



La traducción como actividad transformadora.

Reflexiones sobre un número de «Change».

Horst Hina.

Una estética y una teoría de la traducción

Hay libros que descansan en sí mismos, que son tan completos que casi pueden prescindir de un acercamiento crítico, ya que todo está dicho. Y hay libros que son una provocación para la crítica, que sólo en el acto crítico llegan a la plena comprensión de sí mismos. Este tipo de libros cuenta con el crítico, le llama, le invita a participar en un debate que no está aún concluido pero cuya conclusión, o al menos aclaración, puede ser alcanzado por un paso trascendental que conduce el debate a un nivel superior. Por supuesto, tales libros son la alegría del crítico que encuentra en ellos una justificación de su quehacer.

A esta segunda categoría de libros hay que atribuir el décimo-cuarto volumen de la revista parisiense *Change* (febrero 1973) que, bajo el título *Transformer, traduire*, está dedicado al fenómeno de la traducción. Es un volumen sumamente complejo, con una gran riqueza de perspectivas y accesos metodológicos, un verdadero laboratorio donde poetas y científicos, literarios y lingüistas colaboran a aclarar —y también a confundir— la operación traductora, apasionados todos de la profunda incommensurabilidad de este fenómeno, de su carácter prolífico, polifacético, desconcertante y en última instancia inagotable. En el cada vez más amplio panorama de las publicaciones acerca de la traducción, se encontrará difícilmente una obra que demuestre con igual variedad de ejemplos la *complicación* de la actividad traductora, que en realidad es una "praxis", un terreno donde sólo se puede llegar a conclusiones a través de una interacción teórico-práctica. Al mismo tiempo, el volumen de *Change* enseña, como era de suponer, la *actualidad* de la traducción, no solamente en el plano de la investigación científica,

sino ante todo en el campo de la misma creación literaria, de tal manera que no es exagerado afirmar que una parte notable de la experimentación literaria de hoy esté relacionado de uno u otro modo con la traducción. Esto nos parece uno de los principales méritos de la presente publicación: el demostrar cómo se compenetran la creación literaria y la recreación traductora, la escritura y la reescritura que también es una escritura.

Desde luego, tenemos que ver en este número de *Change* algo como una cantera donde el lector tropezará con piedras preciosas y raras de investigación y de creación, al lado, cómo no, de polvo y de desperdicios, como siempre suele ocurrir en las grandes construcciones. De allí la necesidad, para el lector o crítico paciente y despreocupado, de ordenar y de clasificar, de examinar el valor exacto de los productos intelectuales presentados. Trabajo que no es fácil, dada sobre todo la gran diversidad de las metodologías empleadas. Una parte importante de las contribuciones proviene de los estructuralistas soviéticos, cuya irrupción en el mundillo de la crítica occidental representa el "último grito" de la investigación literaria. Aunque las contribuciones de los investigadores del Este son numerosas (hecho que se explica quizás por ser eslavista el coordinador de la presente publicación, León Robel), no hay que olvidar las contribuciones de otras escuelas o investigadores, principalmente las de la escuela paulista de traductores representada por Haraldo de Campos, y además, trabajos individuales de gran envergadura como el de Ibarra acerca de una traducción francesa de Quevedo del siglo XVII. Finalmente, importa destacar la colaboración del propio equipo de *Change*, tanto más trascendental cuanto que ellos intentan establecer la relación entre la teoría de la traducción y la práctica literaria actual.

La variedad de las metodologías queda superada aún por la riqueza de los materiales y muestras de la literatura traductora, que van desde el chino y ruso pasando por el inglés y alemán hasta las lenguas neolatinas como el brasileño, español o francés. Es una variedad de materiales, y por consiguiente de experiencias, realmente digna de un congreso internacional de traductores. Ilustra este cosmopolitismo literario y crítico la fe de los autores en una cultura mundial donde los productos culturales en gran medida pueden estar omnipresentes. En nuestro caso, es el francés el idioma asimilador de la cultura del mundo. Pero no se trata solamente de experiencias de traducción

al francés; al contrario, se habla de la traducción de Homero al brasileño, de Joyce al castellano, de Puschkin al alemán, de Heine al ruso, de Confucio a los idiomas occidentales. El presente número de *Change* puede considerarse el foco donde se concentran en una teoría, o en unas teorías, las experiencias ilimitadas de la traducción de la literatura mundial.

