

La traducción, perspectivas actuales.

Tópicos del Seminario, 25.

Enero-junio 2011, pp. 139-160.

Hacia una poética de la traducción*

Victor Ivanovici

Universidad Aristóteles de Salónica

Como resulta del título anterior, el marco general que propongo para este debate teórico y a la vez el objetivo que me planteo alcanzar a través de tal debate es una *poética de la traducción*. A mi modo de ver, la disciplina en cuestión —a caballo entre la lingüística teórica y la aplicada y entre la teoría de la literatura y la creación literaria— se pliega sobre el modelo del acto comunicativo que, como se sabe, implica un *productor* de mensajes, el *mensaje* o *texto* producido y un *receptor* (quien sólo de manera excepcional es meramente pasivo, ya que a menudo ejerce de intérprete del mismo mensaje o texto).

Ahora bien, nótese que el proceso de traducción se compone de hecho de dos actos comunicativos encadenados, de los cuales el primero transcurre en el espacio de la lengua de salida, o Lengua-fuente y, el segundo, en el de la lengua de acogida, o Lengua-meta¹. El traductor representa el eslabón entre los dos

* Texto elaborado a partir de las clases dictadas en la Universidad de Gran Canaria (noviembre de 2007).

¹ Donde pongo 'lengua' sobreentendiendo, por supuesto, 'lengua y cultura'.

tramos, ya que a él le incumbe la lectura e interpretación del texto-fuente y la producción del texto-meta.

De tal posición resulta la necesidad de que el buen traductor posea múltiples competencias: inter-culturales, inter-lingüísticas e inter-textuales. Es justamente la poética de la traducción la que aspira a codificárselas, centrada sobre todo en la Lengua y el texto meta, pero sin hacer caso omiso (sino todo lo contrario) del espacio “fuente”. Dicho ello, sólo quedaría añadir a este preámbulo que nuestra disciplina se subdivide en:

- p. del (acto de) *traducir* → se refiere al *productor* (traductor)
- p. de *lo traducido* → se refiere al *mensaje* (obra traducida)
- p. de la *recepción por la traducción* → se refiere a la *lectura* (de la anterior) y a su *contexto*.

I

De sobra es sabido que no todos los aspectos y niveles de un texto son transferibles de un idioma a otro, y la poética del *traducir* debe tomarlo seriamente en cuenta a la hora de circunscribir su objeto (que es el campo de actividad del traductor). Para esto, es preciso que se plantee —y conteste— la interrogante básica: ¿qué se filtra en la traducción y qué no?

Para empezar, Eugenio Coseriu descarta de entrada cualquier posibilidad de filtración del “plano de la expresión” o *significante* del texto-fuente (en la Lengua-fuente), el cual, por consiguiente, debe ser reemplazado por la expresión del texto-meta (en la Lengua-meta). También descarta el “contenido idiomático” o *significado* —de los signos y las construcciones sintácticas de la Lengua-fuente— tal como viene estructurado a través de las oposiciones semánticas vigentes en la lengua respectiva. Traducibles (según Coseriu) sólo serían los “contenidos textuales” del texto-fuente: a) la *designación*, eso es la referencia a la realidad extralingüística, y b) el *sentido*, a saber, el contenido que corresponde al propósito, el fin o el objetivo perseguidos por el discurso (p. ej. ‘confirmación’, ‘pregunta’, ‘pe-

tición', 'saludo', 'orden', etc.) El *Traducir* (la traducción vista como actividad) consistiría, pues, en *desidiomatizar* los contenidos textuales del texto-fuente, para luego (re)idiomatizarlos como texto-meta (Coseriu, 1991: "Lo erróneo...").²

Sencilla y clara —es decir "económica" desde el punto de vista intelectual—, esta "teoría realista de la traducción" (como la califica su autor) no es fácil de rebatir. Sin embargo, bien mirada, ella implica la separación casi completa de la expresión y el contenido (el significante y el significado, en términos saussureanos). Por el contrario, tanto las doctrinas científicas y filosóficas del lenguaje como la práctica lingüística corriente demuestran que la lengua tiende no a separar sino a *minimizar* la distancia entre las dos vertientes del signo. Y lo que es válido para la lengua en general valdrá *a fortiori* para la lengua literaria, puesto que —según manifiesta el mismo Coseriu (1991: "Tesis...")— el espacio donde un idioma actualiza plenamente sus posibilidades funcionales es con certeza la literatura.

Como, por otro lado, la zona de máxima y óptima interacción entre Lengua y Poesía incluye precisamente los contenidos idiomáticos del significado y sobre todo al propio significante, el traductor literario no puede ni debe hacer caso omiso de éstos. Toda poética del *TRADUCIR*, pues, ha de plantearse con prioridad, la conquista del plano de la expresión.

Por mucho que lo parezca, la tarea en cuestión no es teóricamente imposible, pero para llevarla a cabo es preciso tomar en consideración los siguientes parámetros:

² Para explicar este proceso, y a la vez para entender cabalmente por qué los contenidos idiomáticos de un mensaje no son traducibles y los textuales lo son, basta pensar en algo tan sencillo como el *Buenos días*. Sería erróneo (o inadecuado) verterlo al inglés por *Good day*, pues el significado (idiomático) de esta fórmula es, en la Lengua-meta, 'le deseo (que tenga un) buen día'. En cambio el sentido de 'saludo' perteneciente a *Buenos días* puede (re)idiomatizarse en inglés por *How do you do* o por *Good morning*; para elegir esta última variante es además necesario que la designación (la referencia a la realidad exterior) indique que el saludo tiene lugar las primeras horas de la mañana.

