La posición de Steiner con respecto a la traducción literaria concuerda con la de Ludmila Savitzky, traductora de la novela *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce al francés. Para ambos, cuando el traductor se encuentra en estado de *work in progress*, se va instalando en un universo paralelo en el que juega a ser el autor, intenta sentir como él, de manera tal que hasta su caminar deja de ser el del traductor e intenta convertirse en el del escritor o en el del personaje de la obra. Es esta transformación la que nos interesa:

Traduire. Journées où l'on marche et parle et agit comme un automate paree qu' on porte en soi la pensée, la vision d'un autre. Les pas, les paroles, les actions ont l' air de trahisons parce qu' ils ne procèdent pas directement de cette vision, de cette pensée. Impossible identification de l' auteur et du traducteur. Nuits où l' on continue à chercher le mot juste, ou parfois e' est en rêve qu'il éclot comme une fleur, fleur qui s'envole, qu' on poursuit. Cette remarque de Liszt qui vous hante: "en matière de traduction il y a des exactitudes qui équivalent a des infidélités".⁸

Traducir. Días en los que uno habla, camina y actúa como un autómatas, llevando dentro de sí el pensamiento y la visión de otro. Los pasos, las palabras, las acciones parecen traiciones, puesto que no proceden directamente de aquella visión de aquel pensamiento. Imposible identificación del autor y del traductor. Noches en las que seguimos buscando la palabra apropiada, en las que, a veces, en sueños aquella palabra brota como una flor, una flor que se escapa y que perseguimos. Ese comentario de Liszt que nos obsesiona: "en materia de traducción hay exactitudes que equivalen a infidelidades". (La traducción es nuestra).

Otros trabajos de recopilación de artículos sobre el tema de la traducción de carácter filosófico o literario han sido objeto de estudio para este trabajo. *Theories of Translation*,⁹ recoge una serie de textos "desde Dryden hasta Derrida", cuyo hilo conductor es mostrar cómo la reconstrucción del proceso de traducción hace visible la interdisciplinariedad inherente a todo trabajo de esta naturaleza. Estos dos editores recopilaron también *The Craft of Translation*;¹⁰ los artículos allí reunidos son escritos por traductores de obras literarias de gran reconocimiento, entre ellos encontramos a Gregory Rabassa, traductor de García Márquez al inglés; y Edward Seidensticker, traductor de *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu, novela japonesa del siglo XI. Es importante mencionar a Theo Hermans quien edita *The Manipulation of Literature*;¹¹ los artículos presentan las nuevas perspectivas que se abren para los estudios literarios a partir de la traducción literaria y de la

⁷ Steiner, Op. cit., pp. 23-70.

⁸ *Dedalus. Portrait de l' artiste par lui-même*, Traduit de l'anglais par Ludmila Savitzky, París, Gallimard, 1943, "Note de Ludmila Savitzky", pp. 7-18.

⁹ Rainer Schulte and John Biguenet, (eds.) *Theories of Translation*, The University of Chicago Press, 1992.

¹⁰ Rainer Schulte and John Biguenet, (eds.) *The Craft of Translation*, The University of Chicago Press, 1989.

¹¹ Theo Hermans, *The Manipulation of Literature*, Studies in Literary Translation, New York, St. Martin's Press Inc., 1985.

traductología (*translation studies*); aquí encontramos autores como Gideon Toury, quien con Even Zohar, es uno de los representantes más importantes de los Estudios Descriptivos de la Traducción (*Descriptive Translation Studies: DTS*); André Lefevere, quien ha trabajado la influencia de las teorías postcolonialistas en la traducción y el mismo Theo Hermans quien se interesa en el concepto de imitación en la literatura y la traducción en el Renacimiento.¹²

2. Cada traductor hace de la obra que traduce un problema de lectura y de escritura, y toma decisiones particulares que hacen que la obra traducida sea también única; abriendo a la vez, con su acto de traducción, el camino hacia las variaciones (versiones) venideras.

En el acto de traducción, la lectura y la escritura no pueden separarse e implican mucho más que un saber teórico o saberes específicos. El traductor entra en una relación particular con la obra, no es él un lector desprevenido, sino que busca conocer la obra en todos sus aspectos y, como receptor, aunque llega a conocerla profundamente, duda de su saber en el momento de la escritura.

Para realizar su trabajo de manera óptima, el traductor debería entonces situarse en un espacio que contenga la originalidad del autor, la subjetividad y la espontaneidad del lector, el rigor del traductor y la originalidad del traductor-escritor. Para cada obra particular, el traductor se vería en la necesidad de construir ese espacio sobre el cual se desliza su escritura, en el que construye su estilo, despliega su visión del mundo y hace gala de su personalidad como traductor, creando una geografía inscrita en un movimiento de acercamiento y alejamiento. Acercamiento, cuando trae la obra hacia él, convertido en lector desprevenido; alejamiento, cuando toma distancia de la obra leída para entrar en el rigor de la traducción y en la exigencia de la escritura.

Leer es comprender y comprender, según Steiner, es traducir. La trayectoria del traductor desde el trabajo de lectura y comprensión del texto hasta la práctica de escritura, pasa por otra etapa de la que no pueden dar cuenta ni los modelos de comunicación ni los lingüísticos ni los de lectura existentes. La traducción de una obra literaria no es ni será nunca *única*, como no lo es cada lectura y, por ende, cada acto de traducción; se trata de una continua re-escritura de los contenidos del texto fuente gracias a la interpretación, la escritura, la tachadura, la re-escritura.

En las diferentes formas de leer, es decir, en las diferentes maneras de acercarnos a una obra, encontraríamos, en primera instancia, los elementos para establecer, quizás no teorías de la traducción, pero sí por lo menos modelos de trabajo aplicables a determinado tipo de obras, que he preferido llamar *metáforas de trabajo*, tomando prestada la expresión de Steiner o bien, siguiendo a Paul de Man, las llamaría *alegorías de la traducción*.

3. Cómo está organizado este trabajo

Para desarrollar este texto nos hemos interesado en la tríada correspondiente al proceso de interpretación que presenta Gadamer,¹³ a saber, *subtilitas intelligendi*, *subtilitas explicandi* y *subtilitas applicandi*. *Subtilitas* implica refinamiento, sobriedad, pero también capacidad para utilizar artificios, y movilidad; todos estos aspectos me parecen aplicables a la traducción. Nos valdremos de estos tres momentos para hacer claridad sobre los elementos que intervienen en el trabajo de traducción literaria. Este conjunto nos permitirá analizar las operaciones de desciframiento e interpretación agenciadas por los procesos de comunicación, en momentos en que

¹² A este respecto véase también la tesis doctoral de Mauri Furlan, defendida en la Universitat de Barcelona en 1999, *La Retórica de la traducción en el Renacimiento. Elementos para la constitución de una teoría de la traducción renacentista*. <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1717/TOL98.pdf>

¹³ Véase: "Le problème herméneutique de l' 'application'" en Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, (traducido del alemán (*Wahrheit und Methode*) al francés por Étienne Sacre, rector de la Universidad del Saint-Esprit de Beyrouth, revisión de Paul Ricoeur, quien manifiesta su deuda a la traducción al italiano de la obra de Gadamer, publicada por Fratelli Fabbri), Milán, 1972 (sin que Ricoeur haga mención del nombre del traductor al italiano, ni en los agradecimientos ni en la bibliografía citada), París, Seuil. 1976, pp. 148-153.

las lenguas de llegada se estaban apenas constituyendo como lenguas escritas y de saber; nos llevará también a diferenciar modelos lingüísticos y conceptuales que se fueron estableciendo como tales para los procesos de lectura, de interpretación y de escritura; finalmente, nos permitirá abordar el discurso literario desde la perspectiva de la práctica y la reflexión de la traducción, llevándonos a distinguir las características que le son propias en relación con determinadas obras.

Así pues, en la primera parte del trabajo ilustraremos la:

-*Subtilitas intelligendi (comprehendi)*: hace referencia al conocimiento inmediato, más cercano a la intuición. Trataremos brevemente el tema de la constitución de dos lenguas en particular: el español y el francés, y tendremos en cuenta el papel que jugó la traducción en el camino hacia la inteligibilidad de conceptos y nociones nuevas, así como en la construcción de modos de expresión inexistentes y que se crean, en primera instancia, lexicográficamente.

En la segunda parte:

-*Subtilitas explicandi (interpretandi)* (forma explícita de la comprensión): es un momento en el que se logra un grado de comprensión de las intenciones y de los efectos que pueda provocar el texto, de manera que permite tomar todas las libertades necesarias para adaptar el texto a situaciones particulares según el contexto lingüístico y socio-político. Nos centraremos en la traducción como suscitadora de ethos, como creadora de modelos de comportamiento, a partir de las diferentes interpretaciones que experimentó el texto *El cortesano*, de Castiglione.

La tercera a parte de este trabajo será el momento de la:

-*Subtilitas applicandi* (aplicación): la cual hace referencia al hecho de dar especificidad a un conocimiento que se ha asimilado. Abordaré mi propia reflexión sobre la traducción, paralela a mi práctica traductiva. En consecuencia, en *metáforas de trabajo* o *alegorías de la traducción*, presentaré mi manera de trabajar determinados textos literarios que he seleccionado y los procedimientos utilizados, los que considero como instrumentos transitorios que se verán abocados a ser siempre transformados, adaptados o descartados, según lo exija el texto literario en cuestión.

Estos tres momentos nos permiten ver formas de transmisión y comunicación del saber de una cultura extranjera y a través de ella misma, hacia una lengua que todavía no ha sido creada, esto, particularmente, en las dos primeras *subtilitas*. En la aplicación,¹⁴ la propuesta de re-traducción de algunos fragmentos de *Compañía* de Samuel Beckett, que presento y justifico, es en sí misma un trabajo de auto-traducción y de re-traducción: escribí este artículo en español, como parte de la presente investigación; luego lo traduje al inglés para presentarlo en el Centro de Investigación sobre Traducción de la Universidad de Binghamton (New York). Para los colegas de este centro fue interesante apreciar la obra de Beckett desde la perspectiva de una lengua extranjera (para ellos), el español, así como el acercamiento diferente de dos traductores hacia la misma obra, uno peninsular y una propuesta latinoamericana. Finalmente, lo traduje de nuevo al español, versión que aparece en este trabajo. Cada una de las traducciones me permitió añadir u omitir aspectos conceptuales, lingüísticos y literarios, según la claridad que cada lectura de mi propio texto en traducción me fue presentando. En este sentido, utilicé la estrategia de auto-traducción a la manera beckettiana, seguramente sin alcanzar la misma elegancia y efectividad.

Presento también la traducción de dos poemas del *Tachelhait*, cantados por Mririda n' Alt Attik, traducidos del Tachelhait al francés por René Euloge francés y de cuya traducción francesa me sirvo para hacer la traducción al español. Para acercarme a ellos me intereso por la geografía poética, elemento que ocupa también toda mi atención en los poemas Hein-Teny, traducidos del malgache al francés por Jean Paulhan, a los que hago referencia, pero de los que no presento traducción. Y, siguiendo el esquema triádico, la tercera ilustración es mi traducción de *El conjuro*, el poema-ballet de René Char, guiada por una historia del espejo. Utilizo esta última sección a la vez de epílogo, pues aparece en este poema la imagen del espejo dando vida con su reflejo y acercándose a la muerte en la opacidad; imagen que me pareció interesante acercar a la traducción.

¹⁴ Paul Ricoeur habla de la aplicación como apropiación del texto por parte del lector. Véase: "Monde du texte et monde du lecteur", en: Paul Ricoeur, *Temps et récit*, París, Seuil, 1985, pp. 284-328.

Primera parte
La traducción en la constitución de
las lenguas
subtilitas intelligendi

La traducción es realización estética del lenguaje, apropiación del texto y de competencias lingüísticas nuevas por medio de la lengua fuente, acompañadas de competencias y de intercambios culturales. La reflexión sobre las lenguas empieza a darse cuando éstas entran en contacto para efectos de traducción, pues ésta requiere un aprendizaje que obliga a la reflexión sobre la propia lengua. En la Edad Media, la diversidad lingüística pasa de la connotación de castigo y desgracia (connotación bíblica), a la de división, clasificación; el mito de Babel deja de ser una confusión, para convertirse en herramienta conceptual que permite pensar las relaciones que existen entre las lenguas y clasificarlas.

Utilizando la metáfora del mundo como libro y del traductor como su lector, ilustraremos algunas lecturas del mundo hechas por traductores. Veremos, en particular, cómo la traducción participa en la constitución del francés y del español, en tanto que objetos autónomos de reflexión, en una época en que el latín tenía el derecho exclusivo para expresar el saber; veremos también cómo estas dos lenguas, gracias a la traducción, acceden al registro de la expresión del saber.

La traducción y la constitución del castellano

En cuanto a la barbarie del lenguaje de Averroes, no ha de sorprendernos si pensamos que las ediciones impresas de sus obras no ofrecen más que una traducción latina de una traducción hebrea de un comentario de una traducción árabe de una traducción siriaca de un texto griego

Ernest Renan, *Averroes et l'averroïsme*, París, Michel Lévy Freres, 1861

Este enunciado, un tanto despectivo, de Renan sobre la escritura de Averroes nos muestra con gran sorpresa cómo el conjunto de conocimientos que ha constituido lo que llamamos la cultura occidental, es decir, nuestras verdades, se fundó sobre los equívocos y los aciertos de las traducciones traducidas de los comentarios de traducciones de los primeros escritos que se ocuparon de transmitir el saber de la humanidad...

Averroes¹⁵ vivió en España, en una de las épocas más fértiles de la traducción. Las traducciones realizadas por *latinos* (siglo XII) y *alfonsíes* (siglo XIII), trajeron a Occidente la ciencia y la filosofía heredadas por los árabes y, a través de ellos, el descubrimiento de los griegos. Los traductores aportaron a las lenguas *metas* -el latín en el siglo XII, el romance (el castellano) en el siglo XIII- un amplio horizonte cultural que continuaría expandiéndose en los siglos XIII y XIV en Francia con Carlos V. Sobre esto hablaremos en la siguiente sección.

Clara Foz¹⁶ realiza un interesante estudio sobre esta época, destacando los motivos por los que se traduce, para quién se traduce y la manera cómo se traduce, sin que propiamente se pueda hablar de metodología ni de reflexión conceptual sobre la traducción en ese momento histórico. ¿Qué factores permiten que este movimiento de traducción se dé en España (Toledo y Sevilla, principalmente) y no en otra parte de Europa?: la pluralidad lingüística y multicultural, pues en esta región convivían:¹⁷

- musulmanes de origen oriental, algunos de ellos casados con mujeres cristianas;
- musulmanes de origen español, convertidos al islam, también algunos casados con mujeres cristianas;
- cristianos mozárabes que vivían entre los moros pero profesaban su fe cristiana;
- cristianos que conservaban su independencia del islam.

El árabe se hablaba entre los musulmanes cultos, y el romance, lengua vernácula, entre las clases populares. Incluso había musulmanes que por no ser cultos solamente hablaban romance. Entre el clero se hablaba y se escribía latín. España vive una época en la que conviven árabes, judíos e hispanos, y en que lengua culta y poder clerical se ven unificados en el latín. Las lenguas vernáculas coexisten con las cultas, y cada una cumple sus correspondientes funciones.

En el siglo XII las traducciones son patrocinadas por la Iglesia, sin que haya una sistematización en la selección de manuscritos, aunque sí hay censura, y se traduce del árabe al latín, utilizando el romance como lengua intermedia oral: "el arabista da una versión oral, en lengua

¹⁵ Averroes (1126-1198) filósofo árabe nacido en Córdoba, comentarista de los escritos de Aristóteles. Véase: Jean Camp, *La Littérature espagnole*, París, PUF, 1943, pp. 6-14.

¹⁶ Clara Foz, *El traductor, la Iglesia y el rey. La traducción en España en los siglos XII y XIII*, (trad. Enrique Foch Barcelona), Gedisa, 2000. (*Le traducteur, l'église et le roi*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998).

¹⁷ Véase: Salvador de Madiarraga, *España. Ensayo de historia contemporánea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 22-30.

vulgar, del texto que tiene ante sus ojos, y el latinista traduce esta versión oral al latín" ;¹⁸ esto es lo que llama Clara Foz "método de traducción oral intermediario"; así, el que escribe la traducción, no conoce necesariamente la lengua de partida; en esta época, el interés de los doctos traductores --y por lo tanto del clero-- es recuperar rápidamente un saber que se hallaba perdido debido al desconocimiento de las lenguas en las que estaban escritos estos textos. En el siglo XIII, bajo la autoridad de Alfonso X (1221-1284), se trabajará en grupos con traductor principal (arabista), ayudante, corrector, capitulador, glosador e iluminista, de lo cual dan fe los prólogos escritos para presentar las obras que se traducen principalmente al romance y cuyo objetivo es estructurar un conocimiento en la lengua de llegada; de ahí que la selección de los manuscritos sea rigurosamente vigilada por el mismo rey. Esto provocará la transformación del romance, una lengua vernácula, en lengua culta. Los traductores se ven obligados a construir modos de expresión para sobreponerse a la dificultad de tener que expresar nociones hasta entonces inexistentes en las lenguas metas.

¹⁸ Clara Foz, *Op.cit.*, p. 40.

Cómo se resuelven estas dificultades

En el siglo XII, se utiliza con frecuencia la transliteración, es decir, se transcribe en caracteres de la lengua meta la palabra de la lengua fuente: "cifra, álgebra, zenit, resultan de la transliteración al latín de palabras árabes que el traductor no pudo traducir".¹⁹ La misma operación se realiza en el siglo XIII en lengua romance, añadiendo además comentarios, definiciones, explicaciones que permitan la lectura del texto, pues hay que tener en cuenta que el mayor interés de Alfonso X, además de la adquisición de conocimientos, era que los textos fueran de fácil lectura, pues se estaba inaugurando la escritura en la lengua vernácula y ésta no poseía las herramientas lingüísticas necesarias para la expresión de las nuevas nociones. A diferencia del latín, que se regía por una gramática y reglas fijas, la lengua vernácula era una lengua cambiante; lo que permitió a los traductores, paradójicamente, forjar, de manera más fácil, nuevas nociones en esta lengua y escribirlas.

Las dificultades son muchas, y las herramientas de trabajo, pocas. Los traductores no poseen obras de referencia, trabajan a partir de manuscritos con pasajes a veces incomprensibles por la complejidad del contexto o por lo ilegible de la escritura y, muchas veces, desconocen el contexto geográfico e histórico-social en el que se inscribe el texto fuente. Pero la necesidad de enriquecerse en conocimiento es muy fuerte, lo mismo que el interés de darle más solidez a la lengua.

En lo que se refiere al latín, hay que agregar que el clero también busca la consolidación de la fe cristiana: esto lo obliga a patrocinar la traducción de obras paganas, con el objetivo de criticarlas, aniquilarlas y hacerle entender a los cristianos los errores de los paganos. En 1142, Pedro el Venerable, abad de Cluny, patrocina la iniciativa de traducir El Corán²⁰ y otros textos de esta cultura al latín, con el propósito de demostrar el grado de herejía de dichos escritos. En este caso el acto de traducir tenía como objetivo, arrebatar a los textos paganos su sabiduría y su elocuencia, para ser absorbidas por el clero y hacer visible la herejía: "Despojemos pues, conforme al mandato del señor y con su ayuda, a los filósofos paganos de su sabiduría y de su elocuencia, despojemos a estos infieles de tal modo que nos enriquezcamos con sus despojos en la fidelidad".²¹ En este caso, la apropiación del texto original pasa por su aniquilación y la traducción no tiene como objeto buscar su supervivencia,²² sino todo lo contrario: su anulación.

Con Alfonso X,²³ el latín, lengua de la Iglesia, que ha sido durante mucho tiempo la lengua de los intelectuales en Europa, empieza a perder el monopolio del saber. La emergencia de universidades permite que el saber, encerrado hasta entonces en los monasterios, se abra camino entre los laicos. Alfonso se apropia de los textos fuente en busca de enriquecimiento:

Rex illiteratus quasi asinus coronatus (Un rey iletrado es como un asno coronado) (Jean de Salisbury, filósofo escolástico inglés 1115-1180)

¹⁹ Guy Beaujon, "Le vocabulaire scientifique du latin médiéval", en: *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge*, París, CNRS, pp. 345-354, citado en Foz, *Op. cit.*, p. 100.

²⁰ Clara Foz, *Op. cit.*, pp. 41-42.

²¹ Este fragmento es tomado de una carta dirigida al obispo de Norwich en la que el inglés Daniel de Morley describe las vicisitudes de su vida de docto. Citado por Jacques Le Goff, *Les intellectuels en Moyen Âge*, París, Seuil, 1985. Citado en Foz, *Op. cit.*, p. 123.

²² Sobre el concepto de *supervivencia* véase: Walter Benjamín, "La tarea del traductor" en Miguel Ángel Vega, *Op. cit.*, pp. 285-296.

²³ Véase: Jean Camp, *Op. cit.*, pp. 10-12,

La apropiación de saber, a través de la traducción bajo la autoridad alfonsí, tiene como objetivo la consolidación de una lengua soberana, el castellano, sin dependencia de la Iglesia, al mismo tiempo que busca ampliar horizontes culturales y lingüísticos y ordenar los conocimientos que se adquieren a través de las traducciones, sin dejar de reconocer la validez de las obras fuentes.