¿Dónde está el hilo conductor en esta multiplicidad de contribuciones, metodologías, experiencias, lenguas? Al fin y al cabo, *Change* no desea que se le confunda con un congreso de traductores. Su intención es más bien de formular y de fundamentar una teoría: la traducción como cambio, como actividad transformadora. Esta visión está conforme con la estética general del equipo de *Change*, aquel grupo disidente de *Tel Quel*, una estética cuyo símbolo es el mismo nombre de la revista. Una estética del cambio, en la tradición de Arthur Rimbaud, pero también de Karl Marx, aspirando al cambio de la vida a través de un cambio de la escritura. La traducción interesa al equipo de *Change* precisamente porque constituye una operación transformadora. "*La théorie de la traduction* —escribe León Robel en la introducción al presente volumen— *doit prendre sa place, toute sa place, mais sa juste place, dans une théorie générale du CHANGE de forme (ou des transformations)*" (1).

Así se puede ver en la teoría del cambio la idea directora de las colaboraciones de *Change* acerca de la traducción. El propósito de León Robel es una declaración programática, más que la constatación de un resultado obtenido por investigaciones concretas. ¿Hasta qué punto puede servir el concepto de cambio para comprender mejor el ser específico de la operación traductora? Es ésta la pregunta que hay que plantearse ante cada artículo y cada colaboración de la revista parisiense. Como ya dijimos, la revista no da una respuesta rotunda; se satisface con hacer observaciones, indicaciones, alusiones, someter la traducción a una experimentación poética. Es la tarea del crítico al concluir lo que realmente *puede* el concepto de cambio en una teoría de la traducción, y lo que significa este concepto en diferentes circunstancias.

Examinando las más importantes contribuciones al dicho número *Change*, intentaremos destacar la significación del concepto de cambio y su utilidad para la teoría de la traducción.

(1) *Change*, núm. 14, pág. 6.

Al mismo tiempo, conseguiremos así situar la teoría de *Change* en el contexto de las investigaciones sobre la traducción.

La traducción en el laboratorio poético

Para obtener una primera idea de la multiplicidad de aplicaciones y sentidos del concepto de cambio en el campo de la traducción, es conveniente echar una mirada en el laboratorio de textos que comprende el presente volumen. Es un laboratorio donde se experimenta en todos los sentidos y todas las direcciones imaginables, con el principal resultado de que de cada texto se obtienen numerosos textos nuevos. La traducción (interna tanto como externa) como medio sorprendentemente fructífero para la producción de nuevos textos, como punto de partida de cadenas poéticas: esto parece una comprobación de la idea lanzada hace un par de años por Pierre Macherrey (2) de que toda literatura es ante todo "producción". Las operaciones traductoras y (en un sentido más general) transformadoras tienen como finalidad de sacar, según León Robel, "*la multiplicité de textes dans le texte*" (3), ya que cada texto, literario o no, es portador de un número casi ilimitado de otros textos.

Un experimento interesante se ha realizado por el círculo de Polivanov con un soneto de Mallarmé. Se trata de *Le tombeau d' Edgar Poe*, que ya por sí mismo es una traducción; una obra del traductor de Poe que fue Mallarmé y que concentra, en inglés, el sentido de los textos que Mallarmé acaba de traducir. Desde luego, Mallarmé ha realizado un acto de traducción *interna*, quedándose en el idioma del original, transcribiéndolo en forma de abreviatura con el fin de conservar el "sentido" a través de un "cambio" de forma externa de los textos. Para el círculo de Polivanov, este soneto es el punto de partida para una serie de transformaciones y de recreación del texto. Se traduce el soneto al francés, al ruso, se lo retraduce al francés ("*traduction-retour*"), resultando de esta operación un texto bastante distinto de la primera traducción al francés. Finalmente, el texto se transcribe en la forma de poesía concreta ("*traduc-*

(2) P. MACHEREY: *Théorie de la production littéraire*. París, Maspéro, 1966.

(3) *Change*, S. 86.

tion-extraction"). Así, de la "traducción" de Mallarmé, se realizan media docena de textos que todos están relacionados de uno u otro modo con el original de Mallarmé e incluso de Poe.

La técnica de traducción interna se lleva a su extremo en el capítulo *Le P.A.L.F. (Production automatique de littérature française)*, donde se parte de una sencilla frase francesa y después se sustituye cada palabra por la definición de diccionario, para llegar al final a frases monstruosas e incomprensibles, frases que podrían figurar como secuencias de una poesía experimental. ¡Un modo de producción de literatura!