1º: La literatura practica una semiótica del signo *motivado*, que descansa sobre la función “icástica” o “mimética” del significante; función que en determinadas ocasiones le otorga la capacidad de imitar al referente (u objeto) o de desarrollar un “aura” semántica que lo “evoque”, sin previa mediación del significado (Coseriu, 1991: “Tesis...”)

Desde el punto de vista de la traducción el referente en cuestión no es sino la Lengua-fuente (actualizada en el texto-fuente). Por tanto, es lícito que el traductor se esfuerce por producir un texto-meta en relación icástica con el original. Tal es el caso de ciertas obritas paródicas medievales que utilizan el *latinum maccaronicum*: palabras romances con desinencias latinas —con el fin de suscitar efectos cómicos.³

2º: Por su lado, el significante literario es uno *complejo* (c/Sa), que nace en y de la confluencia de una serie horizontal, que incluye significantes *parciales* (p/Sa), y otra vertical, que abarca significantes *superpuestos* (s/Sa):

$$\begin{array}{c}
 s/Sa_1 \\
 s/Sa_2 \\
 s/Sa_3 \\
 \vdots \\
 \vdots \\
 \vdots \\
 s/Sa_n \\
 \downarrow \\
 p/Sa_1 + p/Sa_2 + p/Sa_3 + \dots p/Sa_n \rightarrow \boxed{c/Sa}
 \end{array}$$

³ Aleccionador —amén de muy divertido— es en este sentido uno de los “enxiemplos” del *Libro de Buen Amor*: *Como en este fecho es sienpre la muger / sotil e mal sabida, diz: “¿Cómo, mon señer, / en dos años petid corder non se fazer carner? / Vos veniésedes pronto e trobaríades corder”*. El buen Arcipreste echa mano aquí de una serie de recursos y procedimientos imitativos encaminados a evocar “macarrónicamente”, sobre el terreno del español, el francés como referente idiomático de la historia (pues el “enxiemplo” en cuestión versa sobre *Pitas Payas, pintor de Bretaña*).

Entre los ‘parciales’ se cuentan toda clase de fenómenos que, según Dámaso Alonso (1950), al sumarse a otros de índole análoga, modifican en mayor o menor medida nuestra percepción del significado. Los ‘superpuestos’ se constituyen como tales debido a que utilizan a los parciales como materia prima para fabricar sus propias unidades significantes, y a la vez como vía de acceso al significado (ya que ellos mismos suelen ser autorreferenciales).

Son los significantes superpuestos los que poseen en mayor grado ciertos atributos mimético-evocativos, susceptibles de aprovechamiento por parte del traductor. Este fondo icástico se despliega en dos direcciones:⁴

- a) La *fanopea* (sobre la cual no insistiré): incluye significantes relacionados de una u otra forma con un código *visual*. Caso típico (aunque no único) son aquellos textos cuyos signos gráficos componen una imagen: esta tradición descende en el tiempo hasta los *carmina figurata* de la baja Antigüedad y asciende hasta los *Caligramas* acuñados en Francia por Guillaume Apollinaire y practicados en las letras hispanas por Vicente Huidobro, José Juan Tablada y otros. Pues bien, una composición gráfico-textual como, por ejemplo, *Mon cœur pareil à une flamme renversée* (‘Mi corazón semejante a una llama al revés’), de Apollinaire, donde las palabras diseñan el contorno de un corazón, producirá el mismo efecto en cualquier idioma del mundo, a condición de que su traductor conserve la misma puesta en página.
- b) La *melopea*: enfatiza los valores *sonoros* —particularmente los *musicales*— de la expresión. Dejando de lado los experimentos manieristas y barrocos —resucitados en el seno de las vanguardias del siglo XX—, donde la búsqueda

⁴ La terminología pertenece a Ezra Pound (1967).

de tales valores se lleva al extremo, obsérvese que la “melopea” también está presente en el discurso poético (digamos) normal, bajo el aspecto de *versificación* o *prosodia*. Hoy en día los teóricos y sobre todo los prácticos de la traducción discuten acaloradamente sobre si, al *traducir*, vale o no la pena tratar de conservar el ritmo, el metro o la rima del original. Los que sostienen la inutilidad del empeño respectivo arguyen que tales efectos están inextricablemente vinculados a una serie de calidades fónicas, que difieren sensiblemente de un idioma a otro. Los partidarios de esto replican que, al haberse emancipado del contenido semántico idiomático (es decir al constituirse como signifiante autorreferencial), la versificación designa icásticamente lo que propiamente es, o sea ‘discurso poético’ (al menos en lo que se refiere a la poesía tradicional). Por tanto, un texto-meta que no la reprodujera —siquiera aproximadamente, dentro de lo que cabe en la Lengua-meta— perdería gran parte de su “poeticidad”. Lo que acabo de decir sobre la prosodia en general es válido, desde luego, para aspectos puntuales de ésta, como los *modelos de verso* (el alejandrino, el endecasílabo —italiano y “de gaita gallega”—, el hexámetro homérico, etc.), los *estróficos* (cuaderna vía, octava real o terceto dantesco), las *formas fijas* (el soneto —“al itálico modo” y el inglés—, el madrigal y el serventesio trovadorescos, la balada a lo François Villon...) y así sucesivamente.