Los traductores alfonsíes adoptan diferentes formas de traducción: traducción al romance (al francés del latín y del romance), retraducción, adaptación. Los prólogos integrados a estas traducciones si bien no permiten descubrir claramente la metodología de traducción, por lo menos, nos dejan saber que trabajaban en grupo y representaban claramente la voluntad del rey y no la de la Iglesia, como sucedía con los traductores del siglo XII. Otro aspecto a mencionar en el caso de Alfonso X, es que éste dio gran importancia al trabajo de traducción de los judíos, quienes se convirtieron en sus colaboradores más apreciados, pues eran unos verdaderos traductores doctos, es decir especialistas en lenguas y en materias, a diferencia de los traductores del siglo XII, los latinistas, que eran doctos traductores, es decir que sabían de materias, pero que no eran completamente diestros en lenguas. Las dos prácticas de traducción estuvieron enmarcadas en el antagonismo "palabra por palabra" como oposición a "versión del sentido general del texto".

Gerardo de Cremona (siglo XII, traductor de Ptolomeo y Galeno, entre otros),²⁴ es un caso excepcional en esta época, pues intenta, en la medida de lo posible, salirse del esquema anterior; no sólo basa su traducción en un estudio crítico de la obra fuente en árabe, sino que se ocupa también de lo que es original, en griego, que es la lengua de partida de los árabes. Es un trabajo bastante difícil, pues en esta época los traductores no cuentan con obras de referencia como diccionarios, enciclopedias y raras veces tuvieron acceso al texto original.

Dos versiones de un pasaje de *Introduitorium maius*²⁵ de Albumasar y dedicado a la constelación de la Virgen, permiten ver cómo los traductores integraban con toda libertad sus concepciones en la traducción, o, por el contrario, omitían lo que consideraban insultante, irrelevante para el bien de la Iglesia:

es virgen, noble y elegante (versión de Juan de Sevilla 1133); *es decir, virgen, elegante, una muchacha, digo, virgen sin mancha: con el cuerpo gracioso, el rostro encantador, una actitud casta* (versión de Hermann de Carintia 1140).

En realidad, dice Verne t, "una actitud casta" es una deformación de la palabra árabe *ganiya*, que significa *coqueta*, un adjetivo que, evidentemente, no era aplicable a la Virgen y por lo tanto, debía omitirse (Juan de Sevilla) o transformarse (Hermann de Carintia).

Además de las transliteraciones, es decir, de los préstamos léxicos, se observan, pues, omisiones o añadidos a conveniencia muchas veces del destinatario; se crean muchos neologismos; se hacen necesarios los préstamos semánticos, dicho de otro modo, se recurre a una palabra descriptiva del uso corriente y se trasvasa en ella la imagen representada por la palabra fuente, dándole así una connotación científica que en lengua vernácula no tenía hasta entonces. Esto da a las traducciones un carácter proteico, es decir, que cambian continuamente de forma; lo cual es posible en una sociedad multicultural. Sustitución y creación, se dan paralelamente en el trabajo del traductor, dualidad que se presenta también en la práctica traductiva actual.

Algunos escritores utilizan la estrategia de hacer pasar por traducción -del árabe- textos que en realidad les pertenecían, evitando de esta forma comprometerse ante la Iglesia como herejes o ante el rey como enemigos de la monarquía. Podemos recordar aquí lo que más tarde haría Cervantes con su Quijote, que se lo atribuye no como "padre" sino como "padrastró" y pide perdón a los lectores --como hacían los traductores en los prólogos de la época que estamos analizando- por las faltas que pudiesen encontrar en el libro, por carencia de gracia, por la ausencia de acotaciones al

²⁴ A.J. Minnis, *Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, London, Scholar Press, 1984. Citado en Foz, *Op. cit.*, p. 109.

²⁵ Juan Vemet, *Lo que Europa debe al islam de España*, Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 150.

margen. Recordemos que, según Cervantes, *El Quijote* es una traducción de un manuscrito árabe encontrado en un barrio judío. De esta manera, en tanto que traducción del árabe, Cervantes se pudo dar la libertad de exagerar hasta lo imposible, ya que esta inverosimilitud se aceptaría con facilidad por tratarse de una traducción, pues, supuestamente, este ficticio traductor intentaba ser fiel al original. Además, dicho manuscrito encontrado en el barrio judío, posiblemente era el resultado de una re-traducción que sería de nuevo re-traducida. Esta estrategia también le permite a Cervantes retomar anécdotas de otros libros y plasmarlas allí con toda naturalidad. Las últimas líneas de *Cien años de soledad* hacen referencia al manuscrito sánscrito escrito por Melquíades, en el cual aparece la historia de la familia Buendía contada "hasta en los detalles más cotidianos, con cien años de anticipación"; el último Aureliano lee, pues, su propia historia escrita en sánscrito, una historia contada no en el "tiempo convencional de los hombres", sino, precisamente, en la coexistencia de tiempos que implica la traducción.²⁶ La inmunidad que permite la traducción es aprovechada en todo el continente europeo, Horace Walpole en su obra *Castle of Otranto* (1764) es un ejemplo. Lefevre hace mención del prefacio a la primera edición de esta obra, en el cual el autor advierte al lector que se trata de un manuscrito, en este caso traducido del italiano; ya en la segunda edición pide disculpas a sus lectores, --como es costumbre de los traductores--, pero esta vez por haber utilizado la astucia de la "traducción" para presentar un texto que en realidad era suyo.²⁷

Así, pues, mientras en el siglo XII, bajo el patrocinio del clero, el objetivo de las traducciones es latinizar los textos árabes hasta convertirlos en obras latinas, es decir, domesticarlos; en el siglo XIII, bajo Alfonso X, el trabajo de los traductores va acompañado de la necesidad de establecer normas y de hacer sentir su peso; entendiendo las normas como interpretación de valores e ideas compartidas por una sociedad.²⁸ Cuando el texto ha sido domesticado, la traducción no se siente como tal; en cambio, si el traductor no se interesa en domesticarlo, permite mantener el sabor extranjero; es lo que Venuti y Marilyn Gaddis Rose²⁹ siguiendo a Schleiermacher,³⁰ llaman extranjerización, en contraposición a domesticación.

Los trabajos latinos y alfonsíes marcaron la apertura hacia lo que es hoy la civilización occidental. Crearon en el lector de la Edad Media nuevos hábitos lingüísticos que lo obligaron a pensar, sentir, escribir y, en consecuencia, actuar (como lo veremos en *El Cortesiano*), según las nociones y conceptos asimilados de la lengua fuente e integrados a sus propios esquemas de pensamiento.

El movimiento de traducciones alfonsíes y el importante papel que desempeñó en la constitución de la lengua castellana, conducen a la creación de una literatura nacional, a la consolidación de la soberanía nacional gracias al trabajo de escritura de la *Historia general de España* que comienzan Alfonso X y sus colaboradores, y a desarrollar un pensamiento religioso que

²⁶ A propósito de *Cien años de soledad*, gracias a la amabilidad de Tetsuji Miyahara, profesor de la Universidad de Antioquia en Medellín, Colombia, conocí detalle importantes de la traducción al japonés de esta obra, realizada por el reconocido traductor Tsuzumi Tadashi y publicada en 1972 y 1999 por la editorial Shinchosha Company, Tokyo. La traducción es hecha directamente del español, con la ayuda de la traducción al inglés (*One Hundred Years of Solitude*, trans. by Gregory Rabassa, Harper & Row Publishers, 1970). El término *Macondo*, pasa intacto al japonés; *realismo mágico*, en la primera edición se explica con una paráfrasis: *elementos reales y elementos irreales*; en la de 1999 se crea ya el término *majutsutekirealism* en una sola palabra; con lo cual el español participa en la ampliación del imaginario japonés. El traductor comenta sobre el papel que jugó esta obra en el *boom* latinoamericano; *boom* es también un aporte que se hace al japonés de un aporte que se le había hecho al español del inglés.

²⁷ André Lefevre, "Translation: Its genealogy in the West" en: Susan Bassnett and André Lefevre (eds.), *Translation, History and Culture*, London, New York, Cassell, 1995 (1990), p. 23.

²⁸ Véase: Gideon Toury, "The Nature and Role of Norms in Translation" en: *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 1995. pp. 53-69.

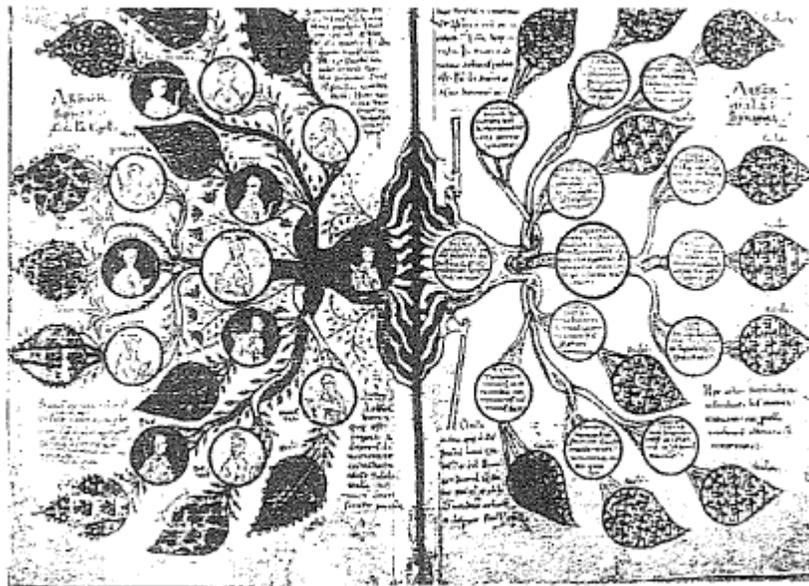
²⁹ Véase: Marilyn Gaddis Rose, *Translation and Literary Criticism*, Manchester, St Jerome, 1997.

³⁰ Véase: Schleiermacher "Sobre los diferentes modos de traducir", (traducción de Valentín García Yebra), en: Miguel Ángel Vega, *Textos clásicos de la traducción, Op. cit.*, pp. 224-235.

empieza a tomar distancia del clero a través de la traducción del Viejo Testamento realizada en Toledo por traductores doctos judíos.³¹ La traducción ha formado, entonces, parte integral en la producción textual, puesto que además de transferir textos de una lengua a otra, lleva también a la lengua meta nuevos procedimientos estilísticos, modelos narrativos, criterios estéticos, así como nuevas nociones literarias, científicas y filosóficas.

La influencia de los traductores alfonsíes siguió extendiéndose después de Alfonso x, pues estas obras fueron, a su vez, copiadas, imitadas, adaptadas, re-traducidas. En Francia, por ejemplo, a finales del siglo XIII y durante el XIV, se da el auge de la traducción bajo el patrocinio de Carlos v. Clérigos franceses se desplazarán hasta Toledo para aprender la manera de trabajar de los traductores alfonsíes y para regresar a sus monasterios con textos que luego serán objeto de apropiación en la naciente lengua francesa. Es lo que veremos en el siguiente capítulo. La primera *Gramática castellana* tendrá que esperar todavía dos siglos para hacer su aparición y celebrar la consolidación del castellano, --conjuntamente con el "descubrimiento" de América en 1492-, de la mano de Antonio de Nebrija (1444 - 1522), quien también participó en la elaboración de la *Biblia políglota*.

³¹ Véase: "Toledo: Cultural exchange and rebirth" en: Jean Delisle and Judith Woodsworth (eds. and dirs.), *Translators through history*, John BenjaminUnesco, 1995, pp. 115-119.



186

187

188



Figura 1.2 Representaciones de la mentalidad dualista característica de la Edad Media.
 a. El árbol de las virtudes y el árbol de los vicios, m.s. 16 de 1120, enciclopedia medieval: *Liber Floridus* de Lambert, Grand bibliothéque de l'Université.
 b. La castidad contra la lujuria: virtudes cristianas contra la lujuria pagana, en *Psychomanie de prudencia* (siglo X), ms. 412, Valenciennes, bib. municipale.
 c. La escala de las virtudes: representación de la manera de alcanzar a Dios en *Liber Scivias* de la enciclopedia mística de Hildegarde de Bingen (siglo XII), Wiesbaden, bib. municipale. *La civilisation de l'occident médiéval* par Jacques Le Goff, Ed. Arthaud: Paris, 1964.



Figura 1.3 Relación entre el simbolismo animal y la mentalidad dualista: ilustración que aparece en la obra de Hugues de Fouillooy, ms. 94, Saint-Omer, bib. municipale.
ibíd.

El caso del francés

Aun si las primeras manifestaciones del francés datan de los años 842 con los *Serments de Strasbourg*; 900, *Séquence de Saint Eulalie*; 900- 940, *Vie de Saint Léger*; hacia 940, *Sermon sur Ionas* (texto bilingüe latín-francés antiguo); hacia 1040, *Vie de Saint Alexis*; este idioma deberá esperar hasta los siglos XIII y XIV para tener una gramática y empezar su recorrido hacia lengua culta.³²

A comienzos del siglo XIII, Roger Bacon (1214-1294) afirma que es importante conocer las lenguas sabias de la época: el griego, el hebreo, el árabe, y que no se debe confiar en las traducciones, pues nunca una obra traducida será perfectamente adecuada a su forma original; el latín lo deja relegado como lengua objeto de traducción.³³ Para adquirir saber, según Bacon, es necesario ser sensible a las particularidades de las lenguas y a los refinamientos de cada una con el fin de interpretar los textos. Con lo anterior, y a pesar de hablar de la imposibilidad de traducir, Bacon comienza a dar las pautas de lo que debe ser un buen traductor y escribe las primeras críticas de traducción. La experiencia de la traducción, según él, es la de la resistencia de una lengua a recibir las creaciones de otra. La ilustración que hemos presentado en el capítulo anterior y la que sigue muestran precisamente lo contrario: la traducción es la apertura hacia la creación.

¿Cuál es entonces la situación del francés frente al latín, en la Europa de esta época?

En el siglo XIII, el francés es la lengua vernácula y materna de los franceses (incluyendo las variedades dialectales), a diferencia del latín que es una lengua culta, es decir regida por una gramática escrita; y que es, además, la segunda lengua para los medievales y el idioma de la escolástica, el cual se aprende en la escuela por medio de textos y de la gramática; incluso se habla de gramática para referirse al latín. El francés, por su parte, carece de gramática, por lo que se considera fácilmente desestabilizable, pues es la gramática la que permite a una lengua estabilizarse en el tiempo. El latín, en cambio, gracias a la estabilidad proporcionada por la gramática es la lengua del saber, de la escritura, de la filosofía y de la teología.

Sin embargo, entre los siglos XIII y XIV, el francés pasa de ser lengua vernácula al estatuto de segunda lengua, de manera comparable al latín; curiosamente la consolidación del francés comienza a instituirse en Inglaterra. Aparecen entonces los *tratados* de vocabulario latín-francés y los de gramática para enseñar la lengua francesa y cómo escribir en ella. Se perciben dos maneras de enseñarla. Una enseñanza reflexiva a partir de la literatura y una didáctica práctica aplicada a situaciones particulares; para esto se escriben manuales con modelos para redactar cartas y hacer solicitudes en francés. Estos tratados se elaboran tomando como equivalentes las herramientas que se tenían para enseñar el latín; en su mayoría estaban orientados hacia lo jurídico y lo administrativo y dan cuenta del estado del francés tanto en Francia como en Inglaterra. Alrededor de 1400, el inglés John Barton escribe la primera gramática francesa, *Le Donait François*, para la enseñanza de esta lengua en Inglaterra, para lo cual toma como modelo el *Donat* o *Ars minores*: manual de iniciación al latín en la escuela medieval, escrito en forma de diálogo; existía también en latín el *Ars grammatica*. El *Donait* de Barton es ya una reflexión integral sobre la lengua francesa e incluye alfabeto, pronunciación, construcción de frases. Sin embargo, según Charles Camproux, existe una

³² Véase: "Le plus ancien français" en: Jacques Chaurand, *Histoire de la langue française*, Paris, PUF, 1982, pp. 3-19. Véase también, "Le Moyen Âge" en: Nicole Masson, *Panorama de la littérature française*, Allier (Belgique), Marabout, 1990, pp. 9-66.

³³ Roger Bacon, *Opus Majus m*, citado en "Le discours philosophicothéologique du XIII siècle et le fait de la langue française", en: Serge Lusignan, *Parler Vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII et XIV siècles*, Paris, Vrin, Le Presses de l'Université de Montréal (Montréal), 1987, pp. 49-90. Véase también, Roger Bacon, "De linguarum cognitio", trad. de M. A. Vega, en: M.A. Vega, ed., *Textos clásicos de la traducción, op. cit.*, p. 88.

gramática anterior al *Donait* de Barton: la *Aprise de la langue française...* Escrita alrededor de 1290 en dialecto anglo-normando y atribuida a Gautier o Walter de Bibbesworth, fue elaborada siguiendo la solicitud de una dama noble de Essex, deseosa de aprender francés. El objetivo de los manuales nacientes es, en todo caso, el de la enseñanza y no particularmente el de la reflexión sobre la lengua, como parece ser el de Barton.³⁴

El francés se convierte en ese momento en la lengua de la administración, del derecho, de la cultura y del comercio en Inglaterra. En las universidades de Oxford, se utilizaba el francés como lengua de comunicación interna y también para enseñar el latín. Esta situación llevó a un gran refinamiento de la reflexión gramatical con respecto al francés y provocó el auge de las traducciones. De la misma manera, la enseñanza del francés en Inglaterra permitió a los ingleses reflexionar, y comparar esta lengua con su lengua anglo-normanda (*romanicus*). A medida que se reflexiona sobre la lengua, se adquiere también conciencia de la importancia de este elemento en la definición de una nación. Hasta comienzos del siglo XIV, el latín es la lengua de las letras y de la escritura en Inglaterra, luego es desplazado por el francés a raíz de la invasión normanda en Inglaterra (la cual comienza en 1066).³⁵ Pero, a partir del siglo xv, Inglaterra desplaza el francés e instituye el inglés. Son, entonces, las coyunturas políticas las que llevan a ingleses y franceses a reflexionar sobre las relaciones entre el latín y sus lenguas vernáculas y a provocar la ascensión de estas últimas a lenguas cultas.

A medida que se reflexiona sobre la lengua, cambia también el carácter impositivo de la lengua del invasor, el cual es sustituido por un carácter de apropiación, siempre y cuando dicha lengua sea culta; y el francés va adquiriendo su carácter de lengua culta, gracias a la gramática y a las traducciones. La dicotomía lengua materna-lengua gramatical se ve ahora modificada por el francés y sus transformaciones; y comienza a pensarse la lengua a partir de una relación ternaria. No es precisamente en Francia en donde se da la apertura del francés hacia la lengua culta; sino en la Inglaterra del siglo XIV. A pesar de que en esta época no alcanza el estatuto de lengua científica, sí se puede afirmar que es el momento de consolidación, de refinamiento de las que serán las particularidades del francés.

El proyecto de traducción al francés de los *auctoritates*, textos latinos fundadores de la cultura de la época, es el primer paso que da esta lengua en la construcción de la capacidad de expresarse en registros diversos. Se empieza a escribir imitando el modelo de escritura dado por el latín, y se usan básicamente los procedimientos que hoy llamamos calco, préstamo y adaptación.³⁶ Pero ese pensamiento que ahora intenta formularse en francés nace en latín.³⁷ El francés se ve así obligado a expresar un pensamiento que no está contenido en su lengua, hasta ese momento vernácula; la lengua francesa siente entonces la necesidad de crear un nuevo registro de expresión.

Los prefacios de estas traducciones muestran ya un nivel de reflexión sobre la relación latín-francés para expresar la cultura, y sobre las deficiencias del francés que es necesario sortear. Se acuñan términos nuevos que vienen a colmar su insuficiencia lexical y se complementan las obras con glosarios. Entre los traductores cabe destacar a Nicolás Oresme,³⁸ consejero y traductor de Carlos v (1338-1380), quien siente que hay que repensar completamente las nociones de lengua francesa, latina y vernácula, y renueva la discusión antigua de *translatio studii*. *Translatio studii*³⁹ hace referencia a dos momentos importantes en la historia, que cuentan con la mediación de la traducción: primero, el pasaje histórico del saber del mundo griego al latino; luego (y es el momento que vive Oresme) del mundo latino al francés. Oresme es consciente de los límites de la

³⁴ Véase: "La préhistoire de la linguistique romane" en: Charles Camproux, *Les Langues romanes*, Paris, PUF, 1974, pp. 15-22.

³⁵ Véase: "The French" en: Otto Jespersen, *Growth and Structure of the English Language*. Garden City, N.Y., Doubleday Anchor Books, 1955, pp. 87-117.

³⁶ Véase: Esteban Torre, *Teoría de la traducción literaria*, *O p. cit.*, pp. 89-120.

³⁷ Véase: "L'héritage greco-latin": en Pierre Guiraud, *Les mots savants*, Paris, PUF, 1978, pp. 10-25.

³⁸ Nicolás Oresme (1320-1382), en: Serge Lusignan, *Op. cit.* p. 108

³⁹ Para la noción actual de *Translatio Studii*, véase la figura 2.1 al final de este capítulo.

lengua francesa, pero está convencido de que la traducción contribuirá a su desarrollo y a adquirir confianza en la capacidad de crear una lengua capaz de expresar los conceptos abstractos del latín. Se diferencian ya las maneras de traducir: *ad litteram* y *ad sensum*. Antes de él, la traducción era el resultado de voluntades particulares. Con Oresme, bajo el patronaje de Carlos v, la voluntad del rey juega un papel determinante y esto permite una reflexión que trata de establecer principios generales de apropiación en francés de la cultura latina, a través de la traducción.

Oresme escribe obras en latín y se autotraduce al francés; además, no sólo traduce obras, por ejemplo, *La Política* de Aristóteles, sino que añade a sus traducciones criterios que sean favorables a Carlos v, y escribe glosas y comentarios para aclarar el texto. Así, al traducir los criterios presentados por Aristóteles para realizar la unidad política, Oresme añade de su propia cuenta un criterio más: el de la lengua. De esta manera, Carlos v reunirá fuerzas para no dejarse imponer un gobierno por reyes que hablan una idioma extranjero. Pero, a la vez, los ingleses que empezarán a leer estas obras cultas en el francés naciente, reforzarán la importancia que se está dando a la enseñanza de esta lengua. No es coincidental que el período más prolífico en manuales de enseñanza del francés, sea precisamente durante la guerra de los Cien Años, cuando Henry v proyectaba reinar sobre Francia.