Entre las colaboraciones más sorprendentes figura la de Sylvia Roubaud con el título *Mots heures gousses rames*. En realidad, este título es el de un librito bastante enigmático aparecido en Londres en 1968, un libro bilingüe, pues contiene poesías en francés (según el editor del librito, de un maestro del centro de Francia) y extrañas interpretaciones de dichas poesías en lengua inglesa (de un heredero del manuscrito, actor y políglota-¡ficción borgiana!). En su conjunto, una espléndida mistificación literaria que la autora del citado artículo intenta "desmontar".

Son enigmáticos ante todo los poemas de la colección, por lo cual el editor ha añadido interpretaciones, aunque éstas no son precisamente una ayuda a la comprensión. Para dar una idea, citamos el primero de los poemas.

*"Un petit d'un petit
S'étonne des Halles
Un petit d'un petit
Ah! degrés te fallent
Indolent qui ne sort cesse
Indolent qui ne se mène
Qu'importe un petit d'un petit
Tout Gai de Reguennes" (4).*

Alrededor de estos versos oscuros, el intérprete inventa algo como una novela: se imagina la historia de "un petit d'un petit", huérfano aristócrata, rechazado por su familia, viviendo en el anonimato, comparable quizás al famoso "Máscara de Hierro"... Es un intento irónico y parodístico de interpretar una poesía

(4) *Change*, pág. 98.

que evidentemente no tiene "sentido". Pero Sylvia Roubaud es una lectora a la altura de tales artificios literarios. Hay algo en el ritmo de la poesía que le parece familiar, aunque no se da cuenta en seguida del cómo y del por qué. Leyendo los versos con acento inglés —ya que los comentarios también están redactados en aquel idioma— descubre repentinamente detrás de las palabras francesas una famosa canción del *kitchen English* cuyos versos todo estudiante francés de la lengua inglesa sabe de memoria. Es la historia del huevo que cae y se rompe:

*"Humpty Dumpty
Sat on the wall.
Humpty Dumpty
Had a great fall.
And all the king's horses
And all the king's men
Couldn't put Humpty Dumpty
Together again"* (5).

Desde luego, el "*Humpty Dumpty*" se convierte en "*Un petit d'un petit*"... El autor de la poesía francesa ha hecho nada más que una *traducción fonológica*, traduciendo no el sentido, como suele hacerse normalmente en la traducción, sino el sonido de las palabras inglesas. Ha hecho una traducción al revés; dejando al lado el significado y concentrándose en la reproducción, con palabras francesas, del sonido de las expresiones inglesas. Y para despistar al lector, para reirse de él, el editor se ha lanzado después en rebuscadas interpretaciones del nuevo texto al cual precisamente había que "dar" un sentido, ya que éste se había perdido en la traducción fonológica.

Sylvia Roubaud se dedica a continuación a un análisis minucioso del "truco" del editor de las poesías y de las numerosas posibilidades que presenta este juego literario. Cada palabra inglesa se puede transcribir (aproximadamente, por supuesto) con varias expresiones francesas, expresiones que evocan cosas muy distintas de la palabra original y por consiguiente dejan el campo abierto al juego de la imaginación interpretadora. Por ejemplo, el inglés *little* puede transcribirse tanto con *Lydie* o *Lille* como con *l'île* o *lit-elle*; en *little gun*, se puede oír *lit d'élégant*,

(5) *Change*, pág. 99.

en *the little dog* se oye *le lit de dos*, de *the little duck* se puede derivar *de lit de doux...* Traducciones fonológicas que son el comienzo de una novela sentimental.

¡Qué brillo, qué habilidad literaria! Nos encontramos frente a unos literatos que dominan perfectamente los recursos de su oficio. ¿Pero para qué sirve todo eso? Creemos que estos ejemplos demuestran al menos el amplio campo del cambio entre los textos. La traducción fonológica pone de relieve que la traducción en su conjunto es una actividad creadora, poética, intelectual, un juego literario, lleno de ironía, un juego sin fronteras, una manifestación de la espiritualidad y de la inteligencia. Naturalmente, la traducción fonológica tiene también un aspecto insolente y destructor. Se ríe de todo, es una puesta en tela de juicio de todo. Uno de los ejemplos particularmente insidiosos de la colección poética es este:

“*Yes sir, yes sir...*”

“*Y est-ce art, y est-ce art...?*”

Y la retraducción:

“*Where is art? Where is art?*” (6)

¿Es arte? ¿No lo es? Y si no, ¿dónde está? Hipócritamente, el editor de la colección añade: “*Il s'agit d'une destruction totale*”.