II

En la visión del traductólogo, las obras literarias se actualizan a través de sus respectivas traducciones de modo similar a las folklóricas, que viven en y por sus variantes. En este sentido, para la poética de *lo traducido* el concepto de ‘obra’ incluye, junto al texto-meta, también el texto-fuente (como una más en-

tre sus versiones). Específicamente, la ‘obra’ es el terreno en que uno y otro interactúan, siendo el caso ideal de esto, como manifiesta George Steiner (1996) hablando del “arte exacto” de la traducción, un “intercambio de energía sin pérdida”.

A continuación observemos más de cerca un tal proceso interactivo a través de la lectura cruzada del “Soneto en equis” (*Sonnet en ix*) de Stéphane Mallarmé, en su original francés y sus versiones española (por Octavio Paz), (neo) griega (por Takis Varvitsiotis) y rumana (por Șt. Augustin Doinaș) (véase Anexo).

Igual que la poética del *Traducir*, también la de *lo traducido* está muy interesada en el significante poético complejo (c/Sa), que sintetiza unos significantes parciales (p/Sa) y otros superpuestos (s/Sa). Los primeros consisten en la suma de: p/Sa₁: fónico + p/Sa₂: lexicosemántico + p/Sa₃: morfosintáctico.

Entre la segunda categoría destacan: s/Sa₁: la versificación (hecha sobre todo de material fónico y por tanto superpuesta a p/Sa₁), y asimismo, s/Sa₂: la textura retórica del poema (que utiliza materia prima léxica y sintáctica, asentándose así sobre p/Sa₂ y p/Sa₃).

El espacio no me permite analizar en detalle estos niveles uno por uno. Me limitaré, pues, a comentar brevemente algunas muestras de cada categoría, poniendo de relieve los problemas más arduos planteados por el original y, dado el caso, las soluciones más interesantes que uno u otro de los traductores han encontrado para éstos.

Así, en el nivel fónico merece destacarse la aliteración *espiral espirada* con que Octavio Paz equivale la mallarmeana *aboli bibelot* (sin embargo, más compleja); por añadidura, el traductor logra otorgar al texto-meta el aspecto de retruécano que posee el original.

En el nivel lexicosemántico Mallarmé emplea en las primeras dos estrofas del soneto numerosos vocablos de origen griego y latino (*lampadophore*, *vespéral*, *Phénix*, *cinéraire*, *amphore*, *ptyx*, *Styx*), con tal frecuencia y dinamismo que crea la sensación, diríase, de un “macarrónico” de cariz clásico. A su vez, tal

rasgo motiva icásticamente el sistema de rimas, que el poeta extrae mayoritariamente de un repertorio helenizante (*onyx* / *Phénix*, *lampadophore* / *amphore*, *ptyx* / *Styx* versus *sonore* / *s'honore*). Evidentemente, los grecismos carecen de cualquier relevancia estilística en griego (por cuanto Takis Varvitsiotis compensará la pérdida con recursos de tipo morfosintáctico). En cambio, en las otras dos versiones hacia idiomas romances (español y rumano), los términos en cuestión surten casi el mismo efecto que en francés. Sin embargo, el efecto icástico queda anulado en la española, al renunciar Octavio Paz a las rimas. Por el contrario, Doinaş, más que conservarlas, las reproduce como tales en rumano (*onix* / *Fenix*, *lampadoforă* / *ignoră*, *ptyx* / *Styx* versus *sonoră* / *se adoră*): proeza facilitada por la capacidad casi ilimitada de la Lengua-meta (el rumano) para asimilar neologismos, y asimismo por la profunda influencia ejercida sobre ella por la Lengua-fuente (el francés).

En el nivel morfosintáctico se da, para empezar, un cambio de género gramatical en algunos helenismos como *ptyx* y *Styx* que, de femeninos (en griego) pasan a masculinos (en francés). El fenómeno tiene que ver con el sistema morfológico de la Lengua-fuente (que no admite femeninos terminados en consonante) y, por tanto, carece de relevancia estilística. Por otro lado, un rasgo bastante llamativo de la sintaxis mallarmeana es la elipsis del verbo, que los tres traductores logran emular con mayor o menor éxito y sin gran dificultad. A este respecto, no obstante, Mallarmé despliega realmente su capacidad novadora mediante una sintaxis poética —es decir retórica—, de la que trataré en adelante.

Dejo de lado el nivel de la versificación, cuyo examen necesitaría análisis demasiado largos y minuciosos, y paso directamente al segundo significante superpuesto representado por la textura retórica del poema.