Carlos v gobierna Francia en una época en que el reino se encuentra devastado por las Grandes Compañías. Los problemas internos y la guerra con Inglaterra, interesada en invadir el reino francés, no fueron obstáculo para que llevara a cabo sus dos grandes objetivos: gobernar e instruirse. Para lograr esto último, para hacerse sabio, le da toda la importancia necesaria a la traducción y a los traductores, organiza una colección de manuscritos seleccionados y revisados por él mismo y por el grupo de doctos de los que se rodea, colección que constituirá la biblioteca del Palais du Louvre, construido bajo su reinado; también apoyará la Universidad, que se convertirá en el nuevo centro de saber.⁴⁰ El rey, que hasta entonces era un guerrero, a la cabeza de su ejército en el campo de batalla, se convierte en un político; de las soluciones militares se intenta pasar a soluciones políticas. La palabra toma más y más fuerza en el ejercicio del poder. La argumentación y la escritura ocupan el lugar de la espada o la lanza; se escriben decretos que cada soberano interpretará de acuerdo con las circunstancias. La fuerza de la palabra se va logrando a medida que se traducen las *auctoritates*, Séneca, Cicerón, Aristóteles, tratados de astronomía (traducidos del árabe a través del latín), de artes militares, teológicos. Existe entonces una relación estrecha entre el movimiento de traducción de las *auctoritates* al francés y el poder real, movimiento que alcanza todo su apogeo con Carlos v, *Le Sage*. Pero además, el gesto de la traducción expresado en los prefacios manifiesta la voluntad de apropiarse en francés de bienes culturales que hasta entonces sólo eran propiedad del clero. Podríamos decir que la traducción abre el camino hacia la secularización de la cultura. Con Rugues de Saint Victor (1096-1141)⁴¹ y Chrétien de Troyes (1135-1183)⁴² la *translatio studii* hace referencia a la transferencia cultural de cada civilización, gracias a la función que cumple el clero de dar forma literaria a los valores de una civilización que se escribe y se transmite en latín. Lo que presiente Oresme en el momento en que el clero comienza a escribir en francés, es que el saber se irá desplazando hacia el mundo laico.

No era tarea fácil para el traductor, pues para traducir, debía crear en gran medida la lengua meta en la que estaba transvasando ese nuevo saber; para lo cual era necesario inaugurar nuevos modos de expresión. La mayoría de los traductores presentan las dificultades de traducción como resultado del contacto entre estas dos lenguas de naturaleza tan diferente. Otros hallan dificultades

⁴⁰ Véase: "Charles Le Sage", en *Histoire de France*, vol. 1, Paris, Librairie Larousse, pp. 220-227.

⁴¹ Hugues de Saint-Victor, autor de la obra *Didascalicon* (1135), lleva a sus discípulos de la École de Saint-Victor de París, a la contemplación por medio del estudio de las artes liberales. Véase: Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1965, pp. 519 y 590.

⁴² Véase: Jacques Le Goff, "Au moyen Âge: Temps de l'Eglise et temps du marchand" en: *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 46- 65. Chrétien de Troyes autor de *Le Conte du Graal*, obra escrita entre 1174 y 1185, es considerado uno de los fundadores de la novela medieval. Véase: Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1965, pp. 581-582.

de interpretación en el texto latino. El traductor interviene en el texto fuente, pues se toma muchas libertades; algunos resumirán o excluirán partes del mismo, harán menos extensas las interminables listas de nombres o lugares, por ejemplo en la Biblia, y no faltarán las glosas y los comentarios para aclarar los pasajes oscuros del texto. El traductor, además de inaugurar realidades que los franceses desconocían hasta entonces debido a que no estaban en su léxico ni en su pensamiento, crea en la lengua meta el modelo de escritura culta. La traducción no es pues una mera transposición de palabras y de frases, es intercambio de saberes y de habilidades, pues si el latín era la lengua culta, hay que tener en cuenta la vivacidad de la lengua vernácula para crear neologismos, para adaptarse a la estructura del latín y modificarla inventivamente.

La dificultad para los lectores es evidente. El nuevo léxico plantea problemas serios de comprensión. Por esto la importancia de los glosarios que presentan definiciones de carácter enciclopédico; los traductores se citan unos a otros; aparecen las miniaturas en los textos, cargadas de los elementos semióticos de la iconografía medieval, para ilustrar las nociones abstractas expresadas en los neologismos, se establece así una estrecha relación entre imagen y texto.

El desarrollo del francés como lengua culta, lleva a que, a partir del siglo XIV, se reflexione sobre la prosa en términos de retórica. Se trata ahora de escribir bien; la nueva preocupación será el refinamiento de la escritura; en un primer encuentro con el latín lo importante era imitar esa lengua culta, tanto en la traducción como en el intento de creación de la lengua propia, en una época en que la traducción no está separada de la creación literaria ni de la escritura "original", sino que es, como la escritura misma, considerada producción textual. La necesidad naciente es la de crear un estilo propio del francés, -estilo de escritura que conlleva también una manera de comportarse- cuando ya se ha alcanzado el status de lengua culta.

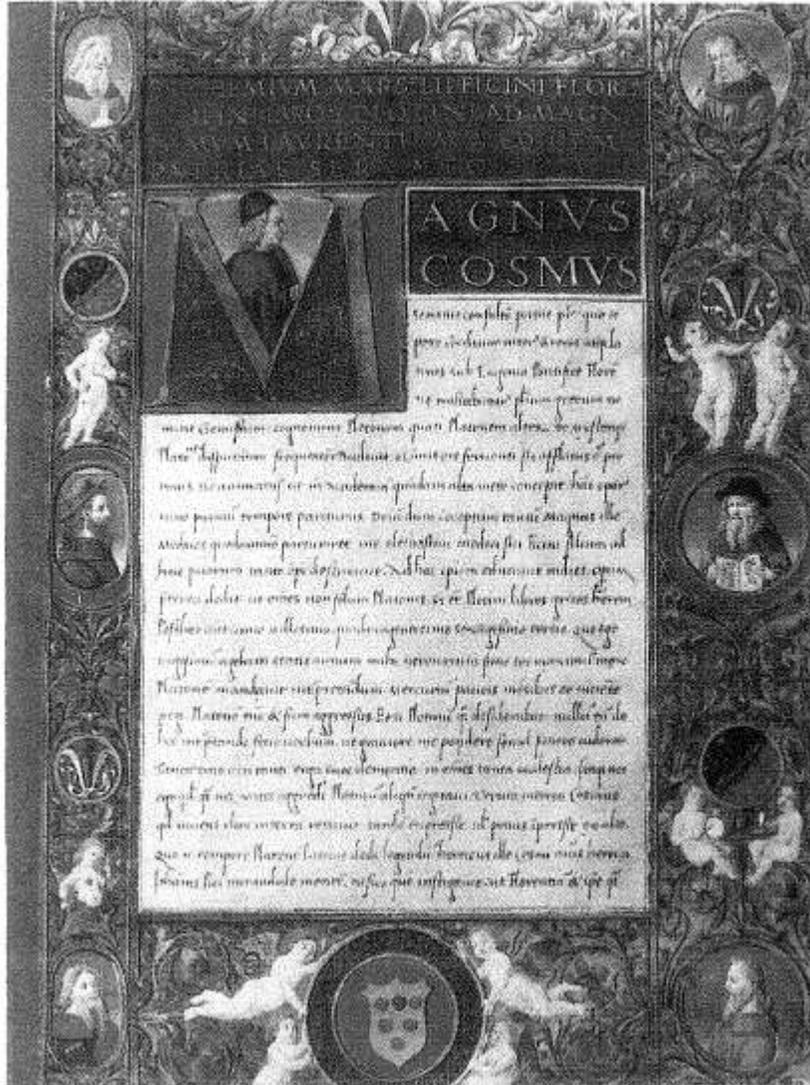


Figura 2.1 Primera parte del prefacio de Marsile Ficini a su traducción latina (1485-1486) de las *Enneadas* de Plotino. La obra está dedicada a Laurent, El Magnífico, lo que explica la presencia del escudo de armas de los Medici. El traductor recuerda que este trabajo fue hecho bajo solicitud de Cosmo, El Viejo.

Fuente: Jean Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1967, entre pp. 132 y 133.

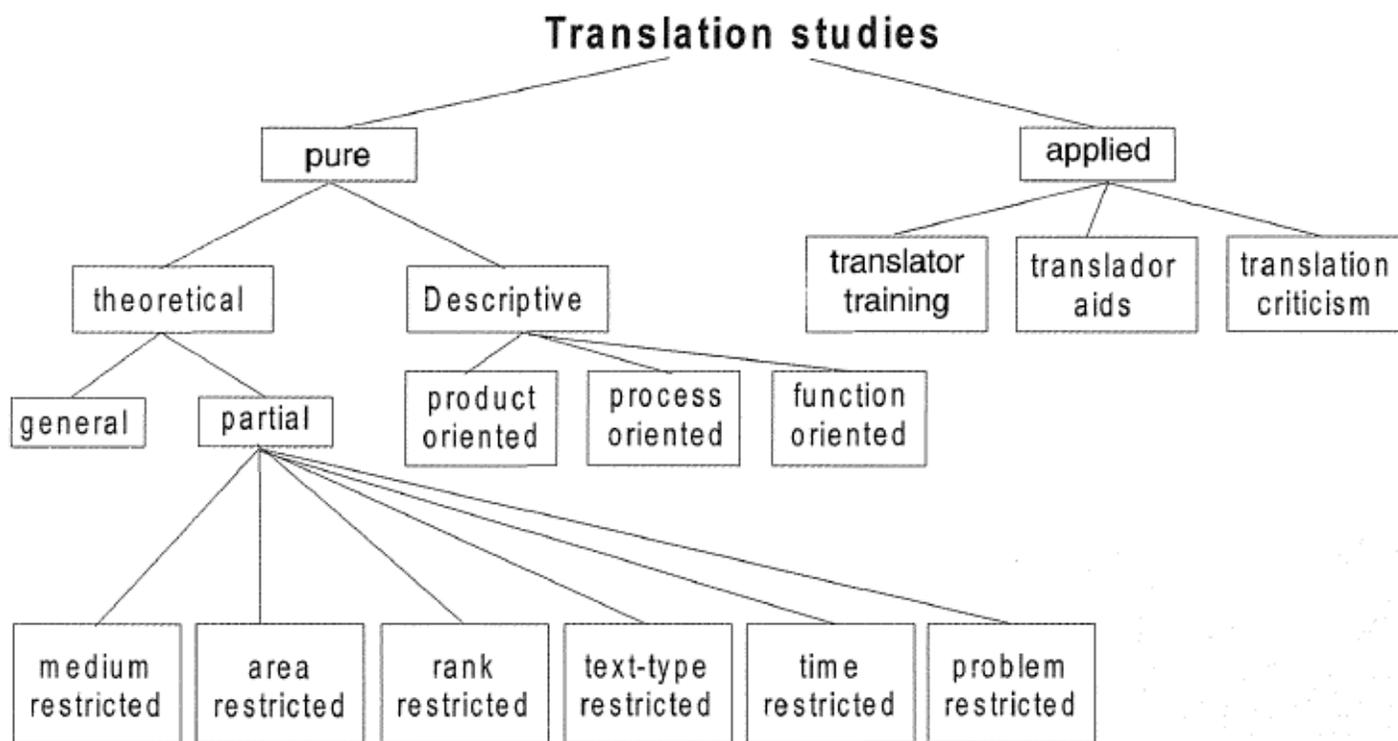


Figura 2.2 Holmes' basic "map" of Translation Studies, en: Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 10.

Segunda Parte
Subtilitas explicandi

Para aprender a leer ante todo hay que leer muy lentamente y luego, hay que leer muy lentamente y siempre habrá que leer muy lentamente.
Emile Faguet, *El arte de leer*

La traducción es el acto de lectura por excelencia; acto de escritura del siempre recomenzar. Saber escribir está íntimamente ligado a saber leer. Luego de que en el movimiento de constitución de las lenguas, éstas adquirieron nuevas nociones, se puede dar ya el acercamiento a la lectura como suscitadora de ethos.

Leer-lector

La lectura produce lenguaje, produce sentido, produce placer. Montaigne puede hablar gracias a la lectura, habla a través de las palabras de los autores que lee; las notas que escribe en los márgenes de los libros son un ejercicio que permite subsanar su falta de memoria en lo que se refiere al contenido del libro y a su propia crítica: "Sólo busco en los libros placer y un entretenimiento honesto ... Si encuentro dificultades al leer ... las dejo ahí después de haber hecho uno o dos intentos ... Lo que no veo en el primer intento, lo veré menos obstinándome".⁴³ (La traducción es nuestra). Montaigne nos sugiere que en su metodología no está la relectura de los textos que dejan de interesarle porque le presentan dificultad, pero sí evidencia la relectura de sus propias anotaciones. También sabemos que leía y releía ciertos libros por los que sentía un aprecio particular.

El buen lector es ante todo un relector, afirma Vladimir Nabokov, es a fin de cuentas, aquél que sabe reconocer una buena novela y "Para gozar de esa magia, el lector inteligente lee el libro genial no tanto con el corazón, no tanto con el cerebro, sino más bien con la espina dorsal".⁴⁴ El buen lector es capaz de estremecerse con la melodía de un pasaje, con el descubrimiento de mundos nuevos, en tiempos y espacios diferentes al mundo real, aquél que logra mantener un equilibrio entre los elementos sensuales e intelectuales que le ofrece la obra.

Para Larrosa, en la lectura se conjugan dos aspectos: *Saber* y *Ser*. Esta conjugación hace del acto de lectura un acontecimiento de la pluralidad, que además de no poder ser resuelto con esquemas de comprensión previos, nos pone en cuestión. Para Larrosa la magia en la que se inscribe el acontecimiento de la lectura no sólo nos estremece sino que también nos desestabiliza, nos transforma. El conocimiento que el lector aporta al texto como ejercicio cultural de comprensión, se revierte hacia el mismo, transformándolo. Por eso "lo importante al leer no es lo que nosotros pensemos del texto sino lo que desde el texto o contra el texto o a partir del texto podemos pensar de nosotros mismos".⁴⁵ La literatura ofrece un acceso privilegiado a esta metamorfosis. Con su capacidad para agudizar la sensibilidad del lector, intensificar su percepción y su afectividad, la obra literaria propone infinitas versiones de las imágenes que, en el espacio de la realidad, eran unívocas, determinadas, unidireccionalmente comprendidas y sistemáticamente analizables. Aprender a leer esas imágenes plurales abiertas hacia lo desconocido sería, entonces, la tarea del

⁴³ Montaigne, "Des livres" en: *Essais. Livre 2*, París, Garnier-Flammarion, 1969.

⁴⁴ Vladimir Nabokov, "Buenos lectores, buenos escritores" en: *Curso de literatura Europea*, (trad. Francisco Torres Oliver), Barcelona, Ediciones B, S.A., 1997, p. 30. "In order to bask in that magic a wise reader reads the book of genius not with his heart, not so much with his brain, but with his spine". V. Nabokov, "Good Readers and Good Writers", en: *Lectures on Literature*, Orlando, Florida, HBJ, 1980.

⁴⁵ Jorge Larrosa, *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*, Barcelona, Laertes, 1988, p. 63

lector. Esta experiencia de aprendizaje coloca al lector en relación íntima con el texto y por ende con la escritura: "aprender a leer es indiscerniblemente aprender a escribir".⁴⁶

Larrosa nos lleva a concluir, con Barthes, que leer es construir texto, interpretarlo desde su juego de diferencias. Leer es releer. Barthes propone lecturas plurales del texto, que no presuponen un orden de entrada al mismo. Para Barthes, el acto de lectura es un acto estético, en el que leer un pasaje, una frase, obedece al placer del movimiento de esa frase, al impacto que produce y que no representa necesariamente un sentido. El lector que releer para construir texto es un demiurgo mediador entre el creador y la obra creada, "el autor es un dios (su lugar de origen es el significado); el crítico es el sacerdote, atento a descifrar la escritura del dios";⁴⁷ esta sería una definición que bien se podría aplicar al traductor. La lectura es en este sentido algo más que comprensión, algo más que búsqueda de sentido. Leer es tener algo que decir gracias a la lectura, algo que decir, no solamente sobre la obra, sino algo que decirme, algo que decirles; leer es, entonces, decir ese algo, a través de la escritura. Leer es, además, producir texto.

Ese demiurgo productor de texto es, en primera instancia, lector de texto, de un tejido conformado por espacios de palabras mezcladas con espacios en blanco, texto que constituye una obra aligerada con intersticios a la espera del lector que los completará, les prestará una o muchas voces. El texto en su incompletud genera texto, adquiriendo toda su significación en el acontecimiento de la lectura. La traducción es el acto de lectura por excelencia en donde el traductor lee y releer de manera muy detallada el texto y lo proyecta hacia la escritura. Walter Benjamin, en "La tarea del traductor",⁴⁸ se sirve de la figura de éste para establecer una teoría de la lectura. Para Benjamin, la tarea fundamental de una obra literaria es la supervivencia, y allí el traductor entra a jugar un papel primordial. La traducción no es solo un problema entre copia y original; ella representa la relación existente entre dos lenguas y lo transitorio de su función de interpretación.

Il Cortegiano

Una ilustración bastante apropiada de cómo una obra se transforma, se reinterpreta y se reconstruye constantemente, confirmando así el procedimiento de interpretación transitorio del original en las diferentes relecturas y aún más de sus traducciones, son las diferentes lecturas y re-escrituras que experimenta la obra *El cortesano* (1528), escrita por Baltasar Castiglione (1478-1529). La obra es polisémica y ambivalente; Castiglione la escribió a lo largo de doce años, durante los cuales introdujo modificaciones al texto según las diferentes situaciones socio-políticas. Peter Burke,⁴⁹ en el estudio que realiza sobre *El cortesano*, muestra, a través del análisis de comentarios de lectores y lectoras de la obra en las diferentes traducciones, cómo se va modificando la interpretación del texto según mentalidades e ideologías diversas, cómo los enunciados del texto

⁴⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 180. "L'auteur est un dieu (son lieu d'origine est le signifié); quant au critique, il est le prêtre attentif à déchiffrer l'Écriture du dieu".

⁴⁸ W. Benjamin, "La tarea del traductor", (trad. H.P. Murena), en: Miguel Angel Vega ed., *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 285-296. W. Benjamin, "The task of the translator", trad. by Harry Zohn, en: Schulte and Biguenet ed., *Theories of Translation*, The University of Chicago Press, 1992, pp. 71-83. "Die Aufgabe des Übersetzers" fue traducido al francés como: «**L'abandon du traducteur**». Prolegomènes à la traduction des "Tableaux parisiens" de Charles Baudelaire» de Walter Benjamin. Traducción del alemán al francés y notas de Laurent Lamy y Alexis Nouss. En: *TTR*, volumen 10 n° 2, 1997, pp. 13- 69, de la Universidad de Montréal, la Universidad de Laval y la Universidad de Quebec. <http://id.erudit.org/iderudit/037299ar>. Su traducción al español "El Abandono del traductor" realizada por John Jairo Gómez fue publicada en *Mutatis Mutandis*, vol 5 N° 1, 2012, pp. 132-163.

⁴⁹ Véase: Peter Burke, *Los avatares de "El Cortesano"*. *Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, (trad. Gabriela Ventureira), Barcelona, Gedisa, 1998 (*The fortunes of The Courtier*, Polity Press, 1995).

reciben diferentes valoraciones, cómo estas reinterpretaciones se ven influenciadas también por las diferentes presentaciones del libro según los diseños de los editores, a saber, prefacios, cartas de los lectores, índices, resúmenes, notas al margen, dedicatorias, etc. Paratextos que fueron transformando el texto, y, finalmente, muestra cómo las diferentes lecturas del texto son suscitadoras de *ethos*.

El cortesano es una síntesis de las ideas clásicas medievales y renacentistas sobre el buen comportamiento; se desarrolla en cuatro noches consecutivas (cuatro libros), durante las cuales los interlocutores, de manera dialógica, describen al perfecto cortesano. En el primer libro, los diálogos se centran en la nobleza, el lenguaje, las artes y las virtudes de las armas frente a las letras; el segundo en el arte de la conversación y las convenciones con respecto a las bromas; el tercero en las cualidades de la ideal dama de la corte; y el cuarto, en la relación cortesano-príncipe. Entre sus lectores se encuentra Garcilaso de la Vega (lo que invita a pensar que seguramente el libro llegó en aquella época hasta América). En España Juan Boscán lo traducirá al español⁵⁰ y podrá entonces ser leído por Cervantes, quien lo menciona en *El Quijote* y *La Galatea*. Muchos lectores aprenderán italiano gracias a *El cortesano*, pues se publicaron ediciones bilingües italiano-francés y ediciones trilingües italiano-francés-inglés.

Cada traducción dice mucho sobre las diversas culturas a las que pertenecían los traductores. Se conoce la traducción al francés de J. Colin, revisada por Etienne Dolet.⁵¹ Tanto en la versión francesa, como en la inglesa (en traducción de Sir Thomas Hoby) el término *cortegianía* toma diferentes acepciones, se tradujo en francés a veces por *courtisannie, forme de courtier, profession courtisane, l'art du courtisan* o *façon de bon courtisan*, en inglés por *courtliness, courtship, courtiership* o *trade and manners of courtiers*, mientras en castellano se tradujo solamente por *cortesanía*. En la traducción al polaco de Górnicki se omite el debate sobre el arte y se elimina a las mujeres de los diálogos, lo que nos lleva a pensar que para los polacos de esa época, las mujeres no eran lo suficientemente cultivadas para entrar en discusiones profundas; sentimiento compartido por el traductor al español; es evidente que las omisiones implican otras transformaciones.