El artículo de Sylvia Roubaud, como los demás experimentos del laboratorio de textos, ponen de manifiesto que el texto es *materia cambiante*. Una de sus características es la proliferación, la disposición a la transformación. La transformación es posible tanto al nivel de la forma lingüística como del sentido, o de los dos. Parece que la literatura, y más que nada la literatura moderna, vive de estos cambios, de este juego de escrituras y de reescrituras. Es preciso meditar esta práctica literaria, integrarla a nuestro saber teórico. Los artículos críticos de *Change* pueden ser una ayuda en este sentido.

(6) *Change*, pág. 112.

El texto y lo extra-textual

Los estructuralistas soviéticos frente a la traducción

El estructuralismo soviético —esta primera gran manifestación de la crítica de este país después de los formalistas rusos en el primer tercio de nuestro siglo— ha prestado bastante atención al fenómeno de la traducción, lo que no extraña en un país que, además de comprender numerosos grupos lingüísticos, constituye el vínculo entre Europa y Asia. El enfoque estructuralista de esta corriente crítica explica además el papel que se atribuye a las transformaciones intertextuales y extratextuales dentro del campo literario. Para esta crítica, no solamente la traducción es una actividad transformadora, sino el mismo texto literario es el producto de un proceso de transformaciones. Para comprender y describir la operación traductora hay que comprender primero lo que es el mismo texto literario, hay que comprender el texto como resultado de una serie de cambios.

Encabezan el presente número de *Change* dos contribuciones de Iouri Lotman, introductor del estructuralismo occidental, sobre todo del estructuralismo lingüístico, en la Unión Soviética. En realidad son dos capítulos de su famoso libro *Lektssi po struktural'noi poetike* (Lecciones de poética estructural) de 1964, traducido después en varios idiomas occidentales. El editor de *Change* ha publicado en primer lugar el capítulo III de dicho libro, *El problema de la traducción poética*, seguido del capítulo II, *Las relaciones extra-textuales de la obra poética*, que facilita la base teórica para su concepción de la traducción.

Estos dos capítulos enseñan hasta qué punto el concepto de cambio es fundamental para la misma teoría del texto literario. No solamente la traducción es cambio, sino que el cambio forma parte del modo de ser del texto. Lotman afirma igual que muchos otros críticos de la escuela estructuralista occidental, que el texto no puede de ningún modo ser considerado como un "absoluto", un "objeto real" (7), como una estatua de mármol, para decirlo de una manera metafórica. El texto no existe por sí mismo, y no puede ser interpretado por la sola asimilación a la obra literaria a la cual pertenece. "*Le texte en règle générale n'existe pas à lui tout seul, il est nécessairement inclus dans*

(7) *Change*, pág. 33.

un contexte (historiquement réel où de convention). Le texte existe comme contrepoids d'éléments structuraux extra-textuels, il est lié à eux comme le sont les deux termes de l'opposition" (8)

Para definir el concepto de estructura extra-textual, de *fuera-texto* (según la terminología innovadora del autor), el catedrático de poética de la Universidad de Moscú introduce otros dos conceptos: el de *procedimiento* y el de *medio artístico*, o de *artisticidad*. Bajo *procedimiento* entiende el trabajo que se realiza por debajo del texto, en el terreno de la "estructura profunda" oculta detrás de esta estructura superficial que es el texto lingüístico. El procedimiento se refiere principalmente al "contenido", a los condicionamientos morales, religiosos, políticos, en una palabra: ideológicos de la obra. Estos contenidos actúan sobre el texto, le modifican, le determinan, aunque por otro lado no se puede decir tampoco que el texto es sólo el reflejo de estos contenidos. Es más bien su transposición, su prolongación, y a veces su contrapeso. Hay que *traducir* estos contenidos al nivel del texto, y este trabajo de traducción se realiza precisamente a través de los procedimientos. Lotman da como ejemplo el caso de Tolstói, sobre todo de la última época, cuya estética estaba profundamente marcada por sus opciones morales. Pero las obras tardías de Tolstói no pueden interpretarse como discurso moral; son un discurso artístico, cuyos supuestos están profundamente marcados por unos contenidos morales. Son la *traducción* de lo moral. Donde no hay traducción, donde no hay procedimiento, no hay arte. Por otro lado, el rechazo de lo extra-textual y la limitación a lo textual puede también conducir a una falsificación del fenómeno literario. Lotman menciona aquí al poeta ruso Blok, quien siempre hablaba con menosprecio de "li-te-ra-tu-ra", que para él era "mentira": Blok pensaba con cierto derecho en aquellos "literatos" que se aprovechaban de los estilos artísticos de moda para escribir "bestsellers" sin preocuparse de que sus textos, para ser verdaderos, tenían que enfrentarse con una realidad extra-textual, la realidad socioeconómica y cultural de su tiempo.