Aquí valdría la pena detenerse un momento sobre la *sinonimia explicativa*, figura que viene a ser un contrapeso a la predilección de Mallarmé por la palabra rara y suntuosa. Tal papel desempeñaría en principio el vocablo común *ongles*, respecto

de su sinónimo etimológico *onix* (que en griego quiere decir precisamente ‘uña’), pero en el verso *Ses purs ongles très haut dédiant leur onix*, el poeta utiliza este procedimiento “a contrapelo”: en vez de que el *verbum proprium* interprete el término inusual (‘ónix=uña’) parece suceder lo contrario (‘uña=ónix’). En la versión griega no tiene sentido tal juego de sinónimos especificados funcionalmente, pues su evidente étimo común haría de la explicación una tautología. En cambio sí lo tiene en las traducciones a lenguas romances: *El de sus puras uñas ónix alto en ofrenda* (esp.) y *Nalt închinând din unghii curatul lor onix* (rum.) —donde los sinónimos tienen procedencia etimológica distinta (latina y griega, respectivamente).⁵

Una mención aparte merece el *hipérbaton* o *transgresio*; este recurso típico de la sintaxis poética mallarmeana, que consiste en la introducción de incisos más o menos largos entre los miembros de un sintagma. En el “Soneto en equis” dicha figura se muestra muy productiva; cf. por ejemplo: *L’Angoisse, ce minuit, soutient* (v. 2); *selon, peut-être, le décor* (v. 5); *Que, dans l’oubli fermé par le cadre, se fixe / De scintillations sitôt le septuor* (vv. 13-14), etc. A este respecto, constatamos que la versión griega es la más parca —de hecho contiene un solo hipérbaton—, en tanto que la española y la rumana se apropian sin problemas el procedimiento mallarmeano, logrando recrear exitosamente hasta el extenso hipérbaton doble que ocupa los dos versos finales del poema. ¿Como se explica tal diferencia? Desde luego, podemos atribuirle de nuevo al parentesco entre la Lengua-fuente y las dos Lenguas-meta romances, que facilita la tarea de los autores de las versiones respectivas. Sin embargo, esta explicación, válida pero demasiado fácil, requiere ser matizada al tomar en consideración también ciertos parámetros de índole cultural.

⁵ La tautología semántica se hace patente sólo en griego. Por ello, Takis Varvitsiotis se ha visto obligado a reemplazar el *verbum proprium* (*nychia* < *onyx* = ‘uña’) por un equivalente perifrástico (*akrodáktyla* = ‘puntas de los dedos’), diferente de *ónix*.

La figura retórica en cuestión remite al lector a la estética barroca, una dimensión que el canon académico francés ha marginado y ocultado sistemáticamente. El actualizar esta tradición olvidada constituye un componente básico de la originalidad de Mallarmé en su propio contexto histórico-literario. Ahora bien, el tipo y grado de acercamiento de sus traductores al hipérbaton están condicionados precisamente por el “horizonte de expectativa” (Jauss, 1978) con que cuenta el Barroco dentro de las respectivas culturas de acogida:

- a) En Grecia, por ejemplo, es un lugar común la idea de que el Barroco no sólo falta por completo en la historia de las letras neohelénicas, sino también parece ser incompatible con la idiosincrasia y las mentalidades griegas. Por mucho que se trate de un estereotipo, es probable que esto haya influido hasta cierto punto las opciones de Takis Varvitsiotis a la hora de encarar la retórica mallarmeana.
- b) Por el contrario, Octavio Paz manifiesta explícitamente haber seguido en su versión precedentes poéticos del Siglo de Oro (gongorinos y quevedianos), solución natural y legítima puesto que el Barroco constituye una tendencia arraigada y fértil en las literaturas hispánicas.
- c) Por último, la presencia del hipérbaton en la versión de Doinaş —versión igual, o hasta más “performante” que la de Paz— no rinde, sin embargo, tributo directo al Barroco, por el simple motivo que dicho estilo no es apenas un punto de referencia para la literatura rumana. La retórica barroquizante llega a Rumanía de la mano del Modernismo de entreguerras, junto con las numerosas influencias occidentales asimiladas durante ese período, entre las cuales se halla la del propio Mallarmé. Mi tesis es, justamente, que Doinaş inscribe su traducción del soneto mallarmeano dentro de la tradición modernista local, en concreto en la descendencia del gran poeta Ion Barbu

(1885-1961), celebrado en su país como “el Mallarmé de los rumanos”.

III

Al cabo de tales excursos analíticos, sería deseable poder deducir de ellos una idea coherente sobre el *modus operandi* de uno u otro de los traductores, tal como queda estampado en el producto de su labor. O, para ir más lejos, extrapolar de aquí una teoría (valga el barbarismo) de la(s) “estrategia(s) traductiva(s)”.

Mi propuesta es mirar dicha estrategia como un proceso tridimensional: por un lado, ésta definiría el *traducir*, o sea la práctica traductora (*pratique traduisante*) en el nivel individual; por otro, rendiría cuentas sobre las estructuras específicas de *lo traducido*, es decir sobre el producto final de tal práctica; por último, influiría y sería influida por factores y parámetros de la *recepción*, a saber por la lectura de la obra traducida, en su determinado contexto. Considero que, con lo dicho hasta aquí, han quedado medianamente cubiertos los primeros dos aspectos del problema y me propongo concentrarme a continuación sobre su tercera faceta, que constituye el objeto del último capítulo de la poética de la traducción.