Detengámonos unos instantes en algunos términos de la versión española.

italiano Castiglione	castellano Boscán
Cittadino	X
<i>Contadinis</i> que significa campesino	"hombres bajos y aldeanos", en una tonalidad un tanto despectiva
<i>Civile</i>	X
<i>cortegiano, -omo de corte:</i> refinamiento, agradable conversación y buen comportamiento	cortesano: cualidades mundanas
<i>Cavaliere</i>	Caballero
<i>Cortegiano</i>	Cortesano
<i>Gentilomo</i>	Caballero

⁵⁰ Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, (traducido por Juan Boscán) publicado en 1534, ed. a cargo de Dña. Teresa Suero Roca, Barcelona, Bruguera, 1972.

⁵¹ Recordemos que para Etienne Dolet son cinco los elementos que deben considerarse para una buena traducción: 1) el traductor debe comprender al autor que traduce, para no ser oscuro en su traducción; 2) debe conocer perfectamente la lengua del autor y debe ser excelente en la lengua a la que traduce; 3) no debe traducir palabra por palabra o al pie de la letra; 4) debe tener en cuenta las lenguas que no han llegado aún a la categoría de lenguas artísticas o perfectas (en esa época: francés, italiano, español, alemán, inglés ...); 5) debe mantener la armonía del discurso de manera que el texto sea también agradable al oído. Etienne Dolet "De cómo traducir de una lengua a otra" (1540) en: Miguel Angel Vega, ed, *Op. cit.*, pp.119-122.

El humanismo y la obra *El cortesano* encuentran en España las fundaciones dejadas por los traductores de Toledo; así que en el momento en que Boscán presenta su traducción de la obra (1534), se vive una intensa actividad literaria en castellano. El conocimiento del italiano le permite a Boscán participar en la renovación de su lengua, gracias a su trabajo de traducción, pero también al incorporar la métrica italiana en la lírica española. En tanto que traductor de *Il Cortegiano*, introduce -como los traductores de su época- neologismos, hace adaptaciones, añade explicaciones o agrega aclaraciones que reflejan sus concepciones de español renacentista. Es así como, en la versión española desaparece el término *cittadino*, el cual que no era portador de significado para la cultura española de la época. *Contadinis*, que significa campesino, se traducirá por 'hombres bajos y aldeanos', en una tonalidad un tanto despectiva. La palabra *civile* desaparecerá de la versión española, pues 'civil' en español estaba relacionado con 'vil' y 'cruel', significado contrario al de la palabra italiana, de comportamiento ético y de responsabilidad con la ciudad y que va de la mano con *cittadino*. El concepto de 'cortesano' en la traducción de Boscán tiende a hacer énfasis más en las cualidades mundanas que en las de refinamiento, agradable conversación y buen comportamiento, que Castiglione le había atribuido. Este mismo concepto de *cortegiano*, -*omo de corte*, en una relación más cercana con el rey y de carácter intelectual, el *cortegiano* personifica el comportamiento ideal-, que se encuentra a medio camino entre *cavaliere*, *omo di palazzo*, -en el sentido de encargado de la protección del rey y del reino, guerrero y cazador, más que con características morales particulares, excepto por la fidelidad al rey- y *gentilomo*, -el cual indicará nobleza de nacimiento, pero también perfecta educación-, está claramente demarcado en el texto de Castiglione. En la traducción al español pasa así:

cavaliere: caballero
cortegiano: cortesano
gentilomo: caballero

Boscán atribuye a *cavaliere* y a *gentilomo* una sinonimia ausente en el texto italiano, que deja oculta la evolución que quería mostrar Castiglione desde *cavaliere*, luego a *cortegiano* y presintiendo ya el *gentilomo*.⁵²

En su estudio, Burke se propone demostrar la "europeización de Europa" a través de las lecturas de *Il Cortegiano*. Concluye que Europa estaba dividida en tres zonas, de acuerdo con la recepción del texto y con las diferentes traducciones: una zona conformada por Italia, España y Francia, en donde el libro es bien recibido de inmediato; Gran Bretaña, Europa Central y Escandinavia, donde se difunde *Il Cortegiano* con cierto atraso; Moscovia, Serbia, Moldavia, Bulgaria, en donde la obra de Castiglione no se conoce en la época⁵³. Estas regiones corresponderían a las tres regiones históricas de Europa. Así pues, *Il Cortegiano*, que a través de las diferentes traducciones, versiones, adaptaciones e interpretaciones, se va transformando desde un diálogo hasta un manual de recetas, se convertirá en el texto por medio del cual los europeos intentarán definir su ideal de clase dirigente, definición en la cual participaron los traductores-lectores-interpretantes

El trabajo de Burke sobre *Il Cortegiano* deja claro que toda traducción es histórica y que su historicidad hace visibles juegos de verdad. La interpretación no cierra el texto de origen, sino que hace emerger sus sentidos. La traducción no es pues un punto de llegada; la lectura de una traducción es una aventura, un riesgo que corre el lector. La traducción de una obra se encuentra por esto en el lugar de la errancia, siempre abierta a recomenzar; a la necesidad de una nueva versión. La obra traducida no está ligada al reposo, su existencia se desarrolla en la sorpresa del constante hacerse. En esta errancia que le proporciona la traducción, radica precisamente su posibilidad de

⁵² Baltasar de Castiglione, *Op. cit.*, "Estudio particular de la traducción. Diferencias entre el original italiano y la versión española", pp. 37-43.

⁵³ Véase: Peter Burke, *Op. cit.*, pp. 161-179.

supervivencia. La traducción es desdoblamiento de la obra, es mucho más que conocimiento de ella, es reconocimiento. La lectura del texto *Il Cortegiano* en lengua original y en sus diferentes traducciones informa también sobre problemas políticos, sociales y culturales, así como sobre los distintos matices nacionales que fue adquiriendo la obra.

Es importante recordar que para el momento de la escritura de *Il Cortegiano*, el italiano es ya una lengua de escritura consolidada gracias a *La Divina Commedia* de Dante (1265-1321), al *Canzoniere* de Petrarca (1304-1374) y al *Decamerón* de Boccaccio (1313-1375). Quedaría por estudiar el papel que jugó la traducción en dicha consolidación; estamos seguros de que tuvo la misma importancia que para el español y el francés. La lengua italiana había pasado ya por el estado de *subtilitas intelligendi*, que hemos relacionado con la constitución de las lenguas, y en el momento de la aparición de *Il Cortegiano*, se expandía en la *subtilitas explicandi*, como puesta en obra de una escritura capaz de pensarse a sí misma y, en consecuencia, capacitada para descifrarse, interpretarse y ser descifrada e interpretada por otros.

Intermezzo
Hacia *subtilitas applicandi*

Traductor: lector-interpretante

El traductor es pues ese demiurgo mediador entre el creador y la obra creada. En tanto que lector, su primera responsabilidad es interpretar la obra. Gadamer recupera el valor de la aplicación en el proceso hermenéutico y afirma que la interpretación está constituida por la articulación de tres sutilidades que no se pueden concebir separadamente:

- subtilitas comprehendi (intelligendi)*: comprender;
- subtilitas explicandi (interpretandi)*: explicar;
- subtilitas applicandi*: aplicar.⁵⁴

En la traducción, la aplicación hace referencia a la apropiación del texto; la cual no quiere decir posesionarse del mismo, sino someterse a las reglas de juego propuestas por éste. La aplicación es el momento de fusión entre ese mundo desconocido que fue la obra antes de la lectura y ese mundo familiar en que se convierte después de muchas lecturas y relecturas, en que el traductor se prepara para la escritura. La apropiación del texto se logra cuando éste se comprende, cuando el lector lo deja hablar, lo escucha y lo interpreta.

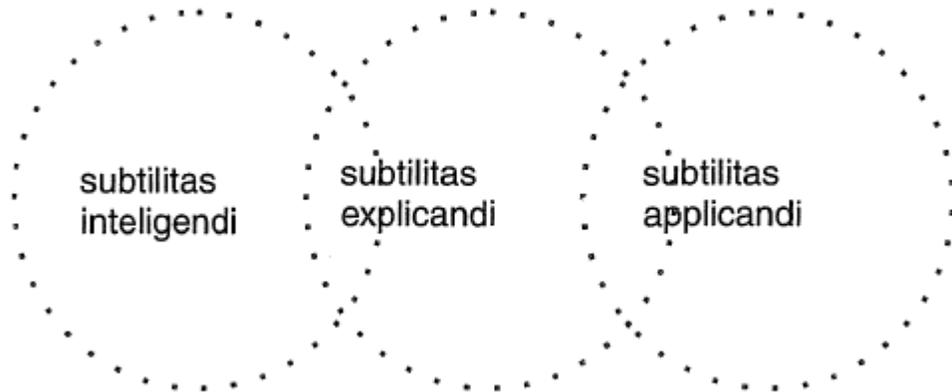


Figura 4.1 Sutilidades que constituyen el proceso hermenéutico, según Hans George Gadamer

La estructura trídica autor-obra-lector, se convierte en una obra a cuatro movimientos cuando hablamos de traducción (véanse figuras 4.2 y 4.3). El mundo del cual se apropia el lector es un mundo de sentido. El traductor es pues hacedor de sentido. Él participa a la vez de la exigencia de lectura y de escritura. Mientras el escritor goza del poder creador e impone límites y formas a la obra a su antojo, el lector se ve en la imposibilidad de limitarla en sus múltiples lecturas; el escritor toma decisiones con respecto a su obra, a los aconteceres de sus personajes; el lector obedece a esos

⁵⁴ Véase: "Le problème herménétique de l'"application"" en Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herménétique philosophique*.

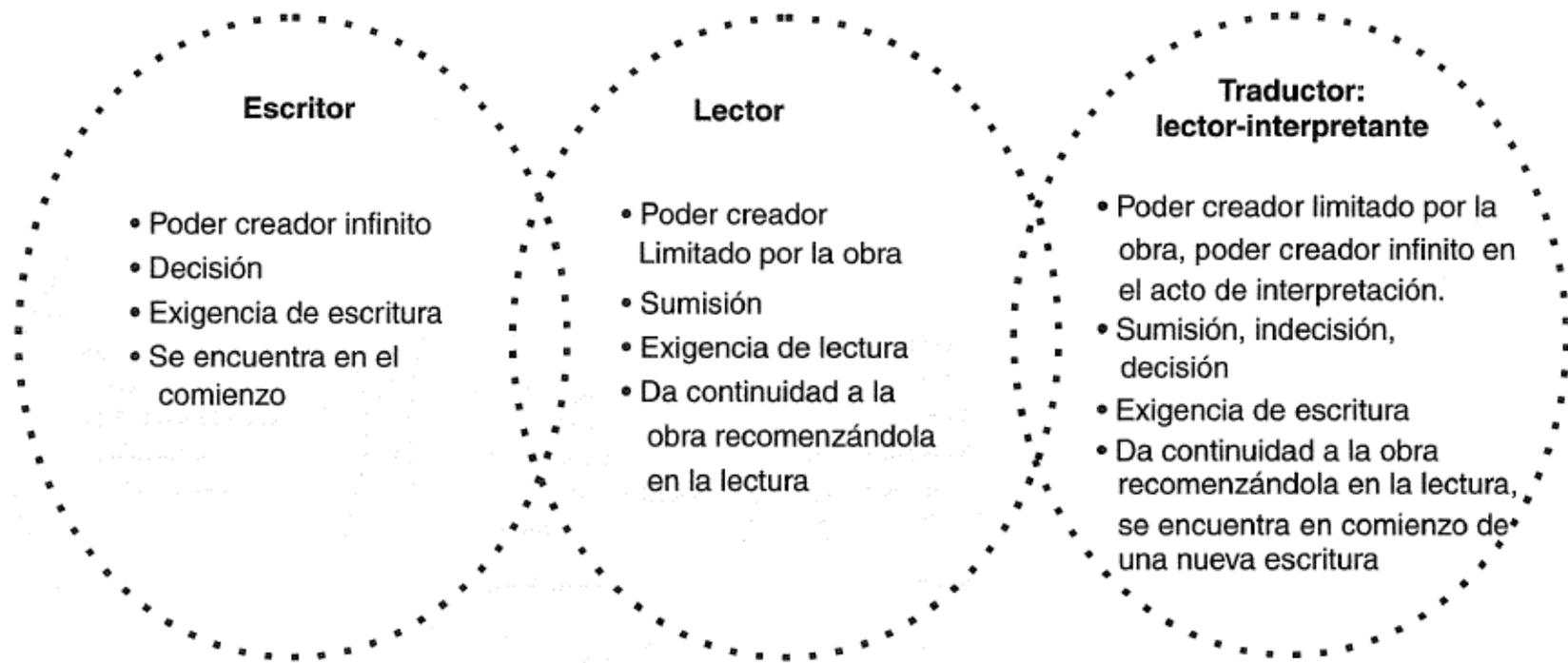


Figura 4.2 Estructura trídica autor-lector-traductor

Figura 4.3 Estructura trídica autor-lector-traductor, que, en el caso de la traducción se convierte en una obra a cuatro movimientos



aconteceres; el escritor experimenta la exigencia de la escritura dando forma a la ausencia; el lector experimenta la exigencia de la lectura desenfrenándose en el juego de la interpretación que propone diversas significaciones a la obra; con el autor comienza la obra; con el lector recomienza. En la fusión de estos dos mundos opera el traductor intentando conciliar opuestos. Quizás por esto las teorías de la traducción se han basado en los opuestos, pues el traductor debe partir de congeniados para realizar su obra, el traductor vuelve a hacer nacer la obra en la otra lengua y este renacimiento le implica desplazarse hasta la situación del escritor, sin abandonar su estatus de lector.

Interpretar no quiere decir descifrar el significado que supuestamente presenta la obra, es mucho más que "aclarar los potenciales de significado que ofrece un texto".⁵⁵ La interpretación sobrepasa el problema de la comunicación y funciona como fusión entre autor, obra, lector y los mundos correspondientes; es realización estética de la obra en el lector-traductor. Cuando se ha logrado esta realización, el traductor puede comenzar su tarea de escritura.

⁵⁵ Wolfgang Iser, "El acto de lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético" en: Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, pp. 121-143.

Tercera parte
Subtilitas applicandi

Muchos de los escritos sobre la teoría de la traducción literaria descuidan la experiencia singular del traductor. Lo que pretendo presentar en esta tercera parte es la relación entre dicha experiencia y lo que ella puede aportar para la práctica traductiva. Pues el trabajo que el traductor emprende no se relaciona con el libro y la palabra de una manera simplista, sino con la multiplicidad de universos que en ellos se condensan. De ahí la incapacidad de los manuales de traducción que pretenden presentar fórmulas que sirvan, de una vez y para siempre, para resolver en pocos minutos los problemas que enfrenta el traductor literario. Es bastante raro que se encuentre en un manual un ejemplo idéntico al pasaje que se está traduciendo. Podría pensarse que en la literatura un tema se construye a partir de enunciados que serían un denominador más o menos común, según la época, el país, el género, el autor. Pero no es así, cada autor elabora y construye su tema hasta operar en él una transformación tal que, por ejemplo, las lágrimas que resbalan por las mejillas de María, en la *María* de Jorge Isaacs, nunca serán las mismas que corren por las mejillas de Virginie, en *Paul et Virginie* de Bemardin de Saint-Pierre, a pesar de las influencias implícitas.

Comencemos, entonces, por distinguir por lo menos dos de los problemas con los que el traductor se encontrará al traducir literatura. Primero, el de la transmisión de los sentimientos y de los tipos de sensibilidad expuestos en el texto original, pero anterior a esto, el problema del grado de percepción de dichos sentimientos y sensibilidades por parte del traductor. Segundo problema, el estilo, el carácter que el autor le impone a la obra. No se trata solamente de determinar si la obra es realista o de ficción, si se trata de un cuento de hadas o de una novela psicológica, de un poema épico o de un soneto. Se trata también, y sobre todo, de descubrir el corpus de conocimientos y de sensibilidades pertinentes al autor para que dicha obra fuera posible, así como el tejido sobre el cual se fue dibujando. El grado de conocimiento y las correlaciones que se establezcan entre dicho corpus y la obra, modificarán la percepción del lector-observador que es el traductor y, en consecuencia, su interpretación y la versión que dará de la obra. Se busca entonces, en primera instancia, reproducir en la lengua de llegada, la arquitectura lingüística, estilística y conceptual de la obra original, pero también de mucho más.

Paul Valéry habla de la literatura como la actividad más abstracta.⁵⁶ ¿Cómo realizar una actividad sistemática, práctica como la traducción para un asunto tan abstracto? Un asunto en el que

la diversidad más caprichosa, los motivos más variados, las sensaciones, los sentimientos, la razón, las pasiones y las circunstancias, los temperamentos y los dones más diferentes, vienen a desgastarse, a manifestarse y a organizarse, para producir cuentos, poemas, sistemas; todo lo que el poder de transformación más libre, puede condensar en obras y librar a un consumo incierto, a la lectura, a la atención, al desprecio o al asombro de una cantidad indeterminada de desconocidos, actuando sobre algunos miles de palabras de las cuales explota las posibilidades innumerables de combinación⁵⁷ (La traducción es nuestra).

Las intenciones de esta sección no son otras que mostrar algunas de las dificultades, algunos de los problemas compartidos con frecuencia por los traductores literarios, y exponer lo que puede suceder en la búsqueda que es su trabajo. Surgen, entre otros, los siguientes interrogantes:

⁵⁶ Paul Valéry, "Présentation du Musée de la Littérature" en: *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 360-367.

⁵⁷ *Ibid*, p. 361-362.

-¿De qué manera convertir este asunto abstracto en un asunto operacional, que supone una relación con las teorías de la traducción?

-¿Cómo traducir también la sensibilidad, la parte afectiva, el estado en el que se construyó el texto, así como su concepción estética?

-¿Cómo reproducir un conjunto que en su totalidad transmita ese sentimiento de la manera más cercana posible?

El traductor literario necesita tener claridad sobre las nociones de ritmo, forma, paralelismo y equivalencia. El oficio del traductor será el de intentar atrapar la parte afectiva y la concepción estética contenidas en la sintaxis gramatical, para lo cual debe dar gran importancia a la sintaxis musical, y tener en cuenta que -en muchos casos-, la sintaxis gramatical no ordena el texto; sino que es más bien el texto el que ordena la sintaxis. Asimismo debe tratar siempre de imaginar los efectos que su traducción puede provocar.

Creo que una manera de adquirir los principios fundamentales de la traducción literaria es practicar al lado de un guía que dé ejemplo. ¡Qué mejor guía que el traductor mismo! Sin negar la validez de la teoría, veamos pues la práctica de la traducción con el traductor mismo. Podríamos enumerar principios y preceptos generales que funcionarían para la traducción literaria, a sabiendas que, aunque es necesario, esto no es suficiente. Los casos de traducción que expondré se proponen comunicar mucho más que un *modus operandi*, un modo de percepción, se trata de ver trabajar al traductor, pero también de observar cómo reacciona frente a la obra que se empeña en traducir. Se quiere hacer comprender que el trabajo de traducción literaria no se realiza de un tirón, sino que toma mucho tiempo, que se logra poco a poco, que es necesario retocar, como se retoca una obra pictórica, corregir a veces un elemento minúsculo pero definitivo en la consolidación de la traducción. La traducción literaria es un trabajo complejo, como lo es la actividad literaria, que en nuestro medio con frecuencia se ha querido relacionar con el facilismo. Las frases claras y sencillas que se pueden leer en una obra son, seguramente, el resultado de muchos silencios, de innumerables horas frente a la página en blanco, de tachones, reescrituras, de una depuración del lenguaje que se lleva a cabo para lograr el objetivo de comunicar una idea, una vitalidad, un gusto. Es un trabajo aún más difícil en nuestra época, puesto que se hace imposible medirlo en las unidades de tiempo que utilizamos en los ámbitos académicos, institucionales o editoriales, y sin embargo, nos vemos sometidos a unos límites temporales, y porque no decirlo, a parámetros de producción y a factores económicos.

La lectura de las obras de Samuel Beckett en francés, inglés y español, motivó la realización de este trabajo. Tomamos como ejemplo del despliegue analítico, nuestro estudio sobre la manera cómo Beckett escribe sus textos, bien sea en inglés o en francés, y la traducción que realiza en la otra lengua. Los escritos de Beckett encuentran la tonalidad inglesa de la evocación y de la alusión, tonalidad que desaparece casi por completo cuando escribe en francés, en donde se permite ofrecer a sus personajes las posibilidades de la sátira y de la ironía tan propias de ésta su "segunda lengua". De esta manera, impone a la expresión de su escritura una exigencia de abandono, de desposeimiento de su lengua materna y de renacimiento en la otra; abandono que recupera y mezcla a voluntad. Logra así la desintegración de los conceptos de 'lengua materna' y 'segunda lengua', desintegración que culmina con la integración de dos lenguas, dos estilos, dos tonalidades en una misma obra. Con el estudio de la traducción beckettiana hemos implementado formas que posibilitan hacer visible las reglas y los procedimientos que permiten producir las conexiones, pero también las desintegraciones y las distancias necesarias para la comprensión de la traducción literaria. Es decir, la obra de Beckett ha sido nuestro principal instrumento metodológico para la elaboración de este trabajo en su conjunto.

Presentaré luego mi traducción de dos poemas de "Los Cantos de Tassaout", la cual requirió un acercamiento a la geografía en la que se construyó la obra para intentar una traducción, guiada en este caso de la mano del traductor de estos cantos, del tachelhaït al francés.