Entonces, el texto es el resultado de la "traducción" de lo extratextual. Al mismo tiempo, es el resultado de un proceso de traducción al nivel textual. El texto nace del diálogo con los demás textos de la época y de la tradición, es un punto de inter-

(8) *Change*, pág. 35.

ferencia de los textos del mundo (idea tan cara también al estructuralismo francés). "*Le concept même d'artisticité n'est pas une chose, mais une relation*", escribe Lotman, y añade: "*L'oeuvre est perçue sur le fond d'une tradition et par rapport à elle*" (9). Por ejemplo, la particularidad de la prosa de Puschkin no se puede captar solamente en comparación con la prosa realista rusa del XIX, sino que hay que verla en comparación con la sinfonía de los textos de sus predecesores románticos y racionalistas, de los Malinski y Naréni, de Benjamin Constant y Châteaubriand, de Balzac y Stendhal, de Voltaire y Diderot. La captación de cualquier texto literario se efectúa por su proyección sobre un *fondo* de textos —los textos tanto de la tradición como de la actualidad del escritor. Así, Lotman puede declarar: "*La chair réelle de l'oeuvre consiste en un texte (un système de relations intratextuelles) dans sa relation à la réalité extratextuelle; vie, normes littéraires, tradition, conceptions*" (10). Nosotros podemos especificar: el texto representa una doble "traducción", la traducción de la realidad extratextual y la traducción de otros discursos literarios.

Resulta así que el cambio está inscrito en el texto mismo: cada texto transforma el "fondo" de textos sobre el cual descansa, y además transforma en "literatura" un contexto que es el de la realidad (política, social, económica, cultural). Sin tomar en consideración estos procesos de cambio, no se puede ver en el texto un ser vivo.

Hemos hablado de la traducción como parte del modo de ser de la literatura. Pero ¿qué dice Lotman sobre la traducción en el sentido estricto de la palabra, de la traducción como pasaje del texto a otro sistema de significación? Según Lotman, la traducción (poética) no es problemática a causa de dificultades en la transmisión del mensaje informacional del texto, ya que la función de la lengua es fundamentalmente la de la comunicación. Tampoco es un problema de la comunicación entre culturas distintas, pues a través de la lengua se pueden aclarar malentendidos posibles. La dificultad de la traducción, según Lotman, reside más bien al nivel fonogramatical y al nivel de las relaciones extratextuales.

Al nivel fonogramatical: las relaciones entre la forma fonogramatical

(9) *Change*, pág. 41.

(10) *Change*, pág. 16.

gramatical ("*l'enveloppe sonore du mot*" [10]) y el contenido ("*la sémantique*"), o en términos saussurianos: entre el significado, no pueden ser reproducidas con exactitud; hay que contentarse con una reproducción adecuada.

Al nivel de las relaciones extra-textuales: para traducir, hay que captar el proceso transformativo que está inscrito en el texto, su relación con el "fondo" de las escrituras, su relación con el contexto de la realidad. Si este fondo no se percibe bien, si el texto por error se proyecta sobre un fondo cultural y textual distinto, entonces ocurre el peligro de la "*percepción inadecuada*" (11); el texto ya no se entiende tal cual es. Tales errores de proyección son muy frecuentes: un texto difícil ("hermético") proyectado sobre un texto aún más difícil, parece menos difícil que un texto de mediana dificultad proyectado sobre un texto fácil. Todo depende de la perspectiva, del sistema de relaciones.

Las demás contribuciones de la tendencia estructuralista soviética profundizan y aclaran algunas de las perspectivas abiertas por el profesor de Moscú. Así, V. V. Ivanov, en su artículo *La traduction poétique à la lumière de la linguistique*, desarrolla el aspecto del cambio de las estructuras fono-gramaticales en la operación traductora. Demuestra con ejemplos convincentes que la traducción no exige la reproducción de los valores sonoros en sí, sino de la correlación específica entre estos valores sonoros y los valores semánticos. La contribución de Vladimir Bouritch *Des principes fondamentaux de traduction d'oeuvres écrites en vers libres* intenta finalmente establecer algunas reglas para la traducción de poesía en versos libres en comparación con la traducción de poesía en versos convencionales (allí traducción exacta del sentido y traducción aproximada del ritmo, aquí traducción exacta del ritmo y traducción aproximada del sentido).