Bajo este aspecto, la estrategia traductiva se hace patente como *interacción* entre el original y sus traducciones, cuya realización idónea sería —ya lo he dicho— el “intercambio de energía sin pérdida” (Steiner). Intercambio que, por su lado, puede mirarse o bien como un proceso jerarquizado y unidireccional, desde el texto-fuente hacia el/los texto(s)-meta, similar a los vínculos entre un tema musical y sus variaciones; o en dimensión horizontal, igual a la red de variantes de un “texto” oral en el folklore. En tal caso cabe hablar de un *intertexto de traducciones*, que incluye el conjunto de las versiones de un original dado, incluido el propio original como una de ellas.

La idea, ya que no el término, pertenece a Alfonso Reyes, quien analiza el cómo, en serie diacrónica, las sucesivas traducciones a un determinado idioma se influyen mutuamente, tanto si las más recientes se apropian soluciones acuñadas por las anteriores, como, sobre todo, si se esfuerzan por evitarlas. El teórico español Miguel Gallego Roca (1994) desarrolla las sugerencias del sabio mexicano, hablando de un “intertexto internacional”, al que yo preferiría llamar “interidiomático”.⁶ La posibilidad de que versiones del mismo texto-fuente a distintas Lenguas-meta remitan una a otra implica la existencia de un fondo común de soluciones y técnicas de traducción, diacrónicamente constituido para todo el espacio de recepción, espacio a su vez unificado por el *intertexto interidiomático*.

Como hipótesis de trabajo, esto desemboca en un modelo de lectura interactiva en varios niveles.

Para empezar, en el de la *complementariedad hermenéutica* entre el original y sus versiones. Un ejemplo: en el verso mallarmeano *Avec ce seul objet dont le néant s'honore*, el verbo *s'honorer* ha sido traducido al español por *nobleza*, al griego por *kosmeî* (‘adorna’) y al rumano por *se adoră* (‘se adora’). La primera versión actualiza un componente ‘aristocrático’ de *s'honorer* y la segunda le agrega un matiz plástico-pictórico; la suma de ambas remite a la heráldica, al presentar el “objeto” en cuestión como ‘blasón’ de la “Nada”. La versión rumana proyecta un significado ‘religioso’ (más bien secundario entre los del verbo francés: cf., el contexto *honorer Dieu*). Por consiguiente, el mismo “objeto” (a saber, según el verso anterior, el *ptyx* o la “conca” ausente) aparece ahora como ‘figura’ o ‘símbolo para la meditación ritual’, algo así, como una *mantra* hindú.⁷

⁶ Este concepto me parece más pertinente que el anterior a la hora de explicar el funcionamiento real del intercambio de energía: por ejemplo, el caso de acudir el traductor a modelos extranjeros para obviar el influjo de los antecesores dentro del propio idioma.

⁷ Tanto más cuanto el tema de dicha meditación es la “Nada”, ese concepto básico de la ontología budista (*sunya* / *purna*) que, según se sabe, Mallarmé

Aun más interesante es el nivel que llamaría de los *paradigmas histórico-literarios de la recepción*. Aquí la lectura interactiva, el “intercambio de energía” entre el original y sus versiones, otorga al intertexto interidiomático una dimensión multicultural, o por lo menos se la enfatiza. En concreto, el *feedback* hermenéutico de las traducciones examinadas (especialmente de la rumana y la española) determina el lugar de Mallarmé en un contexto europeo, donde el poeta francés viene a ser el precursor de Ion Barbu, en el marco del modernismo rumano y, visto en perspectiva hispánica, aparece como el principal descendiente de Góngora.⁸

Semejante lectura interactiva interesa no sólo a los traductólogos sino, por motivos obvios, también a los comparatistas, e interesa —o debería interesar— de modo especial a los historiadores de las literaturas “nacionales”. En esta perspectiva, es preciso que la traductología abandone toda preocupación normativa, es decir que deje de preguntarse *cómo* debe ser la versión idónea, para concentrarse sobre *qué* papel desempeña cualquier versión dentro del espacio de acogida.

Una ayuda valiosa al respecto nos ofrece la doctrina del estudioso israelí Itamar Even-Zohar,⁹ para quien lo que llamamos ‘Literatura’ es de hecho un “agregado de sistemas”, el *Polisistema literario*, uno de cuyos subsistemas lo constituye justamente la Literatura Traducida (en terminología anglosajona *Foreign Literature in Translation*). La función principal del Polisistema Literario es la *transferencia*, tanto “entre dos sistemas (lenguas / literaturas)”, como “dentro de los límites del sistema” (Even-Zohar, 1981).

descubrió por cuenta propia, a través de sus búsquedas e intentos por expresar poéticamente el famoso *néant*.

⁸ Dicho sea de paso, por intermedio de Mallarmé, el máximo lírico del barroco español se “inserta” en el sistema de la poesía francesa.

⁹ En España, un representante de su escuela es el ya mencionado Miguel Gallego Roca.