Por último, y a manera de epílogo, incluiré aquí mi traducción del poema-ballet de René Char *El conjuro*, poema que, con su imagen del espejo, funciona como metáfora del trabajo de traducción.

Traducción y
tachadura

Beckett: una escritura tachonada de silencios

Beckett opta por una escritura cuyo acto principal consiste en tachar lo escrito. Evitando el relato, va desplazándose del ensayo al poema, a la novela, a la obra de teatro. Se diría que es en sus textos cortos -*Compañía, La imagen, Sobresaltos, Textos para nada, Cabezas muertas*-, en donde se encuentra más cómodo como escritor. Textos que obligan al lector a realizar innumerables relecturas, que buscan hacer sentir el gusto del movimiento, de los silencios, de los gestos que aporta el lector mismo. Y que llevan al personaje de los textos a hablar interminablemente, sirviéndose de una voz *ciega*, de una voz *áfonya*, que no le pertenece y que, por lo tanto se evapora, como si las palabras expresadas por esa voz, cayeran cual "gotas de silencio a través del silencio".

En el acto de escritura, el tachar es una experiencia del afuera, es convertir toda experiencia *interior* en una experiencia exterior, es ponerse en evidencia. El tachón es el reconocimiento del fracaso. Se esboza entonces una escritura al desnudo que permite a Beckett instaurar órdenes diferentes, en donde lo que se transmite al lector se parece más al murmullo que a la palabra. El tachón pone en entredicho el lenguaje utilizado por el sujeto y, en consecuencia, al sujeto mismo. Tachar una palabra que se acaba de escribir coloca al escritor fuera de sí, a la espera de un reemplazo, a saber, palabra, coma, punto, interjección, puntos suspensivos, espacio en blanco. Tachar es para el lenguaje aniquilar la capacidad de expresión que le es propia. El escritor se encuentra poseído de un sentimiento de angustia, pues la palabra aun después de tachada- logra percibirse allí debajo de la línea que ha intentado desencasillarla de su existencia lingüística. Pero el tachón sugiere también un eterno comienzo.

El acto de escritura beckettiano es protagonizado por aquél que, después de haber tachado el relato, reemprende el camino del lenguaje, evidentemente como alguien que no tiene toda su *cabeza*, que no cuenta ya con el *relato*. De este movimiento poco razonable, surge en la escritura beckettiana una voz que se derrama sobre el papel. Desposeída de pronombre personal definido, desgarrada de tiempo, desalojada del espacio narrativo, se ve obligada a desplazarse incesantemente en un espacio provisionalmente inventado. Dicho desplazamiento hace que el lenguaje beckettiano no se deje encerrar en la definición de lenguaje narrativo, poético o teatral. Así, en los textos cortos -como *Compañía*, que podríamos catalogar de prosa-, encontramos indicios que sugieren la gestualización teatral; las frases repetidas, el uso de los imperativos nos acercan a la poesía; y del acto narrativo no queda más que el murmullo incansable de lo que no pudo ser. En textos como *Acto sin palabras I y II*, las palabras sirven exclusivamente para describir el movimiento que seguirá el mimo; si se contemplase aquí transmisión de sentido este sería dado por el movimiento.

El tachón, la traducción. Beckett auto-traductor

Qu'est-ce un poète, si ce n'est un traducteur
Baudelaire

La traducción insiste en la característica de binominalidad tan común a Beckett: Mercier y Camier, Ham y Clov, humor y pena, errancia y ausencia de desplazamiento físico, francés e inglés, avanzando en tándem, vehículo apropiado para el viaje bilingüe. En su gusto por servirse del francés como lengua literaria, Beckett parece complacerse en buscar la máxima claridad de expresión y la máxima economía del lenguaje. De ahí que el tachón esté siempre presente, a la vez que se nombran los acontecimientos beckettianos siempre en doble.

Con el hecho de auto-traducirse, Beckett elabora obras gemelas de manera que ninguna sea la verdadera y que ninguna sea más verdadera que la otra, en realidad, su acción lingüística imposibilita el acercamiento al concepto de obra original en una lengua determinada. Cuando escribe en francés, experimenta los vacíos de aquél que navega en una lengua extranjera, es decir, traduce su pensamiento irlandés (expresado en inglés) a una lengua extranjera en la cual escribe; su obra primera, escrita en francés, es ya una traducción. Cuando traduce su obra al inglés, realiza una traducción de traducción, obra de tercera mano, escrita por una primera mano empañada de segunda mano. Su escritura es una escritura a voz prestada que se rehúsa a hablar.

El traductor busca evitar a toda costa que la obra se sienta como una traducción. Sin embargo, existe, inevitablemente, una distancia entre la obra y la lengua en la que está traducida. Aquélla se inscribe así en un abismo lingüístico. La lengua entra en la disolución que provoca el exilio, inquietando la lengua original, alterando el bienestar que prodiga la lengua materna. Como si la creatividad y el humor de la obra que Beckett tiene en mente en el momento de escribir, florecieran gracias al pensamiento del resultado que dicha obra dará en traducción.

El tachón en la actividad traductora es un constante deshacer que lleva a una reescritura. Beckett se inicia en la escritura como traductor. Cuando es estudiante en el Trinity College traduce *Le bateau Ivre* de Rimbaud. Antes de darse a conocer por sus escritos, publica en diferentes revistas traducciones de poemas de André Breton, Paul Elouard, entre otros. Se conoce su traducción de *Zona* de Guillaume Apollinaire;⁵⁸ también sus traducciones de poesía mexicana al inglés⁵⁹. Gracias al desarrollo de una habilidad traductiva, Beckett escribe sus textos bien sea en inglés o en francés y luego los traduce en la otra lengua. Los escritos de Beckett implican una doble tarea. De un lado, la difícil labor de la auto-traducción y, de otro lado, el esfuerzo por arrancar al lenguaje su intención de significar.

El moverse de una lengua a otra es comparable al incesante ir y venir de la mecedora beckettiana, un movimiento que implica a la vez el deseo de devenir otro. En este pasaje de una lengua a otra, los personajes van perdiendo la poca identidad con la que han sido creados. En ese afán de restituir, no las conexiones, sino las desconexiones de sentido presentes en el texto, el lector se verá obligado a asumir la tarea de imaginar o de construir las reglas que le permitirán acercarse a esta obra.⁶⁰

⁵⁸ Véase: John Fletcher, "Écrivain bilingüe", en: *Cahier de L'Herne. Samuel Beckett*, París, Éditions l'Herne, 1976. Véase también, Carmen García Cela, "Samuel Beckett y la auto-traducción", en: Francisco Lafarga, Roberto Dengler (eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 250-261.

⁵⁹ Octavio Paz, (ed.) *Anthology of Mexican Poetry*, translated by Samuel Beckett, Indiana University Press, Bloomington, 1965.

⁶⁰ "Moverse entre las lenguas, traducir, aun cuando no sea posible pasear sin restricciones por la totalidad, equivale a sentir la propensión casi desconcertante del espíritu humano hacia la libertad. Si nos

Así pues, el acto beckettiano de auto-traducción señala el nacimiento de un nuevo modo de expresión que sólo puede darse gracias al movimiento continuo entre una lengua y otra.

Tachar el tiempo

Moverse entre dos lenguas permite al personaje beckettiano percibir el espacio y el asombro, y escapar al tiempo. Y es que, a pesar de que los monólogos de los personajes se dividen en días, el narrador utiliza "días" ante la imposibilidad de utilizar otra palabra, en un escenario del cual el tiempo ha desaparecido como movimiento. El tiempo aquí no pasa. Se ha quedado detenido en un presente desesperadamente interminable.

Así como el tachón de la palabra tiende a dejar una mancha sucia sobre el papel, el tachón del tiempo deja una mancha gris sobre la existencia. La angustia de los personajes beckettianos consiste precisamente en la presencia de esa mancha gris, lo que todavía queda del tiempo, que ni es día ni es noche, ni es vida ni es muerte, es una manera de existir débil pero interminable, no precisamente eternidad, sino *eternulidad*: "Un largo hoy sin antes ni después, sin luz ni sombra, sin desde ni hasta, borrada la vieja semi-conciencia de dónde, de cuándo y de qué... vida y muerte nada de nada, esta especie de cosa, nada más que una voz soñando y refunfuñando por doquier, eso es algo, la voz antaño en vuestra boca" (la traducción es nuestra).⁶¹

Tachar el tiempo, es experimentar el abismo que se abre ante el ser incapaz ya de concebirlo como la conjunción pasado-presente-futuro, resignándose a un largo e interminable presente, que continuará en otro presente; un presente que se ve obligado a inventar sus recuerdos para crear la

encontrásemos alojados dentro de una sola 'epidermis lingüística', o dentro de un puñado de lenguas, el carácter inevitable de nuestra sujeción orgánica a la muerte acaso nos parecería algo mucho más sofocante ... No existe ningún virtuoso de la estrangulación como Beckett, ningún príncipe del lenguaje que dude más del poder libertador de la palabra. Hamm dice en *Endgame (Final de juego)*: *I once knew a madman who thought that the end of the world had come. He was a painter -and engraver. I had a great fondness for him. I used to go and see him in the asylum. I'd take him by the hand and drag him to the window. Look! All that rising corn! And there! Look! The sails of the herring fleet! All that loveliness! He'd snatch away his hand and go back into his comer. Appalled. All he had seen was ashes. He alone had been spared. Forgotten. It appears the case is ... was not so ... so unusual.* [Conocí a un loco que creía que había llegado el fin del mundo. Pintaba. Lo apreciaba. Solía ir a visitarlo al asilo. Lo tomaba de la mano y lo conducía hasta la ventana. ¡Mira! ¡Allí! ¡Cómo crece el trigo! ¡Y allí! ¡Mira! ¡Las velas de los pescadores! ¡Qué belleza! Se desasía de mi mano y regresaba a su rincón. Asustado. Sólo había visto ceniza. Sólo él se había salvado. Olvidado. Parece que el caso no es ... no era tan ... tan insólito.] [Traducción de Ana María Moir]. Beckett se traduce a sí mismo, o quizá entrevera las versiones mientras compone: *J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Je l'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile. Je le prenais par la main et le trainais devant la fenêtre. Mais regarde! La! Tout ce blé qui lève! Et la! Regarde! Les voiles des sardinières! Toute cette beauté! Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Épouvanté. Il n'avait vu que des cendres. Lui seul avait été épargné. Oublié. Il paraît que le cas n'est ... n'était pas si ... si rare.* El traspaso es impecable (salvo por el enigmático añadido u omisión, depende de cuál texto venga primero, del grabador [*engraver*]). Y con todo, las diferencias de tono, de ritmo y de asociación son muy marcadas. El texto inglés se va atenuando por medio de los sonidos *o*, hasta llegar a la caída final; el francés crece como en espirales hasta el nervioso diapasón final. Puestos uno junto a otro, los dos pasajes destilan un efecto singular. Su austera desolación sigue siendo la misma, pero la distancia que los separa basta para crear un sentido de liberación, de opción casi irresponsable. *That rising corn* y *ce blé qui lève* hablan de mundos lo suficientemente diferentes para permitir a la mente percibir el espacio y el asombro". George Steiner, *Después de Babel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, (epílogo).

⁶¹ "un long aujourd'hui sans avant ni apres, lumière ni ombre, depuis ni jusque, la vieille demi-conscience d'ou effacée, et de quand, et de quoi ... vie et mort rien de rien, cette sorte de chose, rien qu'une voix révant et marmonnant tout autour, e; a e' est que/que chose, la voix jadis dans votre bouche." D'un ouvrage abandonné, en *Tetes martes*, (1957) Minuit, 1967.

ilusión de la existencia de un pasado. Un tiempo -si todavía puede llamársele así- sin gramática: "Uno de estos días lo interpelaré ... No existen días aquí, pero yo me sirvo de la fórmula" (la traducción es nuestra).⁶²

Tachar el relato

Beckett nos lleva a un territorio sin tiempo, sin días, sin forma, a un nuevo modo de expresión que no conduce al relato, pues el relato es memoria. La obra beckettiana coloca un tachón sobre el relato, para permitir al personaje percibir, de manera menos dolorosa, la inutilidad de lo que se cuenta mientras el tiempo no pasa. Si guardar silencio, escuchar, es una manera de conservar la memoria, para los personajes beckettianos escuchar no es más que una forma de sentir una leve compañía, mientras se espera el final. Escuchando una voz que dice muy poco o bien, hablando sin pausas, los personajes pretenden borrarlo todo, borrar la memoria; evitar a toda costa rememorar, hablando, incesantemente, un lenguaje muerto en su interior, como el corazón del *Innombrable* que no late y que, por lo tanto, no puede dejar de latir. La voz ha perdido el espacio del relato necesario para pronunciarse; el espacio aparece de pronto. Momentáneamente, el murmullo cree parecerse a la voz y así va creando el espacio donde puede ser escuchado. Un murmullo que no logra narrar lo que no es y lo que no ha sido. El murmullo se apaga y el espacio desaparece. Cuando el personaje beckettiano habla, lo hace sin ninguna intención determinada: "Sin embargo, se me obliga a hablar. No me callaré jamás. Jamás".⁶³ Se sabe perdido. Y es a través del fracaso (échec) que busca el camino del ser o del no ser, poco importa. De esta escritura sin relato, el personaje también es tachado, y la voz de la escritura queda como personaje principal. Beckett comienza tachando el argumento, poco a poco, va desposeyendo a sus personajes de pronombre y de historia, hasta quedar sólo una voz, un murmullo, un aliento. La escritura se ha quedado sin personaje que la contenga. ¿Qué puede entonces decir una escritura sin *ser*?: lo irrisorio del relato, lo irrisorio del mundo, incansablemente, pues ha roto los vínculos con un ser que pueda poner fin a su discurso.

La enunciación beckettiana es una enunciación sin poder, puesto que de ella está ausente el *Je* sujeto fundador; es la voz quien se convierte en espacio y personaje a la vez.

El asunto de la traducción al español

Qué es pues la traducción sino escritura del tachón, escritura inacabada, siempre dispuesta a recomenzar.

En la obra beckettiana, la escritura es el personaje principal. Una escritura que muestra que el mundo del lenguaje está cercano a su catástrofe. Las frases beckettianas se tambalean como el funámbulo que mide cuidadosamente cada paso que da, para evitar caer. Escritura desmoronada, que hace de la búsqueda de la significación un acto irrisorio.⁶⁴

Pero esta escritura que ya no tiene razón de ser, deviene obra en el esfuerzo de auto-traducción, pues éste es una prueba de su traductibilidad. De ahí que podamos ver la escritura beckettiana desde tres planos. En el primero, una escritura que expresa la imposibilidad de narrar. Sobre éste, un segundo plano de una escritura que se descompone, que busca su desastre, su ruina,

⁶² "Un de ces jours je l'interpellerai ... Il n'y a pas de jours ici; mais je me sers de la formule." (*L'Innombrable*).

⁶³ "Cependant, je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais" (*L'Innombrable*).

⁶⁴ "honne soit qui symboles y voit" *Watt* (última línea).

su anulación. Y sobre estos dos superpuestos, un tercero: una escritura que busca su recomposición, es decir, el plano de la autotraducción.

Es en el acto traductivo de esta escritura despojada del *Je pense* que se presiente una especie de "iluminación profana" (Benjamin), que revela la tragedia de un lenguaje atonal, que se encuentra al borde del desastre, sin abandonar la esperanza de seguir siendo. Es en el acto traductivo que esta escritura, deseosa de dejar de ser experiencia verbal, en la cúspide de su debilidad, incapaz de movimiento, produce una escritura en allegretto, con una intensidad y una fuerza arrolladoras. Es el triunfo de la pluralidad de lenguajes: francés, inglés, lenguaje teatral, prosa, poema. Aquí toda 'pérdida' experimentada en el proceso de la traducción es en definitiva ganancia.

Para que se logre dicha ganancia, el traductor de la obra de Beckett debe conocer los tres planos inherentes a su escritura, de manera que pueda dar cuenta, de la forma más apropiada posible, de la obra escrita por Beckett, no solamente de la que presenta en lenguaje sino de la obra que tenía en mente cuando estaba escribiendo y traduciendo, es decir su *expresión pre-verbal*. El traductor de Beckett debe ser consciente de las transformaciones que sufre la obra al pasar de una lengua a otra y plasmar dichas transformaciones en su traducción.

A medida que escribe, Beckett va construyendo la lengua en la que quiere escribir y el hecho de trabajar en dos lenguas simultáneamente es lo que le permite crear su propio lenguaje. El lenguaje beckettiano guarda su secreto a través de toda la obra, y a la vez, crea y propicia espacios de expresión que son inexistentes en lenguas aisladas, pero que son provocados cuando éstas entran en contacto, un lenguaje cuya única promesa se encuentra en el acto traductivo. El intento desesperado del traductor de la obra beckettiana debe pasar por una mimetización con la escritura con el fin de percibir y experimentar estos nuevos modos de expresión oscilantes y plasmarlos en su traducción, para garantizar la autenticidad de su trabajo y evitar el malentendido.

Cada palabra del texto beckettiano es a la vez dibujada y borrada, construida y deconstruida en la posibilidad de la existencia de esa otra palabra en la lengua extranjera (inglés o francés). La traducción de la obra beckettiana no se resuelve con una simple transposición, pues ella representa el instante benjaminiano producto de la simultaneidad de dos unidades lingüísticas.

Veamos algunos momentos de la traducción al español por Carlos Manzano (Barcelona: Anagrama, 1982, 1999), de la obra *Company/Compagnie*, escrita en inglés; Beckett se reescribe luego en francés, con la autoridad que le permite el hecho de tratarse de su propia obra. Las lecturas que he hecho de las obras me llevan a sospechar que el traductor al español parte solamente de la obra escrita en inglés; no siempre logra aciertos cuando interviene; las pocas veces que borra, elimina elementos que son importantes para ofrecer al lector un paisaje lo más completo posible del texto beckettiano:

p. 14 Sole sound in the silence your footfalls. Rather sole sounds for they vary from one to the next.

p. 18 Seul bruit dans le silence celui de tes pas. (La segunda frase desaparece en francés).

p. 14 El único sonido en el silencio son tus pasos. Mejor dicho, los únicos sonidos, pues de uno a otro varían.

M.P. Único sonido en el silencio tus pasos.

El autor hace desaparecer una frase al traducir al francés: el silencio de los pasos en francés es total, mientras que en inglés el mismo movimiento de los pasos es ya un sonido. El traductor al español añade un verbo *son*, que no aparece ni en inglés ni en francés, mientras que el autor hace seguir la palabra *silence* por un vacío de verbo. *Único sonido en el silencio tus pasos*, mantendría tanto el ritmo de las versiones inglesa y francesa, como la intención del autor de silenciar el verbo.

pp. 18-19 *The odd sound. What a mercy to have that to turn to. Now and then.*

pp. 23-24 *Un bruit de loin en loin. Quelle bénédiction un tel recours.*

p. 18 El extraño sonido. Qué suerte poder prestarle atención. De vez en cuando.

M.P. Un sonido cada vez más lejano. Qué misericordia un tal recurso.

El determinativo *The* del inglés se convierte en el indeterminativo *Un* en francés; la transformación hacia la indeterminación queda omitida en español. En francés el *now and then* desaparecen, y con ellos la esperanza de que tal ruido exista realmente. Tal efecto no se muestra en español. El *Qué suerte* del español es bastante coloquial, conlleva una intención muy diferente a la de *What a mercy/ Quelle bénédiction*.

p. 19 *In dark and silence to close as if to light the eyes and hear a sound.*

p. 24 *Dans le silence et le noir fermer les yeux et entendre un bruit.*

p. 18 En la obscuridad y el silencio cerrar, como a la luz, los ojos y oír un sonido.

M.P. En la oscuridad y el silencio cerrar como para iluminar los ojos y escuchar un sonido.

As if to light desaparece en francés, y con él desaparece la poca luz que en el silencio y la oscuridad podrían recibir los ojos. En español el traductor recupera parcialmente el pliegue del inglés *as if to light*, sin embargo parece no haber comprendido la frase de forma apropiada. Además, la adición de comas, cambia el ritmo" de la frase. En mi traducción conservo la poesía del inglés 'cerrar como para iluminar', un oximoro como los tantos de Beckett que apuntan a la imposibilidad.

p. 20 *For its exclamations. For its imperations. Same flat tone.*

p. 25 *Pour ses exclamations. Pour ses exhortations.*

p. 19 Para sus exclamaciones. Para sus exhortaciones. El mismo tono monótono.

M.P. Para sus exclamaciones. Para sus exhortaciones.

En francés el segundo tono deja de ser monótono para desaparecer completamente; es recuperado en español con una cacofonía, que no tiene en cuenta el movimiento de las frases.

p. 21 *You are on your back in the dark and one day you will utter again. One day! In the end. In the end you will utter again.*

p. 27 *Tu es sur le dos dans le noir et un jour tu parleras a nouveau. Un jour! Enfin. Enfin tu parleras à nouveau.*

p. 20 Estás tumbado boca arriba en la obscuridad y un día volverás a hablar.

M.P. Estás tendido de espaldas en la oscuridad y un día hablarás de nuevo. ¡Un día! Al fin. Al fin hablarás de nuevo.

En este caso Beckett traduce al francés sin dejar escapar un solo detalle del inglés. El traductor en cambio, impregnado quizás del hábito beckettiano de borrar, hace desaparecer en español el *One day! In the end. In the end you will utter again/Un jour! Enfin. Enfin tu parleras a nouveau*. Surge la inquietud de saber si en este sentido el traductor al español está participando del esfuerzo beckettiano por borrar la voz del personaje, o si se trata más bien de un descuido, pues la última parte de la frase *y un día volverás a hablar*, no lleva el ritmo de las versiones inglesa y francesa, frente a lo cual propondría *y un día hablarás de nuevo*.

p. 22 *As well inquire what he felt then about then as compared to before. When he still moved or tarried in remains of light.*

p. 28 *Autant demander ce qu'alors par rapport a avant il ressentait a propos d'alors.*

p. 21 Como preguntar que sintió entonces sobre entonces en comparación con antes. Cuando aún se movía o aguardaba entre retazos de luz.