Mirando estos trabajos en su conjunto, hay que constatar algo curioso: el aspecto de *cambio* es mucho más importante para su teoría del texto literario mismo que para su teoría de la traducción. La traducción, según ellos, debe captar la obra para traducir sus relaciones *históricas*, casi podríamos decir su forma arqueológica. Este *historicismo* del estructuralismo soviético, herencia probablemente de la crítica ortodoxa del socio-realismo, es un gran obstáculo para la actividad transformadora de la tra-

(11) *Change*, pág. 18.

ducción, de la reproducción y recreación de los textos, en el sentido de los experimentos de los escritores del laboratorio poético. La traducción —y esto es un *a priori* de la crítica estructuralista soviética— tiene la obligación de reproducir el texto “tal cual es”, prescindiendo de experimentos artísticos y juegos literarios. *Se permite traducir los cambios inscritos en el texto, pero no se permite seguir cambiando el texto.*

La belleza en acción

Haraldo de Campos y el grupo de Sao Paulo

Contrariamente a los estructuralistas soviéticos, Haraldo de Campos no acentúa tanto el aspecto de la re-contrucción histórica de la obra literaria (aunque comparte con ellos los principios básicos de su estética, es decir, la distinción entre la información semántica de la obra y la información estética, el *Kunstcharakter*), sino da más peso a la multiplicidad de las traducciones posibles. El autor brasileño está convencido de que la grandeza de un texto reside en que admite e incluso exige varias traducciones, traducciones que pueden tener la función de *re-actualizar* la obra poética, perdida en el inmenso espacio de la Historia de la literatura.

“*Make it new*” —con este slogan se puede resumir la meta que se propone Haraldo de Campos en su artículo *De la traduction comme création et comme critique*. Su propósito principal es el de “*donner une nouvelle vie au passé littéraire valable par l'intermédiaire de la traduction*” (12). Esta preocupación de renovación de las grandes obras literarias del mundo a través de la traducción —con un universalismo muy característico para las nuevas tendencias de la literatura latinoamericana que quiere conquistarse la herencia cultural del mundo— ha sido al origen de una preciosa labor de crítica y de creación dentro del círculo de traductores de la Universidad de Sao Paulo, de la que nos da noticia el artículo del autor.

La traducción, para Haraldo de Campos, es inicialmente un acto crítico, una mirada hacia el texto para descubrir su ser profundo, su estructura, y también su actualidad. “*Traduire, c'est*

(12) *Change*, pág. 75.

la façon la plus attentive de lire" (13), declara el traductor al castellano de James Joyce que el autor cita. Cada traductor "desmonta" la técnica de un texto para después reproducirla según su conocimiento y su modo de interpretación. La obra se deshace y se rehace en la operación traductora, se analizan los materiales que contiene, los procedimientos de composición que utiliza. Por consiguiente, la traducción es un excelente instrumento para conocer a fondo una obra, para asimilarse las obras de la literatura universal. Según Haraldo de Campos, no puede renunciar desde luego la enseñanza de la literatura a la traducción. La traducción puede poner de manifiesto los ingredientes de una obra, las influencias asimiladas, las leyes de construcción. "*Aucun travail théorique sur les problèmes de poésie, aucune esthétique de la poésie ne sera valable comme pédagogie active, si elle ne montre pas immédiatement les matériaux auxquels elle se rapporte, les modèles (les textes) qu'elle envisage. Si la traduction est une forme privilégiée de lecture critique, ce sera par son intermédiaire qu'on pourra conduire d'autres poètes, des amateurs et des étudiants en littérature à la pénétration la plus intérieure du texte artistique, de ses mécanismes et engrenages les plus intimes*" (14).

Entre los numerosos ensayos de crítica por medio de la traducción destaca el intento de comprobar la influencia de Joyce en la novelística de Guimaraes Rosa a través de la comparación de textos del *Grande Sertao* y de *Finnegans Wake*, traducido éste al brasileño. La comparación del original de Guimaraes con la traducción de Joyce pone de manifiesto una relación de dependencia que la crítica tradicional podría difícilmente demostrar con igual certidumbre. Si la misma literatura, según los estructuralistas rusos o franceses, es *cambio*, la crítica-traducción como operación transformadora está capacitada como ningún otro método de interpretación para aclarar las relaciones entre los textos.