En este marco general, la traducción actualiza la transferencia inter-sistémica, toda vez que participa activamente en la intra-sistémica, de conformidad con su posición y *status* en ese mismo nivel. Tanto en una dirección como en otra, el proceso respectivo implica también aspectos de política cultural —cuando no políticos a secas—, que toda problemática en torno a la *recepción por la traducción* no puede ni debe perder de vista.

1°. La transferencia inter-sistémica consiste en que desde una “literatura-fuente” tendencias, criterios, sistemas de valores, pautas y sobre todo obras por traducir se transmiten hacia una “literatura-meta”, siendo ésta la que elige a aquélla. Tal elección está determinada por la “correlación de fuerzas” que rige el contexto sistémico más amplio de ambas literaturas y, por otro lado, determina mayormente el canon de la “literatura-meta”.¹⁰

Para concretar el debate, observemos que las tres versiones del soneto de Mallarmé se inscriben, junto al original, dentro del espacio literario occidental, en el que la literatura francesa fue durante siglos hegemónica, sin dejar de ocupar un lugar prominente hasta hoy en día. Dada, pues, la fuente común, su correlación interactiva con la “literatura-meta” difiere en cada caso particular.

- a) Octavio Paz, al traducir hacia el *español*, idioma que últimamente está disputando con éxito la primacía cultural del francés, interactúa con el texto y la “literatura-fuente” *en pie de igualdad*.
- b) Como “literatura-meta”, la *griega* se distingue en su fase moderna por un relativo equilibrio entre el influjo francés y el anglosajón, con cierto predominio de la primera LF

¹⁰ Tanto es así que los grupos de presión cultural (generaciones, corrientes, etc.) que se proponen cambiar el canon empiezan por traducir intensamente de una o varias “literatura(s)-fuente(s)” distinta(s) de aquélla(s) que hasta entonces solía(n) alimentar con influencias y modelos a la “literatura-meta”.

antes de 1930, y de la segunda, después de esa fecha. En la actualidad, dicho equilibrio se ve amenazado por la mundialización arrasadora del inglés como vehículo de la (sub)cultura de masas norteamericana. Reaccionando ante semejante peligro, ciertos sectores de la élite cultural griega se han agrupado, al lado de otros intelectuales europeos, en torno a la plataforma “para una *francofonía literaria*”, como reza el título del manifiesto publicado en la revista parisina *L’Atelier du roman* (diciembre de 2004). La versión mallarmeana de Takis Varvitsiotis, cuya apuesta es reconquistar un público para uno de los pilares de la modernidad poética francesa, participa, al parecer, de esta misma tendencia.

- c) En la versión *rumana* podemos ver igualmente una reacción, pero en circunstancias infinitamente más dramáticas. Durante los últimos dos siglos de su existencia, la literatura rumana evolucionó casi exclusivamente bajo la influencia de la francesa, hasta tal punto que un poeta y ensayista de entreguerras (Barbu Fundoianu/Bejamin Fondane) pudo afirmar —exagerando, *ma non troppo*— que “Culturalmente somos una colonia de Francia”. Desde luego, en esa misma época no faltaron voces que pedían a la LM que interactuase también con otras “literaturas-fuentes”, a fin de diversificar y enriquecer su propia fisonomía,¹¹ pero la situación no varió mayormente hasta fines de los años cuarenta. El régimen estalinista instaurado en el país después de la Segunda Guerra Mundial se propuso imponer brutalmente a las letras rumanas el paradigma “social-realista”,

¹¹ Así, el novelista y estudioso de las religiones Mircea Eliade, tras traducir al rumano *Un uomo finito* de Giovanni Papini, instó a sus coetáneos a frecuentar con mayor asiduidad a los italianos, para poder librarse de la “tiranía de la biblioteca francesa”; por su lado, el poeta y filósofo Lucian Blaga opuso a la influencia francesa, que incita a sus seguidores a ser como ella, la alemana, que los anima a ser ellos mismos.

de cuño soviético; con posterioridad, el nacional-comunismo de Ceaușescu quiso reemplazarlo por un delirante autoctonismo de tintes fascistoides, sumamente hostil a cualquier contacto con el exterior. En tales condiciones, una traducción como la de Mallarmé por Doinaș, capaz de recordar a sus lectores la relación privilegiada de la poesía rumana con la francesa, constituyó un aporte a la necesaria *restauración* de la “literatura-meta” en su entorno cultural normal.

2º. La transferencia intra-sistémica es función de la posición de un sistema dado dentro de otro más amplio o de rango superior. Según Even-Zohar (1978), la posición respectiva puede ser “primaria”, cuando el subsistema “participa activamente en la modelación del ‘centro’ del polisistema”, y “secundaria” —eso es periférica o marginal— cuando su capacidad de acción es limitada. Por otro lado, se llaman “primarias” las actividades capaces de renovar el sistema, y “secundarias”, las que tienden a “mantener el código establecido”.

Normalmente, los Polisistemas Literarios “grandes” y “sólidos”, cercanos al centro de su macrosistema (llámese éste las ‘letras europeas’, las ‘occidentales’ o incluso, según Goethe, la *Weltliteratur*), se nutren de su propia sustancia, sin demasiada necesidad de buscar formas ni modelos fuera de su orbe. Evidentemente, en ellos la LT ocupa zonas periféricas del sistema, y la práctica traductora, si bien secundaria como actividad, adquiere un cariz autoritario, aspirando a asimilar o, siquiera, a adaptar el producto de importación a los estándares del mercado de acogida.