M.P. También preguntar qué sintió entonces con relación a entonces comparado con antes.

When he still moved or tarried in remains of light desaparece en francés, desaparece entonces la posibilidad de movimiento que pudiera tener en ese entonces el personaje, así como la posibilidad de percibir algo de luz. Esta pérdida de movimiento no se capta en español.

p. 25 *You close them while you count a hundred. Then open and strain again. Again and again.*

pp. 32-33 *Tu les fermes le temps de compter jusqu'à cent puis les rouvres et braques a nouveau.*

p. 24 Los cierras mientras cuentas hasta cien. Después los abres y los fuerzas otra vez. Una y otra vez.

M.P. Los cierras contando hasta cien después los abres de nuevo y de nuevo los cierras.

Beckett borra del francés el *again and again*, limitando más y más los ya limitados movimiento de su personaje. El traductor al español no da cuenta de la disminución de dicho movimiento con el *una y otra vez*.

p. 20 *Some movement however small. Were it but a hand closing. Or opening if closed to begin.*

p. 26 *Un mouvement quelconque si petit soit-il. Ne serait-ce qu'une main qui se ferme. Ou qui s'ouvre si fermée au départ.*

p. 19 Un movimiento, por pequeño que fuera. Aunque sólo fuese el de cerrar una mano. O de estar cerrada, el de abrirla.

M.P. Un movimiento cualquiera por pequeño que fuera. Aunque sólo fuese el de una mano que se cierra. O que se abre de estar cerrada.

La utilización de los infinitivos *cerrar/abrir* en español convierte el movimiento de la mano en un movimiento brusco y rápido, mientras que en inglés los gerundios *closing/opening* y en francés la frase subordinada *qui se ferme et s'ouvre* permiten que los movimientos aparezcan desesperadamente lentos.

p. 22 *In another dark or in the same another devising it all for company.*

p. 29 *Dans le même noir ou dans un autre un autre imaginant le tout pour se tenir compagnie.*

p. 21 En otra obscuridad o en la misma imaginándolo todo para hacerse compañía.

M.P. En otra oscuridad o en la misma otro imaginándolo todo para prodigarse compañía.

Another/un autre que el autor ha dejado en las dos versiones desaparece en español. *Otro* es de gran importancia, pues aparece en el mismo espacio en el que se encuentran M y W, voz y escucha. Otro más que imagina y que busca compañía, parece indicar que cada *otro* que aparezca aumentará el deseo de compañía y hará sentir la intensidad de la incurable soledad.

p. 23 *Somewhere on the Ballyogan Road in lieu of nowhere in particular. Where no truck any more.*

p. 30 *Quelque part sur le chemin de Ballyogan au lieu de nulle part en particulier.*

p. 22 En algún punto de la carretera de Ballygoan en lugar de en punto particular alguno. Por donde ya no pasan vehículos.

M.P. En algún punto de la carretera de Ballyogan en lugar de ninguna parte en particular.

El hecho de borrar *Where no truck any more* en francés indica que el autor ya no quiere dar ninguna clave en cuanto al lugar, pues le da un nombre por seguir la tradición de nombrar, sin que el nombre tenga ninguna importancia ni el lugar. *In lieu of nowhere in particular/au lieu de nulle part en particulier*, son frases paradójicas cada una, pues *ninguna parte* no se refiere precisamente a un lugar en particular. En español se pierde la paradoja: *en lugar de ninguna parte en particular* conservaría la paradoja.

Beckett se propone borrar los nombres y sus particularidades, como en:

p. 23 *Foothills to left. Cracker's Acres ahead.*

p. 30 *A gauche les premières pentes.*

pp. 22-23 Colinas a la izquierda. Más adelante la finca de Croker.

M.P. A la izquierda las primeras colinas.

Al pasar al francés, Beckett hace desaparecer el nombre del propietario del lugar que se encuentra a la vista, y de su propiedad. El traductor al español, persiste en nombrar el *ninguna parte* y el *innombrable*.

p. 28 *Only the eyelids stirring on and off since technically they must.*

p. 36 *Seules les paupières qui se remuent de temps en temps puisque techniquement il le faut.*

p. 27 Sólo el movimiento de los párpados al abrirse y cerrarse, inevitable en teoría.

M.P. Sólo los párpados abriéndose y cerrándose de cuando en cuando técnicamente inevitable.

De nuevo, el traductor utiliza los infinitivos que cambian el movimiento de los párpados proyectado por el autor; además, la intrusión de la palabra *teoría* es inapropiada, pues Beckett seguramente hace referencia a la técnica teatral.

p. 42 *All dead still [...] That dead still.*

pp. 57-58 *Silence [...] Ce silence.*

p. 40 Silencio sepulcral [...] Ese silencio sepulcral.

M.P. Silencio [...] Ese silencio.

Borrando el adjetivo *dead* en francés, Beckett logra que todo el espacio sea habitado por el silencio, la vida de este párrafo está tomada y dada por el silencio. En español aparece *silencio* adjetivado de *sepulcral*, lo que indica un silencio sin vida, contradiciendo la intención beckettiana, del silencio en su gran soledad, sin siquiera sepulcro.

Las pocas veces que Beckett agrega algún elemento a su texto en francés, lo hace con el fin de dar precisión a su idea:

p. 45 *Hope and despair and suchlike barely felt.*

p. 61 *Espoir et désespoir pour ne nommer que ce vieux tandem à peine ressentis.*

p. 43 Esperanza y desesperación y sentimientos semejantes, apenas experimentados.

M.P. Esperanza y desesperación para sólo nombrar ese viejo tandem apenas experimentados.

El *suchlike* del inglés es precisado en francés con *ce vieux tandem*, que nos recuerda a Molloy, y que nos deja claro además que en esta obra el asunto es a dos: binominalidad. El *tandem* siendo un elemento tan característicamente beckettiano tendría que recuperarse en español.

p. 46 *Devised deviser devising it all for company.*

p. 63 *Imaginant imaginé imaginant le tout pour se tenir compagnie.*

p. 44 Imaginado inventor imaginándolo todo para hacerse compañía.

M.P. Imaginante imaginado imaginándolo todo para prodigarse compañía.

En español se pierde el juego fonético que se mantiene tanto en inglés como en francés en las tres primeras palabras. Agregando el sufijo *ante* a la raíz *imagin*, en español se conserva dicha armonía fonética.

p. 46 *A moderate crawl [...] Let him crawl. Crawl and fall. Crawl again and fall again.*

pp. 63-64 *Avec modération. A quatre pattes. Une reptation modérée. [...] qu'il rampe. Rampe et tombe. Rampe a nouveau et a nouveau tombe.*

p. 44 Un gatear moderado [...] que gatee. Gatee y caiga. Vuelva a gatear y vuelva a caer.

M.P. Una reptación moderada [...] que se arrastre. Se arrastre y caiga. Se arrastre de nuevo y de nuevo caiga.

En español utilizo la palabra *arrastrarse*, en vez de *gatear*. El creador arrastrándose representaría el poder desmoronándose. Este desmoronamiento no se percibe de manera tan intensa en la versión española con el verbo *gatear*.

p. 50 *Withershins on account of the heart.*

p. 68 *Senestrorsum à cause du cœur. Comme aux enfers.*

p. 47 En sentido opuesto a las agujas del reloj a causa del corazón.

M.P. Sinistrorsum a causa del corazón. Como en los infiernos.

En francés Beckett añade *Comme aux enfers*. Lo hace para mostrar con más fuerza la inutilidad de cualquier rumbo que se tome, lo irrisorio del camino. Este efecto se pierde en español. Yo decido dejar "Como en los infiernos", respetando la afiliación dantesca de Beckett.

p. 56 *But how prone? Prone how?*

p. 78 *Mais comment? Prostré comment?*

p. 54 Pero, ¿cómo boca abajo? ¿Boca abajo cómo?

M.P. Pero ¿cómo postrado? ¿Postrado cómo?

Boca abajo no conlleva el sentido de total nulidad de *postrado*. El personaje que se arrastraba ahora se encuentra postrado y sólo su postración puede prodigarle compañía.

pp. 62-63 *And how the Fable too. The fable of one with you in the dark. The fable of one fabling of one with you in the dark.*

pp. 87-88 *Et avec eux la Fable. La Jable d'un autre avec toi dans le noir. La Jable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir.*

pp. 60-61 Y con ellas el cuento. El cuento de otro contigo en la oscuridad. El cuento de alguien contando un cuento contigo en la oscuridad.

M.P. Y con ellas la fábula. La fábula de otro contigo en la oscuridad. La fábula de tú fabulando de otro contigo en la oscuridad.

El *toi* del francés, indica que no se trata de un *one* cualquiera, el que está desapareciendo es un *toi*: tú, lector, estás desapareciendo dentro de esta fábula que no se pudo contar. No más relato; el relato llega a su final, la utilización de *el cuento/contando* en vez de *la fábula/fabulando* por el traductor al español, no permite llegar a esta conclusión. El final del texto le permite al autor mostrar que su intención fue siempre deshacer todo lo que había intentado escribir a lo largo de estas páginas. De ahí que el *Quick leave him*, que aparece varias veces en el texto en inglés, en francés sea remplazado por *Vite vite motus*. En español *Déjalo así de momento*, tomado del inglés, pierde el sentido de tropo implícito en la palabra *motus* y en todo el juego beckettiano.

De la geografía física
a la geografía poética

Voy a referirme al concepto de *tradittore*, aplicado al traductor: *traduttore-tradittore*. Dicho adjetivo ha sido atribuido al traductor en relación con el carácter de intraducibilidad que presentan ciertas obras literarias; dando a entender que este se ve confrontado con la imposibilidad de resolver determinados problemas en el curso de su trabajo de traducción de un texto literario, problemas, por ejemplo de transposiciones inadecuadas, equivalencias fallidas, formas onomásticas desconocidas, entre otros. En las dos ilustraciones que traigo a colación quiero referirme al controvertido atributo, argumentando la posibilidad de que el traductor sea un *tradittore*, pero en el sentido de la divulgación del secreto. Una de las acepciones de la palabra 'traidor' es la de aquél que es infiel porque revela un secreto, porque saca a la luz una obra o aspectos de esa obra, que sin la traducción hubieran permanecido ocultos. El traductor posee un poder primordial que radica en el conocimiento de las diferentes lenguas con las que trabaja. Cuando efectúa la traducción, es *tradittore* porque pone a disposición de aquél que carece del conocimiento que él posee, la obra vernácula.

Voy a referirme a la traducción poética en particular, considerando estos argumentos aplicables a la traducción literaria en general. Parto de dos ejemplos extremos. Digo extremos puesto que se trata de dos casos de traducción poética, de lenguas habladas por minorías, a la lengua francesa. En los dos casos, los traductores, -traidores, porque revelaron el encanto de esta poesía que había permanecido en secreto, debido a su carácter de tradición oral y seguramente debido también a sus condiciones geográficas y distantes, de cierta manera, de la Europa intelectual- descubren una sensibilidad particular enmarcada en un paisaje que les era hasta entonces desconocido, transformando así la geografía física en geografía poética, decidiendo finalmente traicionar el secreto de esos paisajes y revelarlo a Occidente, utilizando el francés como lengua vehicular.

Hain-Teny

Los Hain-Teny⁶⁵ traducidos por Jean Paulhan del malgache al francés, son una ilustración de la poesía oral de Merina del centro de Madagascar, donde Paulhan vive entre 1908 y 1910. Durante este tiempo estudia la lengua, los usos y costumbres de sus habitantes, así como su historia. Publica un primer texto sobre estos poemas entre 1912 y 1913; en el cual ofrece al lector explicaciones eruditas sobre el tema, que sin embargo lo dejan insatisfecho. En 1939 publica 153 poemas Hain-Teny, cada uno de ellos en Malgache con su traducción al francés, y un estudio preliminar de 70 páginas en el cual describe al lector el papel que estos poemas juegan en la vida cotidiana de los Merina, presenta una sustentación lingüística de su consideración de los Hain-Teny como poesía y no como prosa, analiza el desarrollo de los proverbios populares que son uno de los elementos más importantes en la composición de estos poemas, y explica cómo el asunto amoroso que parece ser el tema recurrente, sirve como metáfora para tratar otros temas.

Los Hain-Teny funcionan como un duelo entre dos recitantes, del cual saldrá un vencedor que será aquél que haya inventado o recreado el mayor número de proverbios; el vencido será aquél que pierde el poder de la palabra al responder con el silencio ante el proverbio que le ha sido lanzado. Estos poemas demarcan y rigen el sentido de autoridad de los Merina. Paulhan

⁶⁵ Silvio Yeschua, "Jean Paulhan et les Hain-Teny. De l'étude savante au récit initiatique", en: *Le texte, le secret et l'exégèse*, Paris, Honoré Champion, 1992.

corrigió la traducción de estos textos durante más de 25 años e intentó él mismo componer Hain-Teny.

Los Cantos de Tassaout

Los Cantos de Tassaout fueron traducidos del tachelhaït al francés por René Euloge. El traductor llega a conocer estos cantos gracias a Mririda n'Aït Attik, hetaira (mujer pública) de esta región del Alto Tassaout, por donde cruza un río del mismo nombre. El tachelhaït es una lengua hablada, pero no escrita, lo que hizo aún más difícil la tarea del traductor. Estos cantos populares están compuestos de máximas antiguas, preislámicas, en donde la magia y la religión se confunden; son poesía hecha por todos, sin buscar reconocimiento de autoría, y menos categoría intelectual alguna.

El traductor pasa un tiempo considerable en esta región (cerca de 50 años), conoce su geografía, su lengua, los ritos y costumbres de sus habitantes, para intentar atrapar el encanto de las imágenes y el sabor de esta poesía berbera. Después de estos años de vivencia, y queriendo resucitar los recuerdos de aquellos valles, emprende la tarea de traducción:

Llegando desde un mundo lejano, he aquí los *Cantos de Tassaout*. Llegan a nosotros como esas interminables humaredas azules, exhalando perfumes de tulla y pino, que en la tarde se elevan hasta los rincones más olvidados del Valle del Alto Atlas, tan lejano a pesar de encontrarse a las puertas de la vieja Europa. Es mi vivo deseo que mi interpretación no haya desfigurado en exceso su belleza natural, anónima y sin embargo tan personal... René Euloge, Anglet, 1959 (la traducción es nuestra).

Retomemos los dos problemas que habíamos planteado en la introducción a esta segunda parte, a saber, el de la transmisión de los sentimientos y de los tipos de sensibilidad expuestos en el texto original, así como el del grado de percepción de éstos por parte del traductor; es decir, el problema de la transmisión del carácter que el autor le impone a la obra. Decíamos que se trata de descubrir el corpus de conocimientos y de sensibilidades pertinentes al autor y de establecer correlaciones. Diría, sin dudar, que René Euloge y Jean Paulhan agotaron todos los elementos a su alcance para lograr la percepción del carácter fundamental de las obras. Esto, entre otras cosas, debido al gran empeño que pusieron en emplear 25 y 50 años de sus vidas en este trabajo constante, paralelo seguramente a sus vidas ordinarias, para transmitir a Occidente dicha experiencia gracias a la traducción y a la lengua francesa. También es bueno recordar que Jean Paulhan es un investigador reconocido por sus trabajos lingüísticos a comienzos del siglo y que René Euloge es, él mismo, poeta.

Podemos afirmar que la necesidad de traducir, en los dos casos, nació de una nostalgia, del peso que conlleva el hecho de guardar un bello secreto durante mucho tiempo. Los traductores deciden entonces, después de algunos años, traicionar el silencio de las montañas del Alto Atlas y de la región de Merina, para hacernos partícipes del instante estético y fugaz comprendido en la lectura de un poema, superando barreras geográficas y culturales. Si estos dos traductores se hubieran sometido a nuestras unidades de tiempo y de producción, nunca hubiéramos conocido estos poemas. Decíamos también que el trabajo de traducción es *mucho más* que reproducir, en la lengua de llegada, la arquitectura lingüística, estilística y conceptual de la obra vernácula. Veamos en que consiste ese *mucho más* en el caso de las dos traducciones que nos ocupan.

El trabajo realizado por los traductores es el del encuentro con un hábitat, que poco a poco va adquiriendo sensibilidad a medida que Mririda emite sus agudos *zerarit*, y que éstos, a su vez, son escuchados por el extranjero, por el *tradittore*, por el traductor. O a medida que los Merina resuelven sus problemas de convivencia a fuerza de Hain-Teny, problemas cuyo desarrollo es presenciado por un extranjero que está de paso y quien traicionará luego esta intimidad revelándonos el secreto. *Traduttore-tradittore*, revelador de secretos, sin cuya mediación estos poemas nunca hubieran salido a nuestra luz.

La traducción literaria, además de interesarse en las leyes de la traducción y en la transmisión del *modus operandi* del saber literario, tendría que concentrarse en el asunto de la revelación del secreto, como el camino para lograr aprehender del texto elementos intangibles tales como los sentimientos, sensibilidades, conocimientos, fuerza y carácter contenidos en la obra por traducir. Esto es lo que llamo *metáforas de trabajo*, tomando prestado el concepto de George Steiner, como un intento de resolver los siguientes interrogantes:

¿Cómo revelar a la cultura correspondiente a la lengua de llegada, que desconoce esa otra cultura de la cual se está traduciendo, ese secreto, de manera que dicho acontecimiento literario recobre el sentido? Secreto que para el traductor ha sido un trabajo de sensibilidad con los valles y las montañas del Gran Atlas, que repiten en eco los cantos de Mririda, en el caso de los Cantos de Tassaout; un trabajo de conocimiento de una manera de vivir en un espacio, determinado por el aislamiento de un fragmento de tierra en medio de las aguas del Océano Índico, en el caso de los Hain-Teny.

¿Cómo revelar ese secreto que es más, *mucho más*, que un asunto de transferencia lingüística, que es también, y sobre todo, revelación de la sensibilidad contenida en un hábitat, de un hábitat contenido en un espacio que da la bienvenida tanto al poeta que da vida a esa sensibilidad con su canto, como al extranjero que actuará, no digamos ya como traidor, sino como mensajero?

La categoría del traductor es, entonces, bien particular. Se dice que es *tradittore*, pero es también un hermes, un mensajero, un revelador de secretos. Es lector, pero no solamente lector, sino un lector-observador, que se arriesga a interpretar, sin que por esto pueda entregarse a la libertad de la interpretación ni dejar traslucir en su traducción la interpretación personal que le ha dado al texto. Puede actuar ante la obra como crítico en el momento de la lectura, pero no en el de la traducción. No es escritor y, sin embargo, debe conocer los caminos de la escritura y actuar en su actividad de traductor como si lo fuera, cuidándose de no sobrepasar la altura del autor que traduce, es decir, sin desbordarse en creatividad. Defino al traductor como el funámbulo que se arriesga a caminar en la cuerda floja, consciente de que el peor espectáculo que pueda dar es el de caerse. Conservando el equilibrio, gracias a un alto grado de concentración, el funámbulo llega hasta el otro extremo, termina su trabajo de traducción, habrá algo de diversión para él mismo y para los espectadores-lectores que recibieron la traducción realizada, pero su categoría sobrepasará con dificultad la del saltimbanqui. A pesar de que arriesga y expone en la cuerda floja sus capacidades intelectuales y creativas, no logrará el mismo reconocimiento que el autor recibe, pero sí el placer del lector; me refiero tanto al lector-traductor, que logra penetrar en la intimidad de la obra gracias al trabajo de traducción, como al lector-espectador a quien el traductor está librando su secreto. Su destino se asemejará quizás al destino del *Artista del trapezio* de Kafka, que no baja a tierra, por temor, por falta de deseo, pero que tampoco está satisfecho allá arriba sentado en su trapezio. El destino del traductor es el de la insatisfacción y la incompletud; si se le permitiera, siempre estaría revisando y corrigiendo la obra traducida. El traductor literario podría asimilarse, como dice Voltaire, al pez volador, que no es sólo pez, ni sólo ave, sino los dos a la vez, si se remonta muy alto en los aires se lo comen las aves; si se deja caer en las aguas, se lo comen los peces. El trabajo de la traducción literaria no puede imponer teorías fijas y válidas para toda obra; se trata más bien

de presentar *metáforas de trabajo*, con el fin de "de abrirse paso a través de las barreras de incertidumbre de que se rodea todo discurso elaborado y complejo".⁶⁶

Presento enseguida la traducción de dos poemas al español y los respectivos textos en francés:



Figura 7.1 Mririda, autora de los cantos en *Les Chants de la Tassaout*, traducidos del Tachelhaït por René Euloge, Casablanca, Maroc Editions, 1972.

⁶⁶ George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, traducción de Alfonso Castañón y Aurelio Mayor, Fondo de Cultura Económica, México 1995, p. 420.