La traducción como acto de comprensión y de interpretación es en realidad sólo el primer paso hacia la recreación poética. El segundo acto es el de la creación, de la reproducción de la obra. Aquí, Haraldo de Campos distingue entre la recreación *filológica* y la recreación *artística*. Conforme con Ezra

(13) *Change*, pág. 80.

(14) *Change*, pág. 82.

Pound, para él uno de los más grandes traductores de la literatura universal, Haraldo de Campos defiende el derecho de transformar el texto en el acto de la recreación artística. La traducción de algunas poesías chinas por Ezra Pound puede ser deficiente para un sinólogo como Arthur Waley (autor de traducciones filológicas), y sin embargo sabe captar una dimensión de estas poesías que queda perdida en la versión de Waley. "*Pound est avant tout poète. Waley est avant tout un sinologue. Dans les cercles sinologiques, sans doute, les incursions de Pound dans le chinois n'éveillent qu' une grimace de dédain... De l'autre côté, les gens sensibles aux beautés subtiles du vers poundien, ne peuvent prendre au sérieux la technique poétique des "essais et erreurs" de M. Waley*" (15).

¿Fidelidad filológica o fidelidad artística? Ambos procedimientos tienen sus ventajas y sus inconvenientes. El autor brasileño considera que la relación entre los dos procedimientos es *complementaria*. Por lo tanto, propone la colaboración entre lingüistas, filólogos y poetas dentro de un "laboratorio de textos", según el modelo del grupo de Sao Paulo. Sin embargo, esta colaboración no hay que imaginársela de tal modo que así se consiguiese una síntesis entre la traducción filológica y la artística. Al contrario, hay coexistencia de los dos métodos que se aclaran recíprocamente sin, por lo tanto, confundirse demasiado. Comparada con la traducción filológica, la traducción artística se manifiesta como "*inventiva*" precisamente en la medida que supera la traducción filológica, "*dans la mesure où il transcende délibérément la fidélité du sens pour conquérir une loyauté à l'esprit de l'original traduit, et au signe esthétique vu comme entité totale, indivisible, dans sa réalité matérielle (...) et dans sa charge matérielle*" (16).

En este acto de deliberada trascendencia hacia la captación del ser artístico de un texto y una obra reside el carácter transformador de la traducción. He aquí una justificación del cambio como procedimiento dentro de la actividad traductora. Los grandes textos son una invitación permanente a la traducción, una invitación a recrearlos en su belleza inagotable. En este sentido, la actividad traductora es la *belleza en acción*.

(15) *Change*, pág. 82.

(16) *Change*, pág. 83.

El texto, conjunto de traducciones

Las teorías acerca de la traducción del estructuralismo soviético y de la escuela de traductores de Sao Paulo facilitan unos conceptos básicos que son utilizados por el propio equipo de *Change* en su afán de construcción de una "estética" de la traducción.

Una de las ideas más interesantes de esta estética de la traducción es la de que el texto —como declara programáticamente León Robel— "*es el conjunto de traducciones significativamente diferentes*" (17). Esto quiere decir que no solamente tienen derecho de ciudadanía en la República de las Letras varias traducciones de un mismo texto, sino que solamente a través de varias, o muchas, traducciones se puede llegar a la comprensión "total" de este texto. El conjunto de las traducciones posibles —y significativamente distintas— permitiría entonces, según León Robel, la comprensión perfecta. ¿Pero existe este conjunto de traducciones? Creemos que en la mayoría de los casos este conjunto de traducciones significativamente diferentes está aún por hacer —de lo que se puede deducir, al menos teóricamente, la posibilidad de realizar nuevas recreaciones de un texto y de una obra. Sólo si se manifiesta claramente la imposibilidad de hacer de un texto nuevas traducciones significativamente diferentes (por ejemplo en el caso de que en una época determinada se han realizado varias traducciones significativamente iguales o parecidas), existiría la prueba de que se ha llegado a un límite en la interpretación de este texto (límite que puede ser ensanchado en una época posterior).