- a) Tal es el caso de Octavio Paz, quien —como él mismo lo confiesa en el autocomentario a su versión española del “Soneto en equis” (cf. Paz, 1971)— “hispaniza”, vale decir “gongoriza” a Mallarmé.

Por el contrario, el subsistema de la LT puede ser propulsado al centro del Polisistema Literario cuando la “literatura-meta” está situada en posición “marginal” o “débil” (dentro del macrosistema); o bien cuando es aún “joven”, insuficientemente estabilizada; o, por último, cuando se encuentra en situación precaria, está cambiando de rumbo o atraviesa una crisis. En todos esos casos la traducción, desde su “principalidad”, mostrará una clara preferencia hacia las prácticas de índole *sourcière*, que fuerzan los hábitos de uso y las limitaciones sistémicas de la Lengua-meta, para suscitar en ella efectos expresivos análogos a la Lengua-fuente.¹²

- b) Como ya he dicho, la versión de Takis Varvitsiotis participa de la reacción de algunos literatos griegos contra la excesiva influencia anglosajona en su cultura, a consecuencia de la mundialización. En otras palabras, de la situación respectiva cierto sector de la élite intelectual local infiere la necesidad de que la “literatura-meta” cambie de rumbo, mediante la multiplicación e intensificación de transferencias desde otras “literaturas-fuentes” (peculiarmente la francesa). A raíz de ello, era de esperar que el poeta griego ejerciese una práctica traductora de carácter *sourcier*, pero se lo impiden las importantes diferencias estructurales entre Lengua-fuente y Lengua-meta. Sin embargo, la “soledad” de la versión griega dentro del intertexto interidiomático de las traducciones del “Soneto en equis” puede sugerir a su lector la unicidad de la poética mallarmeana dentro de su propio contexto literario.
- c) Cuando, a principios de los años setenta, Doinaş publicó sus traducciones de Mallarmé, la literatura rumana estaba

¹² El término *sourcier*, -e (de *source* = ‘fuente’) aplicado a esta manera de traducir pertenece al teórico francés Jean-René Ladmiral, quien llama *ciblistes* (de *cible* = ‘meta’) versiones como la de Octavio Paz, centradas sobre la Lengua-meta (cf. Ladmiral, 1986).

estrenando una crisis que iría empeorando constantemente durante las siguientes dos décadas de existencia del régimen comunista. Una dictadura paranoica se estaba empeñando en empujar al país más europeo de los Balcanes directamente y a toda velocidad hacia el Tercer Mundo. En la esfera cultural, la doctrina oficial —bajo el ridículo rótulo de “protocronismo rumano”— sostenía ni más ni menos que los logros más espectaculares y las ideas más fecundas jamás formuladas en ciencia y técnica, en la filosofía, las letras y las artes, eran directa o indirectamente de raigambre e inspiración rumanas. Y ya que el alimento espiritual se le proporcionaba a uno a domicilio, en todo momento, cómodamente y en abundancia, ¿para qué buscarlo en otros lados? En tales condiciones, es decir cuando el poder totalitario interviene en la cultura y la desestabiliza, el lugar y el papel de las traducciones dentro de la literatura nacional no sólo representan síntomas de la crisis, sino también señalan el comienzo de una contra-crisis correctora. En otras palabras, al ocupar el *centro* del polisistema traumatizado, pueden poner en marcha, desde allí, un radical proceso de deconstrucción y luego de reconstrucción de éste. En Rumanía, semejante dinámica sistémica tenía tanto cobertura política como existencial. Por un lado, la práctica traductora subminaba el aislacionismo cultural impuesto desde arriba, y así cometía un acto de resistencia “por la cultura” (como solía decirse en la época).¹³ Por otro lado, los lectores percibían obras cumbre de la literatura universal, trasplantadas en su lengua de “nación cautiva”, como auténticos golpes de

¹³ Esta expresión ha sufrido un amplio desprestigio después de 1990, al interpretársele como coartada para la pasividad política de la intelectualidad rumana (en comparación con otros países del Este, donde se produjeron fuertes movimientos de disidencia). Según mi opinión, la importancia de la “resistencia por la cultura” no debe exagerarse, desde luego, pero tampoco cabe negarla por completo.

ariete contra el muro de su prisión. En esos precisos términos huelga evaluar la “estrategia traductiva” del poeta rumano. Ésta implica, por ejemplo, la movilización de todos los recursos icásticos del significante, disponibles en la Lengua-meta, con el fin de llegar a una versión lo más cercana posible a la sonoridad del original. Decir que el resultado representa un *nec plus ultra* de la traducción *sourcière*¹⁴ sería rebajarlo. Desdeñando la solución fácil del “macarrónico” afrancesado, Doinaş inventa para su “Soneto en equis” un noble rumano mallarmeano.