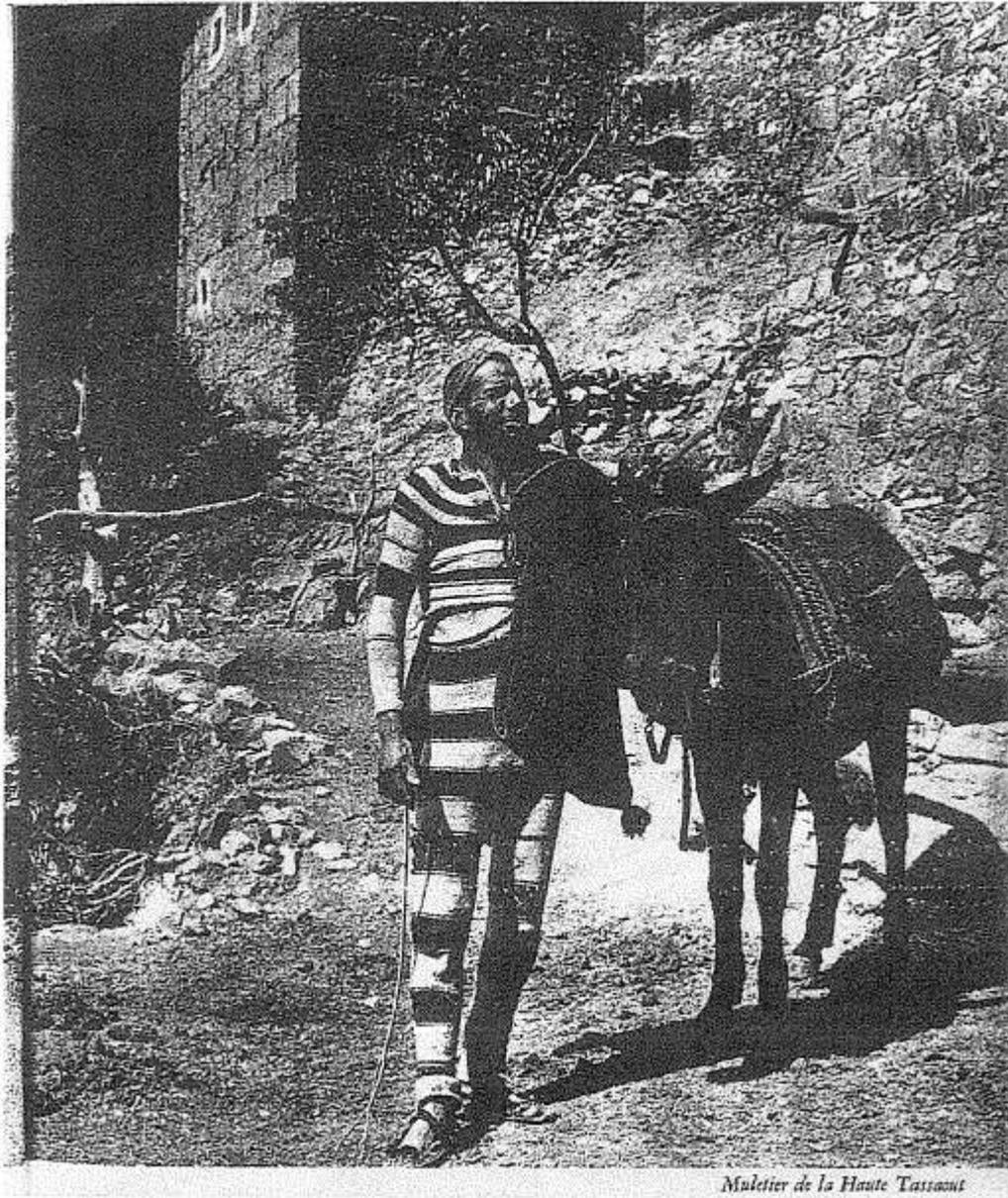


Figura 7.2 Muletero del valle de Tassaout, *ibid.*



Figura 7.3 El valle de Tassaout, *ibid.*

LES CHANTS DE LA TASSAOUT
Par Mririda N'Aït Attik
traduits du Tachelhaït par René Euloge
traducción del francés al español Martha Pulido

Mririda

On m'a surnommée Mririda, Mririda,
Mririda, l' agile rainette des prés ...
Je n'ai pas, je n'ai pas ses yeux d'or
Je n'ai pas, je n'ai pas sa blanche gorge,
Je n'ai pas, je n'ai pas sa verte tunique.

Mais ce que j'ai comme elle, Mririda,
Ce sont mes *zerarit*, mes *zerarit*⁶⁷
Qui volent jusqu'aux bergeries,
Ce sont mes *zerarit*, mes *zerarit*
Dont on parle dans toute la vallée
Et de l' autre coté des montagnes,
Mes *zerarit* qui émerveillent et font envie ...

Car des mes premiers pas parmi les champs,
J'ai pris doucement les rainettes agiles,
Craintives et frissonnantes dans mes mains,
Et j'ai pressé longtemps leur gorge blanche
Sur mes lèvres d'enfant et puis de jeune fille.
Ainsi m'ont-elles transmis la vertu merveilleuse
De cette *baraka*⁶⁸ qui leur donne un chant,

Un chant si clair, si vibrant et si pur
Par les nuits d'été baignées de lune,
Un chant pareil a celui du cristal,
Pareil au bruit clair de l'enclume
Dans l' air plus sonore qui précède la pluie ...

Et grâce au don que m'a fait Mririda
On me nomme: ... Mririda, Mririda ...
Celui qui me prendra pourra sentir
Dans sa main, dans sa main battre mon cœur,
Comme souvent sous mes doigts j'ai senti
Battre le cœur affolé des rainettes ...

Dans les nuits baignées de lune,

⁶⁷ N. del T. al francés: *Les You-You (zerarit o u tarorit en tachelhaït) sont des stridulations vocales propres aux femmes arabes ou berberes.*

⁶⁸ N. del T. al francés: *La baraka "faveur divine qui donne la chance", est une puissance mystérieuse, surnaturelle et bienfaisante dont sont revêtus les saints, certains personnages en renom, des animaux, des arbres, parfois des lieux tels que sommets, carrefours, sources, grottes ...*

Il m'appellera Mririda, Mririda,
Le doux sobriquet qui m'est cher.
Pour lui je lancerai mes *zerarit* aigues,
Mes *zerarit* stridentes, prolongées,
Qu'admirent les hommes et jalourent les femmes,
Et telles que jamais n'en connut la vallée ...

Mririda

Me han apodado Mririda, Mririda,
Mririda, de los prados la rana ágil...
no tengo, no tengo yo sus ojos de oro,
no tengo, no tengo yo su blanco pecho,
no tengo, no tengo yo su verde túnica.

Mas lo que tengo como ella, Mririda,
son mis *zerarit*, mis *zerarit*⁶⁹
que vuelan hasta los establos,
Son mis *zerarit*, mis *zerarit*
de los que en todo el valle se habla
Y más allá de las montañas,
mis envidiados *zerarit* que maravillan ...

Pues desde mis primeros pasos por los campos,
atrapé dulcemente las ágiles ranas
temorosas, temblorosas en mis manos,
y apreté largo tiempo contra su blanco pecho
mis labios infantiles, mis labios juveniles.

Transmitieronme así la virtud maravillosa
de esta *baraka*⁷⁰ que les ofrece un canto,
un canto tan claro, tan vibrante y tan puro
en noches de verano bañadas de luna,
un canto semejante al del cristal,
a la resonancia clara del yunque
en el aire más sonoro que precede a la lluvia...

Y gracias al don que me otorga Mririda
me llaman: ... Mririda, Mririda ...
Aquél que me tome podrá sentir
en su mano, en su mano latir mi corazón,

⁶⁹ Mi traducción de N. del T. al francés: Los You-You (*zerarito taroriten tachelhaït*) son sonidos estridentes emitidos por las mujeres árabes o berberiscas.

⁷⁰ Mi traducción de N. del T. al francés: *Baraka*: "favor divino que trae suerte", poder misterioso, sobrenatural y benéfico del que están revestidos los santos, ciertos personajes conocidos, animales, árboles, algunas veces lugares como cimas, cruces de caminos, fuentes, grutas ...

como tantas veces bajo mis dedos sentí
latir el corazón enloquecido de las ranas.

En las noches bañadas de luna,
él me llamará Mririda, Mririda,
dulce sobrenombre que me es caro.
Para él lanzaré mis *zerarit* agudos,
mis *zerarit* estridentes, prolongados,
que admiran los hombres y envidian las mujeres,
zerarit tales que jamás había escuchado este valle.

Invocation a la lune

Lune, O lune ! Soleil de la nuit,
Qui fais et défais les saisons,
Toi dont la toute puissance donne à la Terre
Les nuits qui engendrent la fécondité,
Toi qui as appris aux gens de la glèbe
Les jours propices et les jours néfastes
Aux multiples travaux des champs ;
Lune, toi qui décides des naissances et des éclosions,
Toi qui rends la semence stérile ou génèreuse,
Toi qui fais souffler les brûlants vents nocturnes
Desséchant et tuant le cœur des orges tendres,
Toi qui fait s'appesantir le manteau des funestes gelées,
Nous implorons ta clémence, infimes que nous sommes.
O Faucille de la main fortunée⁷¹
O Faucille de la mauvaise main⁷²
O meule d'or qui moule le blé des étoiles⁷³
Aire d'or des nuits des étés et des hivers
Au milieu du céleste chemin de paille⁷⁴
Nous appelons l'aide de Dieu et ta *baraka*
Afin que tu ne nous dispenses que du bien,
Que nos travaux connaissent une heureuse fin
Et que l'année soit favorable aux humains !

⁷¹ N. del T. al francés: *Le croissant de lune, premier quartier. La faucille tenue de la main droite.*

⁷² N. del T. al francés: *Le dernier quartier. La faucille tenue de la main gauche.*

⁷³ N. del T. al francés: *Aucun écho de V. Hugo n'a pu atteindre Mririda. Et pourtant c'est bien la traduction de cette jolie phrase: ... la! aghoraf eddahab ar-zad irden itran ...*

⁷⁴ N. del T. al francés: *La Voie Lactée, nommée Chemin de paille, Chemin des étoiles et aussi Sentiers du lait.*

Invocación a la luna

Luna, ¡Oh, Luna! Sol de la noche,
que haces y deshaces estaciones,
tú que omnipotente das a la Tierra
noches que engendran la fecundidad,
tú que indicaste a los de la gleba
los días propicios y los nefastos
en los tantos trabajos de los campos.
Luna, tú que decides nacimientos y eclosiones,
tú que vuelves la simiente estéril o generosa,
tú que haces soplar los ardientes vientos nocturnos
desechando y matando el corazón de las cebadas tiernas,
tú que tornaas más pesado el abrigo de las funestas
heladas,
imploramos tu clemencia, ínfimos como somos.
Oh, hoz de la mano afortunada⁷⁵
oh, hoz de la desgraciada mano,⁷⁶
Oh, molino de oro que mueles el trigo de las estrellas,⁷⁷
era de oro de las noches estivales, de las noches
invernales
en medio del celeste camino de paja⁷⁸
pedimos la ayuda de Dios y tu *baraka*
para que nos dispenses sólo el bien,
¡qué nuestros trabajos conozcan un término feliz
Y que el año sea favorable a los humanos!

Nota: Los dos poemas *Mririda* e *Invocation á la Lune*,
son tomados de *Les Chants de la Tassaout*, por Mririda
N'ait Attik, traducidos del Tachelhait par René Euloge,
Casablanca, Maroc Editions, 1972.

⁷⁵ Mi traducción de N. del T. al francés: Primer cuarto, luna creciente. La mano derecha sostiene la hoz.

⁷⁶ Mi traducción de N. del T. al francés: El último cuarto de la luna. La mano izquierda sostiene la hoz.

⁷⁷ Mi traducción de N. del T. al francés: Ningún eco de Victor Hugo pudo haber llegado hasta Mririda Sin embargo, ésta es la traducción de esa hermosa frase: *la' aghoraf eddahab ar-zad irden itran ...*

⁷⁸ Mi traducción de N. del T. al francés: La Vía Láctea es llamada también Camino de Paja, Camino de estrellas y Senderos de leche.

El conjuro:
a manera de epílogo

Le miroir, apparu au sein de la vie de cour pour que le preux chevalier apprenne les gestes de la civilité, a aidé à la promotion de l'"honnête homme" qui polit son image. Il est d'abord un instrument de la hiérarchie sociale et de l'idéal aristocratique, puis il devient, en se banalisant, un symbole de l'égalité entre les hommes et sa fonction se "moralise", en substituant aux bienséances les devoirs et l'exemple des vertus : chacun peut faire l'apprentissage d'une véritable honnêteté. La diffusion des miroirs et la réversibilité des reflets annoncent l'avènement d'un monde bourgeois et démocratique. Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du Miroir*.

El espejo, que hace su aparición en el seno de la vida cortesana para que el valiente caballero aprenda los gestos de la civilidad, participó en la promoción del "hombre-honesto" (aquel que muestra decoro, cercano al gentilomo), quien refina su imagen. El espejo es, en primera instancia, un instrumento de la jerarquía social y del ideal aristocrático. Banalizándose luego, se convierte en símbolo de la igualdad entre los hombres y su función se "moraliza", sustituyendo el decoro por los deberes y el ejemplo de las virtudes; cada uno puede aprender la verdadera honestidad. La difusión de los espejos y la reversibilidad de los reflejos anuncian el advenimiento de un mundo burgués y democrático (la traducción es nuestra).

El poema de René Char muestra la sorpresa del individuo ante la constitución de una visión, que es su propia imagen, en la que por vez primera se ve reflejado, y que pasará por la toma de posesión de su propia imagen hasta la disolución. Este poema de René Char, presenta a mi parecer, una íntima cercanía con el trabajo de la traducción. La obra traducida se mira en la original, busca ser su reflejo exacto, pero quizás no logra ser más que una imitación imperfecta, o, al contrario, su reflejo puede llegar a multiplicarse indefinidamente. El espejo puede mostrar la imagen del original, pero también esconder aspectos de ésta que la vista no logra captar, o agregar sutilmente otros que el original no posee. La historia del espejo aplicada a la traducción es aquella de la obra y su doble, para algunos "reflejo de lo divino", para otros "instrumento de seducción y mentiras".

La danza del hombre de piel de espejo permite a los bailarines que se reflejan en su pecho, participar de su propia aparición como revelación, recrearse en la visión de sí mismos, reconocerse y construirse nuevas identidades. Su danza reflejada en la piel del hombre-espejo, es la revelación de la vida y del movimiento que ellos mismos desconocían hasta entonces, ¿imagen de esplendor o de miseria? Esta paradoja nos lleva al texto de Ortega y Gasset "Miseria y esplendor de la traducción".⁷⁹

En la Edad Media, la traducción del árabe al latín de la obra *Óptica*, de Al Hazen, (Hazim) (Bassora 996 - El Cairo 1039), entre otras, permite el desarrollo de la óptica; y el espejo se convierte así en metáfora omnipresente en toda la literatura espiritual de la Edad Media: "El hombre que se mira en el espejo de la Biblia, ve simultáneamente el esplendor de Dios y su propia

⁷⁹ Ortega y Gasset "Miseria y esplendor de la traducción" en M.A. Vega, *Op. cit.*, pp. 299-308. Véase también "The Misery and the Splendor of Translation" en Schulte and Biguenet, ed., *Theories of Translation, op. cit.*, trad. de Elizabeth Gamble Miller, pp. 93-112. En inglés el texto aparece completo, mientras que en español está fragmentado. Este texto de Ortega y Gasset es ya una traducción, pues es la transcripción de una discusión que se llevó a cabo en el Collège de France. En el texto mismo, Ortega y Gasset, alude a todo lo que tuvo que permanecer silenciado durante esa discusión debido a su incapacidad para expresar adecuadamente en francés su pensamiento español.

miseria".⁸⁰ Quizás sin saberlo, la misión del hombre de piel de espejo es invocar la visión de lo divino en cada reflejo de aquellos bailarines, por esto la muerte lo ronda, lo persigue, lo vigila, pues ella pretende que los hombres se olviden de su alma. Cada vez que los danzarines se acercan a nuestro hombre-espejo, éstos salen de su oscuridad, se iluminan, se reconocen como seres con alma. La muerte está allí, presente en simulacro, buscando, a través del hombre-espejo, apropiarse de todas las imágenes que en él se han reflejado. Para Jean de Meung (o Meun, Meung-sur-Loire 1240-1305) continuador de el *Roman de la Rose* (obra comenzada por Guillaume de Lorris), el espejo es reflejo del arte; no de un arte productor de ilusiones, "sino de un arte capaz de inventar formas y de reencontrar el proceso de la creación".⁸¹ Es en este sentido que nos interesa establecer la relación entre espejo y traducción. Éste es el temor que siente la mujer-muerte, que busca la destrucción y la oscuridad y encuentra en su adversario poder de creación poética, transferible a quienes en él se reflejan; fuerza para provocar la continuación del movimiento de los danzarines; experiencia sensible que a la vez que invita a la vida, invita también a la libertad de lo efímero, del desliz, de la fuga.

El hombre-espejo y lo que él permite reflejar, son también la apertura hacia una visión en la que el horizonte se pierde; por esto es perseguido. Y en su fuga hacia el segundo movimiento, allí frente al espejo, es partícipe del reflejo de su reflejo que se refleja de nuevo y se multiplica sobre su piel de espejo, en un diálogo renacentista.⁸² El hombre-espejo se reconoce a sí mismo como superficie que refleja el mundo, mientras su propia identidad permanece en confusa perspectiva. Él, que ofrece a los otros libertad, es incapaz de dilucidar cuál de los reflejos le pertenece y allí, en esta confusión, al no encontrar su propio ideal, empieza a perder brillo. Él, que brinda a los otros compañía, es consigo mismo soledad. Él, espectáculo y promesa que representa la esencia del Otro, se siente atraído por la opacidad danzante; olvida los modales que enseña la "cortesía", olvida la prudencia y se desliza hacia la opacidad, bruscamente, para amalgamarse con ella.

¿Qué lleva al hombre-espejo a provocar su propia disolución? Quizás ese mismo movimiento inexplicable que arrastra a Hölderlin hasta la locura y la muerte, dejando tras de sí las traducciones de Sófocles. Quizás el hecho de saberse sólo un reflejo de reflejos, situado en el mundo pero excluido de él como verdad palpable. Quizás el encuentro de la luz con la luz, crea en nuestro personaje un gran deseo de habitar ese reflejo que es exterior a él y para alcanzarlo, rompe toda distancia y entra en su simulacro: movimiento opaco y vacío experimentado por el traductor en el instante de la traducción terminada, sentimiento compartido por el investigador en el momento en que se separa de su trabajo "terminado" sin deseo de abandonarlo...

(Las notas que acompañan el poema son del autor.)

⁸⁰ "L' homme qui se voit au miroir de la Bible voit simultanément la splendeur de Dieu et sa propre misère", Sabine Melchior-Bonnet., *Histoire du Miroir* París, Imago, 1994.p. 121.

⁸¹ "Jean de Meung et Dante" en: *Histoire du Miroir*, *op.cit.*, p. 125-128.

⁸² Castiglione en *Il Cortegiano* aconseja consultar el espejo, pues éste da cuenta a quien lo utiliza de sus defectos y de sus deberes, ofreciéndole un modelo para mejorar su conducta.

La Conjuraton

Ballet

(1946)

Il est des jours ou le poète rêve de donner un sens moins furtif a ses actes, ou il s'adresse sans étourderie a son orgueil, pour obtenir son classement. En dépit d'une santé entière et de chances certaines, le poète reste inférieur ou étranger à son vœu. Vigueur de ceux qui subjuguent la fortune de l'air et l'injectent a leur énigme ! Devant lui, des dunes allusives multiplient leur dérision. Pas le moindre alphabet pour son amour. *Comment la danse ne prévaudrait-elle pas alors comme remède, ou simplement comme diseuse de l'inconscient et de la tragédie ?*

Prologue

Une aire. A l'écart un rouleau de pierre. Odeur solaire du blé fraîchement foulé. A l'horizon un cyprès. Une meule. Une pauvre ferme, peut-être. Chant assaillant des grillons. Crépuscule peu avancé. Des fétus de paille s'élèveront sous les pas du danseur. *L'homme à la peau de miroir* paraît. Il est vêtu d'un pantalon de toile rouge. Les lessives successives en ont fané la couleur. Une chemise largement échancrée découvre sa poitrine jusqu' à la ceinture. Manches roulées. Tête nue. Le jeune homme est chaussé d'espadrilles. Sa silhouette rappelle celle du cyprès. Plus convulsive, moins sévère. Il danse. Sa danse révèle une douleur rugueuse, incapable d'éclater, qu'une ivresse orageuse, versatile, interrompt soudain. *Il s'efforce de donner l'assaut au paysage.* On le sent fragile. Il ignore ses pouvoirs, ses désirs précis. Des ombres d'oiseaux tournoient au-dessus de sa tête. Un martinet s'abat à ses pieds et frissonne, les ailes éployées. Le danseur parodie sa détresse et rit. Un bucheron, indifférent, casse du bois. Une paysanne tente, de loin, par des gestes et des cris, d'effrayer les oiseaux. Ceux -ci s'obstinent à vouloir se mirer dans le danseur *qui saisit mal sa chance.* *L'homme a la peau de miroir fait* des bras le geste d'un éventail qui s'ouvre et se referme. Le rideau tombe.

Strophe 1

Une place. Le matin. La ville s'éveille. *L'Homme à la peau de miroir* se bâte. Le danseur se signale au petit soleil de l'été. Il mime "Castor et Pollux qui croisent dans le ciel". Danse des animateurs inséparables. Surgissent de toutes parts des êtres (hommes et femmes) qui se dirigent vers lui en dansant. Danse-prélude. Poursuite de *L'Homme-miroir* par le groupe qui exige de se voir. Danse de l'exigence. Ces êtres n'ont pas été encore révélés à eux-mêmes. Maladresse extrême, presque suppliante.

Chacun essaie de s'exprimer suivant sa vraie nature : exubérante, sournoise, généreuse, pathétique, stupide, etc. Au fur et a mesure de l'apparition de leur image intérieure, *L'Homme-miroir* en esquissera le thème. L'appréhension, la lassitude, une peur vague le trahiront bientôt. Une jeune danseuse se tient à l'écart, qui ne ressemble à aucune autre. Attitude a la fois noble et familière. Elle danse *la danse de l'aimant qui se prive volontairement de son objet* (divorcé d'avec l'humain). *L'Homme-miroir* s'approche d'elle, brisant le cercle des danseurs, fuyant leur étreinte. La jeune fille demeure indifférente à son jeu. Une voix, anonyme, insituable, énumérera des prénoms d'hommes ; une deuxième voix dira des prénoms de femmes.⁸³ Certains paraîtront s'accorder.