ANEXO

1. *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,*
2. *L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,*
3. *Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix*
4. *Que ne recueille pas de cinéraire amphore.*
5. *Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,*
6. *Aboli bibelot d'inanité sonore.*
7. *(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx*
8. *Avec ce seul objet dont le néant s'honore).*
9. *Mais proche la croisée au nord vacante, un or*
10. *Agonise selon peut-être le décor*
11. *Des licornes ruant du feu contre une nixe,*
12. *Elle, défunte nue en le miroir, encor*
13. *Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe*
14. *De scintillations sitôt le septuor.*

(Mallarmé, 1998/Sonnet en ix)

¹⁴ Se conserva, como también decía más arriba, hasta el mismo sistema de rimas, construido con material fonético casi idéntico: véase por un lado *ix-orã* en los cuartetos y *or-ixã* en los tercetos (para el rumano), y por otro lado *ix-ore* en los cuartetos y *or-ixe* en los tercetos (para el francés).

1. Με αγνά ακροδάχτυλα υψηλά τον όνυχα ως αφιερώνει
2. Λαμπαδηφόρα, η αγωνία, το μεσονύκτιο, συγκρατεί,
3. Όνειρα μύρια εσπερινά που ο Φοίνικας αποτεφρώνει
4. Δίχως ούτε ένας πένθιμος αμφορέας να τα δεχτεί.
5. Στα ερμάρια, στην άδειαν αίθουσα: κάθε πτυχή έχει εκλείψει,
6. Καταλυμένο άθυρμα έμπλεο κενότητα ηχηρή,
7. (Ο οικοδεσπότης έφυγε στα δάκρυα της Στυγός να εγκύψει
8. Μ' αυτό μονάχα τ' όστρακο που την ανυπαρξία κοσμεί).
9. Μα στο κενό παράθυρο κοντά, προς το βορρά, μι' αχτίδα
10. Χρυσή, ψυχορραγώντας, τον διάκοσμο ίσως ιστορεί
11. Μονόκερων που με φωταύγεια πυρπολούν μια νηρηίδα,
12. Κείνη, γυμνή μέσα στο κάτοπτρο, σε νεκρική ατονία,
13. Ως καθηλώνεται στη λήθη από το πλαίσιο κλειστή,
14. Των διαθλάσεων έλκει ευθύς την εφτάστερη συμφωνία.

(Mallarmé/Varvitsiotis 1999)

1. El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,
2. La Angustia, es medianoche, levanta, lampadóforo,
3. Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
4. Que ninguna recoge ánfora cineraria.
5. Salón sin nadie ni en las credencias conca alguna,
6. Espiral espirada de inanidad sonora,
7. (El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta
8. Con ese solo objeto nobleza de la Nada).
9. Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro
10. Agoniza según tal vez rijosa fábula
11. De ninfa alanceada por llamas de unicornios
12. Y ella apenas difunta desnuda en el espejo
13. Que ya en las nulidades que clausura el marco
14. Del centellar se fija súbito el septimino.

(Mallarmé/Paz 1974)

1. Nalt, închinând din unghii curatul lor onix,
2. Neliniștea, în noapte, reia, lampadoforă,
3. Atâtea visuri arse-n amurguri de Fenix
4. Ce amfore menite cenușii le ignoră.
5. Sus, în salonul gol pe credențuri: nici un ptyx,
6. Negată jucărie de forfotă sonoră,
7. (Maestru-i dus să scoată suspinele din Styx
8. Cu doar obiectu-n care Neantul se adoră).
9. Ci vag lângă răscrucea de nord vacantă, mor
10. Aurării conforme probabil în decor
11. Cu doi licorni zvârlindu-și văpăile pe-o nixă,
12. Ea, moartă dezvelită-n oglindă, când ușor
13. Își naltă, în uitarea-nrămată, fruntea fixă
14. Ne-ntârziat septetul mărunț-pâlpăitor.

(Mallarmé/Doinaș, 1972).

Referencias

- ALONSO, Dámaso (1950). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos/Biblioteca Románica Hispánica.
- COSERIU, Eugenio (1991). “Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción” y “Tesis sobre el tema lenguaje y poesía”. En *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos/ Biblioteca Románica Hispánica.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978). “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, en *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv University/ The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- _____ (1981 [Summer-Autumn]). “Translation Theory Today. A Call for Transfer Theory”. *Poetics Today*, 2.4.
- GALLEGO ROCA, Miguel (1994). *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Júcar/Ensayos.

- JAUSS, Hans-Robert (1978). "L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire". En *Pour une esthétique de la réception* (trad. fr.). Paris : Gallimard.
- LADMIRAL, Jean-René (1986). "Sourciers et ciblistes". *Revue d'Esthétique*, 12. Toulouse : Prévot.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard NRF / "La Pléiade". Versiones de "Sonnet en ix": griega, de VARVITSIOTIS, Takis (1999). En St. M. : *Poiémata*. Atenas: Armós. Española, de PAZ, Octavio (1974). En *Versiones y diversiones*. México: Joaquín Mortiz. Rumana, de DOINAȘ, Șt. Aug. (1972). En St. M. *Poezii*, Bucarest: Univers.
- POUND, Ezra (1967): *How to Read?* London: Pavannes & Divisions/Literary Essay.
- STEINER, George (1996). *No Passion Spent. Essays 1978-1995*. Yale: University Press.
- VV. AA. (2004 [diciembre]). "Pour une francophonie littéraire". *L'Atelier du roman*. Paris : La Table Ronde.