⁸³ Les prénoms et les mots: Hélène, Jean, Francis, Solange, -la sécheresse-, Irène, Claude, -la révolte-, Romain, Louise, -la patience, la moisson-, François, Thérèse, -la fumée-, Gille, Michel, Henri, Juliette, -les chasseurs-, Marie, Jérôme, -la beauté-, Pierre, Catherine, -l'audace, Jacques, Lucien, Hélène, Blanche, -assez creusé, assez creusé.

D'autres pas. Il y aura des temps, des silences, des précipités. Des mots susceptibles de suggestion, mots à la recherche de leur éden, mots qui dépayseront ou recomposent, s'inséreront dans l'énumération, comme un arbre brille, le temps d'un éclair, dans le nombre de la forêt, tandis que le rideau tombera.

Strophe II

Une chambre modeste. Midi. L'Homme-miroir se masque. Il danse vêtu d'une combinaison d'ouvrier. Casquette profondément enfoncée. Toute sa chair et son visage sont soigneusement dissimulés. A plusieurs reprises, il fait mine d'aller vers la porte, se ravise et revient au miroir de toilette s'assombrir davantage. Danse close de *L'Homme-miroir* face au miroir-objet. Leur tolérance réciproque avec une aiguille de défiance et d'absolutisme. Quelques pas. Un temps de ruse. Sortie.

Strophe III

La place. Quelques instants après midi. *L'Homme miroir* danse avec égoïsme et nonchalance. Même costume que précédemment. Les danseurs de la strophe I sont là. Ils viennent à lui, avides. Ils ont vite déçus. Hostilité agressive croissante. Désarroi de *L'Homme-miroir*. Cris des martinets très hauts dans le ciel. Toujours à l'écart se tient la jeune fille. Sa danse dissidente s'est accentuée. Elle est entièrement *chiffrée*. Danse du secret gardé et de la source furieuse. Danse de l'indépendance sublime. LA JEUNE FILLE EST FOLLE. Panique de *L'Homme miroir* toujours *non vu* d'elle. Face au soleil, pour elle, il commence à se dévêtir. Tandis que les autres danseurs se précipitent, *L'Homme à la peau de miroir* s'abat, à bout de nerfs dans l'attitude du martinet du prologue. La jeune fille poursuit sa danse hermétique. Elle danse "le geste des étoiles qui se montrent puis disparaissent, la nuit, dans l'interstice des nuages rapides".

Strophe IV

La chambre. Fin d'après-midi. *L'Homme-miroir* est vêtu comme au prologue. Son autorité désinvolte a disparu. Danse de la dénudation du délire. Dans des pouvoirs impossibles, du pouvoir élu de l'amour. Adieu aux formes à jamais fixées dont le plaisir permanent se détourne. Quête du vertige. LE FRUIT NE PROVIENT PAS DE LA FLEUR. IL EST SON CONTRAIRE. Le fruit est le prolongement du soir. Il est le trait d'union entre le soir et le risque. La fleur se limite à n'être que du drainant diurne.⁸⁴

Dans un élan aigu ou il mettra tout son poids et sa trace, *L'Homme à la peau de miroir*, sur les ailes de pierre de la fatalité, se précipite dans le vide par la fenêtre ouverte.

Strophe V

La place. Crépuscule. Brume au sol, légère. *L'Homme-miroir* gît mort à terre. Son corps est couvert de buée. Les danseurs se pressent plaintifs et nuls, à nouveau refoulés dans leur emprisonnement natal : *leur mécène n'est plus*. Paraît la jeune fille dont le génie va prendre possession de L'Homme-miroir. Sa présence les met en fuite. *Danse de l'aimant sur le point d'appréhender son objet*. Tendresse, intelligence passionnément flamboient.

⁸⁴ L'antinomie est insoluble. Aussi *L'Homme-miroir*, prince des noeuds, meurt-il d' *erreur* et pur de compromis.

Dans le recul brumeux de la place, un animal étrange (chat, chimère) *trace la danse des larmes*. Qui, sinon celui qui se nourrit de la vie, qui provoque la souffrance, qui perçoit l'ultime sanglot, sait *comment la gorge se met en pièces* ? Sa visibilité rapidement décroît.

Champ du miroir noir dans lequel le jeune homme vient de s'engloutir. Dans l'attitude du désir visionnaire, la danseuse (la jeune nuit) s'étend graduellement sur le corps, les deux mains appliquées à l'emplacement du visage. Ici le rideau tombe avec un bruit ailé de rivière qui s'éloigne.

El conjuro*
Ballet
(1946) por René Char

Hay días en que el poeta sueña dar un sentido menos furtivo a sus actos, en que se dirige sin asombro a su orgullo, para obtener de él su clasificación. A pesar de una entera salud y de una suerte asegurada, el poeta permanece inferior o extranjero a su deseo. ¡Vigor de aquellos que someten la fortuna del aire y la inyectan a su enigma!

Delante de él, dunas alusivas multiplican su insignificancia. No queda ni el mínimo alfabeto para su amor.

¿Por qué no podrá entonces preverse la danza como remedio, o simplemente como aquello que dice la inconsciencia y la tragedia?

Prólogo

Un campo. A la distancia una piedra circular. Olor solar del trigo recién hollado. En el horizonte un ciprés. Un molino. Quizás, una humilde casa campesina. Canto agresivo de los grillos. Crepúsculo que apenas comienza. Sobras de paja se elevarán bajo los pasos del bailarín.

El hombre de piel de espejo aparece. Viste un pantalón de tela color rojo. Las lavadas sucesivas han desteñido el color. Una camisa ampliamente escotada descubre su pecho hasta la cintura. Las mangas subidas. La cabeza desnuda. El joven calza alpargatas. Su silueta recuerda la del ciprés. Más convulsiva, menos severa. Danza. Su danza revela un dolor áspero, incapaz de estallar, que una embriaguez tempestuosa, versátil, interrumpe sorpresivamente. *Se esfuerza en tomar por asalto el paisaje*. Se le siente frágil. Ignora sus poderes, sus deseos precisos. Sombras de pájaros revolotean por encima de su cabeza. Un martinete se deja caer a sus pies y tiritita, las alas extendidas. El bailarín parodia su angustia y ríe. Un leñador, indiferente, tala árboles. Una campesina intenta, desde lejos, por medio de gestos y gritos, asustar los pájaros. Estos se obstinan en querer observar su reflejo en el bailarín que aprovecha mal su suerte. El hombre de piel de espejo hace con los brazos el gesto de un abanico que se abre y se cierra. Cae el telón.

Estrofa 1

Una plaza. La mañana. La ciudad se despierta. *El hombre de piel de espejo se apresura*. El bailarín se anuncia en el temprano sol del verano. Imita a "Castor y Pollux cruzando el cielo". Danza de animadores inseparables. De todas partes surgen seres (hombres y mujeres) que se dirigen hacia él, danzando. Danza-preludio. Persecución del *hombre-espejo* por el grupo que exige *verse*

* La traducción es nuestra

reflejado. Danza de la exigencia. Estos seres no han experimentado todavía la revelación de lo que son. Extrema torpeza, casi suplicante. Cada uno trata de expresarse siguiendo su verdadera naturaleza, exuberante, hipócrita, generosa, patética, estúpida, etc. A medida que aparecen sus imágenes interiores, *El hombre-espejo* esbozará el tema. El recelo, el hastío, un vago temor pronto lo traicionarán. Una joven bailarina, que no se parece a ninguna otra, se mantiene a distancia. Actitud a la vez, noble y familiar. Ella danza *la danza del imán que se priva voluntariamente de su objeto* (divorciada de lo humano). *El hombreespejo* se le acerca, rompiendo el círculo de bailarines, escapando a su abrazo. La joven permanece indiferente a su juego. Una voz anónima, insituable, revelará los nombres de los hombres. Una segunda voz dirá aquellos de las mujeres.⁸⁵ Algunos parecerán armonizarse. Otros no. Habrá tiempos, silencios, precipitados. Palabras susceptibles de sugerir, palabras en busca de su edén, palabras que desorientan y recomponen, se insertarán en la enumeración, como el brillo de un árbol en el momento del rayo, en la enumeración del bosque, mientras cae el telón.

Estrofa II

Una habitación modesta. Medio-día. *El Hombre-espejo* se enmascara, danza vestido de obrero, overol y casco. Toda su piel y su rostro están cuidadosamente disimulados. Repetidas veces hace el gesto de ir hacia la puerta, cambia de opinión y regresa al espejo del tocador a ensombrecerse un poco más. Danza íntima del *Hombre-espejo* frente al espejo-objeto. Su tolerancia recíproca con una manecilla de desafío y de absolutismo. Algunos pasos. Un tiempo de astucia. Salida.

Estrofa III

La plaza. Algunos instantes luego del medio-día. El *Hombre-espejo* danza con egoísmo y dejadez. Viste el mismo traje que llevaba anteriormente. Los bailarines de la estrofa I se encuentran allí. Vienen a él, ávidos. Se decepcionan rápidamente. Hostilidad, agresividad creciente. Desasosiego del *Hombre-espejo*. Gritos de los martinets alto en el cielo. La joven se mantiene a distancia. Su danza disidente se acentúa. Su cuerpo se encuentra completamente marcado. Danza del secreto guardado y de la fuente furiosa. Danza de la independencia sublime. LA JOVEN ESTÁ LOCA. Pánico del *Hombre-espejo* que ella *no* logra ver. De cara al sol, para ella, él comienza a desvestirse. Mientras los otros bailarines se precipitan, *El Hombre de piel de espejo* se deja caer, al límite de sus nervios, en la actitud del martinete del prólogo. La joven continúa su danza hermética, danza el "gesto de las estrellas que se muestran y luego desaparecen, de la noche, en el intersticio de las nubes veloces".

Estrofa IV

La habitación. Final de la tarde. El *Hombre-espejo* está vestido como en el prólogo. Su autoridad impertinente ha desaparecido. Danza de la descarnadura del delirio. Danza de los poderes imposibles, del poder elegido del amor. Adiós para siempre a las formas fijas cuyo placer permanente se desvía. Búsqueda del vértigo. EL FRUTO NO PROVIENE DE LA FLOR. Es su

⁸⁵ Los nombres y las palabras: Hélène, Jean, Francis, Solange, -la sequía-, Irene, Claude, -la rebelión-, Romain, Louise, -la paciencia, la cosecha-, François, Thérèse, -el humo-, Gille, Michel, Henri, Juliette, -los cazadores-, Marie, Jérôme, -la belleza-, Pierre, Catherine, -la audacia-, Jacques, Lucien, Hélène, Blanche, -suficiente vacío, suficiente vacío.

CONTRARIO. El fruto es la prolongación de la tarde. Es el guión entre la tarde y el riesgo. La flor se limita a no ser más que diamante diurno.⁸⁶

En un agudo impulso en el que pondrá todo su peso y su huella, *El hombre de piel de espejo*, sobre las alas de piedra de la fatalidad, se precipita hacia el vacío a través de la ventana abierta.

Estrofa V

La plaza. Crepúsculo. Leve bruma al sol. *El Hombre-espejo* yace muerto sobre la tierra. Su cuerpo está cubierto de vaho. Los bailarines se aprestan acongojados y despojados de valor, de nuevo relegados a su prisión natal. *Su mecenas no existe más*. Aparece la joven cuyo espíritu tomará posesión del *Hombre-espejo*. Su presencia los ahuyenta. *Danza del imán a punto de retomar su objeto*. Ternura, inteligencia, resplandecen apasionadamente.

En la perspectiva brumosa de la plaza, un animal extraño (gato, quimera) *traza la danza de las lágrimas*. ¿Quién sino aquél que se alimenta de la vida, que provoca el sufrimiento, que percibe el último sollozo, *sabe cómo la garganta se deshace en pedazos*? Su visibilidad decrece rápidamente.

Campo del espejo negro en el que el joven acaba de engullirse. En la actitud del deseo visionario, la bailarina (la joven noche) se tiende gradualmente sobre el cuerpo, las dos manos completamente extendidas sobre lo que había sido el rostro del bailarín. Aquí cae el telón con un ruido alado de río que se aleja.

⁸⁶ La antinomia es insoluble. También *El Hombre-espejo*, príncipe de los nudos, muere de *extravío* y puro de compromiso.

Bibliografía:

- Abbott, Porter H., *Beckett writing Beckett. The Author in the Authograph*, Ítaca y Londres, Cornell University Press, 1996.
- Allard, Guy-H., (dir.), *Aspects de la marginalité au Moyen Age*, Montréal, L'Aurore, 1975.
- Bajtin, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, (trad. de Carlos Pujol), Barcelona, Seix Barral, 1983.
- _____, S/Z, Paris, Seuil, 1970. Barthes, Kayser, Booth et Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- Beaujon, Guy, *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Age*, Paris, CNRS, 1981.
- Bassnett, Susan and André Lefevere (eds.). *Translation, History and Culture*, London, New York, Cassell, 1995 (1990).
- Beckett, Samuel, *Words and Music, Play, Eh Joe/Paroles et Musique, Comédie, Dis Joe*, Aubier, Paris, 1972. _____, *Company*, Grove Weidenfeld, New York, 1980.
- Beckett, Samuel, *Compagnie*, Paris, Minuit, 1985.
- _____, *Compañía*, (trad. Carlos Manzano), Anagrama, 1982, 1999.
- Blin, Georges, *René Char*, L' Arc, Duponchelle, 1990.
- Broch, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, trad. de Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966.
- Burke, Peter. *Los avatares de "El Cortesano". Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, (trad. de Gabriela Ventureira), Barcelona, Gedisa, 1998 (*The fortunes of The Courtier*, Polity Press, 1995).
- Camp, Jean, *La Littérature espagnole*, Paris, PUF, 1943.
- Camproux, Charles, *Les Langues romanes*, Paris, PUF, 1974.
- Castiglione, Baltasar de, *El cortesano*, traducido por Juan Boscán y publicado en 1534, (edición a cargo de Dña. Teresa Suero Roca), Barcelona, Bruguera, 1972.
- _____, *Il Cortegiano* a cura di G. Morpurgo, Milano, Mondadori, 1932.
- Char, René, *Fureur et Mystère*, Gallimard, Paris, 1948.
- Chaurand, Jacques, *Histoire de la langue française*, Paris, PUF, 1982. Cronin, Anthony, *Samuel Beckett. The last Modernist*, London, Flamingo, 1996.
- Delisle, Jean and Woodsworth, Judith, (eds. and dirs.), *Translators through history*, Amsterdam, Filadelfia, Paris, John Benjamin-Unesco, 1995.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- Eco, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta*, (trad. de María Pons), Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994.
- De Madiarraga, Salvador, *España. Ensayo de historia contemporánea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- De Man, Paul, *Allégories de la lecture*, (trad. de Thomas Trezise), Paris, Galilée, 1989.
- Derrida, Jacques, *El monolingüismo del otro*, (trad. de Horacio Pons), Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997.
- Fawcett, Peter, *Translation and Language*, St. Jerome, Manchester, U.K., 1997.
- Fish, Stanley, */s there a text in this class. The authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge, 1980.
- Fletcher, John, "Ecrivain bilingue", en *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*, Paris: Éditions de l'Herne, 1976.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

-----, *El pensamiento del afuera*, (trad. de Manuel Arranz Lázaro), Valencia, Pre-textos, 1997.

Forma y función, Número 10, agosto de 1997, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Lingüística.

Foz, Clara, *El traductor, la Iglesia y el rey. La traducción en España en los siglos XII y XIII*, (trad. de Enrique Foch), Barcelona, Gedisa, 2000 (*Le traducteur, l'église et le roi*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998).

Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, (traducido del alemán (*Wahrheit und Methode*) al francés por Étienne Sacre, rector de la Universidad del Sain-Esprit de Beyrouth, revisión de Paul Ricoeur), Paris, Seuil, 1976.

Gambier, Yves, "La traduction, retour et détour", *Meta*, vol. 39 #3, septembre 1994, Journal des traducteurs, Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 413-418.

García Cela, Carmen, "Samuel Beckett y la auto-traducción", en: *Teatro y Traducción*, Francisco Lafarga, Roberto Dengler, (eds.), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 250-261.

García Yebra, Valentín, *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredas, 1994.

García Yebra, Valentín, *En tomo a la traducción: teoría, crítica, historia*, México, Ediciones del Ermitaño, 1986

Gordon, Lois, *The world of Samuel Beckett (1906-1946)*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.

Guiraud, Pierre, *Les mots savants*, París, PUF, 1978.

Gussow, Mel, *Conversations with (and about) Beckett*, London, Nick Hern Books, 1996.

Hanson, Susan, On translation and Mothers: Samuel Beckett's *The Unnamable* en *Hermeneutics and the Poetic Motion. Perspectives V.*, New York-Binghamton, Center for Research in translation, State University of New York at Binghamton, 1990.

Hatim, Basil e Ian, Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso* (título original *Discourse and the translator*), (trad. Salvador Peña), Barcelona, Ariel, 1995.

Hermans, Theo, *The Manipulation of Literature*, Studies in Literary Translation, New York, St. Martin's Press Inc., 1985.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963.

Jakobson, Roman, "On linguistics aspects of translation" in *On translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.

Jespersen, Otto, *Growth and Structure of the English Language*, Garden City, New York, Doubleday Anchor Books, 1955.

Knowlson, James, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1997.

Koskinen, Kaisa, "(Mis)Translating the Untranslatable. The Impact of Deconstruction and Post-structuralism on Translation Theory", *Meta*, vol. 39#3, septembre 1994, Journal des traducteurs, Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 446-453.

Larrosa, Jorge, *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*, Barcelona, Laertes, 1988. L'Arc Duponchelle, René Char, 1990.

Le Goff, Jacques, *Les intellectuels en Moyen Âge*, París, Seuil, 1985.

_____, *Pour un autre Moyen Âge*, París, Gallimard, 1977.

_____, *La civilisation de l'Occident médiéval*, París, Arthaud, 1965.

Levin, Samuel, *The semantics of metaphor*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1977.

Lusignan, Serge, *Parler Vulgairement. Les intellectuelles et la langue française aux XIII et XIV siècles*, París, Vrin, Le Presses de l'Université de Montréal (Montréal), 1987.

Macherey, Pierre, *A quoi pense la littérature*, París, PUF, 1990.

- Maittlot, José, "Les rapports entre la langue et la culture", *Meta*, vol. 14 #4, 1969, Journal des traducteurs, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Marin, Louis, *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992.
- Masson, Nicole, "Le Moyen Âge" en: *Panorama de la littérature française*, Allieur (Belgique), Marabout, 1990, pp. 9-66.
- Melchior-Bonnet, Sabine, *Histoire du Miroir*, Paris, Imago, 1994.
- Montaigne, Michel de, *Essais. Livre 2*, Paris, Garnier Flammarion, 1969.
- Mounin, Georges, *Clefs pour la linguistique*, Paris, Seghers, 1971.
- _____, *Avez-vous lu Char*, Paris, Gallimard, 1969.
- _____, *René Char*, L'Arc Duponchelle, 1990.
- Mririda N'aït Attik, *Les Chants de la Tassaout*, (traducidos del Tachelhaït por René Euloge), Casablanca, Marruecos, 1972.
- Nabokov, Vladimir, *Curso de literatura europea*, (trad. de Francisco Torres Oliver), Barcelona, Ediciones B, 1997.
- _____, en: Fredson Bowers, *Lectures on Literature*, Fredson Bowers, HBJ Orlando, Florida, 1980.
- Newmark, Peter, *About Translation, Multilingual Matters*, Clevedon (U.K.), Bristol (U.S.A.), 1996 (1991).
- _____, *Manual de Traducción*, (trad. Virgilio Moya), Madrid, Cátedra, 1995.
- Rall, Dietrich, (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Reichler, Claude, (dir.), *L'Interprétation des textes*, Minuit, Paris 1989.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- _____, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- Rorty, Richard, *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, 1982.
- Rose, Marilyn Gaddis, *Translation and Literary Criticism*, Manchester, S t. Jerome, 1997.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1987.
- Schmidt, Dennis J., (ed.), *Hermeneutics and the Poetic Motion. Translation Perspectives V*, Center for Research in Translation, State University of New York at Binghamton, 1990.
- Schulte, Rainer and John, Biguenet, (eds.), *Theories of Translation*, The University of Chicago Press, 1992.
- _____, *The Craft of Translation*, The University of Chicago Press, 1989.
- Searle, John, "Metaphor", in: *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, 1980.
- Seleskovitch, Danica, "Vision du monde et traduction", *Études de linguistique appliquée*, #12, 1973, pp. 105-109.
- Steiner, George, *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford University Press, 1992 (1975).
- _____, *Después de Babel. Aspectos de lenguaje y de la traducción*, (trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major), México, Fondo de Cultura Económica, 1995. Torre, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid, 1994.
- Towy, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamin, 1995.
- Translations Perspectives V*, Center for Research in Translation, State University of New York at Binghamton, 1990.
- Valéry, Paul, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945. Vattimo, Gianni, *Ética de la interpretación*, (trad. de Teresa Oñate), Barcelona, Paidós, 1991.
- Vega, Miguel Ángel (ed.), *Textos clásicos de teoría la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994.

- Vemet, Juan, *Lo que Europa debe al islam de España*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
- Verrier, Jean, *Parcours de lecture*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998.
- Veyne, Paul, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990.
- Wechsler, Robert, *Performing Without A Stage. The art of Literary Translation*, Catbird Press, Connecticut North Haven, 1998.
- Yeschua, Silvio, *Le texte, le secret et l'exégèse*, Paris, Honoré Champion, 1992.