En este contexto tiene cierta importancia el concepto de *traducción interna*, concepto clave en la estética del grupo de *Change*. Traducir dentro de la misma lengua, transcribir en otras palabras y otras estructuras sintácticas un texto literario: podría ser también una posibilidad de acercarse a la comprensión de éste. V. V. Ivanov observa que según una de las leyes fundamentales de la lingüística, una misma idea puede expresarse en varias formas lingüísticas; y ¿por qué no podría expresarse una idea poética en diferentes formas lingüísticas?

La traducción interna puede encontrar una justificación su-

(17) *Change*, pág. 8.

plementaria en la misma práctica de la creación poética, una práctica que ha sido analizada y descrita por muchos poetas modernos, desde Edgar Allan Poe hasta Enzensberger y Sollers. Nos referimos al hecho de que muchas veces el poeta llega a la versión "definitiva" a través de toda una serie de versiones intermedias, versiones que no son solamente etapas en camino hacia una solución ideal, sino formas igualmente válidas, intentos de concretar lingüísticamente una verdad poética trascendental. Ya Hölderlin presenta ejemplos muy modernos de varias redacciones de una misma poesía, o varios fragmentos de una poesía que no ha llegado a terminar. En el siglo XX los ejemplos abundan; Ivanov cita a Pasternak y a Maïakovski, pero podría hablar del mismo modo de muchísimos más poetas.

Así, la traducción puede por sí misma rehacer el camino que ha hecho antes el poeta, recrear una serie de versiones anteriores a la versión final, versiones que son un acercamiento a la verdad poética que escapa a la plena integración en el lenguaje. Lógicamente, este proceso de acercamiento no se limita a la traducción *interna* (que repite en el fondo la labor del mismo poeta), sino puede ensancharse fácilmente a la traducción *externa*; esta reproducción de la obra poética en otro idioma. Alguna vez la traducción externa puede incluso poner de manifiesto la ambigüedad semántica del texto poético. Jean Pierre Faye, en sus brillantes *Notes de Nice pour un problème de la traduction*, enseña con el ejemplo de Hölderlin que algunos de sus fragmentos poéticos admiten varias interpretaciones según el "*découpage*" que se hace de la estructura sintáctica, y que esta ambigüedad pertenece a la estructura profunda de la poesía. El ejemplo es tan interesante que queremos reproducirlo aquí.

Uno de los fragmentos de la oda *Titanen* reza así:

*"Nicht ist es aber
die Zeit. Noch sind sie
Unangebunden"* (18).

(18) *Change*, pág. 69.

Según la división de la estructura sintáctica de estos versos, son posibles tres traducciones distintas:

- I. *"Mais le temps n'est point
Venu. Ils sont encore
Libres de chaînes".*
- II. *"Mais ce n'est pas (encore)
Le temps. Et ils ne sont
Pas libres de leurs liens".*
- III. *"Ni l'instant
Ni l'acte
De les déchaîner (n'est venu).*

Las tres traducciones son completamente distintas, semánticamente contradictorias. Según Faye revelan una profunda vacilación del poeta en estos textos llamados "de la locura naciente". Es una vacilación en la estructura profunda de los textos, que no consigue definirse. La traducción es quizás el mejor instrumento crítico para demostrar esta vacilación, esta ambigüedad textual.

Desde luego, la traducción (interna y externa) constituye un camino para aclarar la estructura profunda del texto que está oculta tras su estructura superficial. La estructura profunda es la fuerza estructurante del texto que por esto mismo escapa a una fijación textual. La traducción con su libertad de movimiento puede considerarse como medio para aislar esta estructura profunda.

Cambiar los textos, cambiar la vida

Sería insuficiente el resumen del presente número de *Change* sin hacer hincapié en otra dimensión del concepto de cambio que precisamente para la ideología estética del grupo de *Change* es de mayor importancia: la dimensión del cambio de la vida a través del cambio de los textos: del cambio de la vida literaria, cultural, política, socioeconómica.

Es cierto que la traducción, como actividad literaria, se inscribe en la Historia. En la historia de la literatura, pero también

en la historia política. Jean Pierre Faye, uno de los jefes del grupo de *Change*, observa irónicamente al comienzo de sus *Notes de Nice* que en el fondo un texto que se traducía era un texto que no se quemaba [*celui qu'on traduit, c'est celui qu'on ne brûle pas*] (19). Es verdad que un texto por ser traducido es aprobado hasta cierto punto, e incluso aplaudido. El acto de aprobación, por otro lado, no significa solamente que el texto se integra en el conjunto de textos de esta época, sino que por ello tiene la posibilidad de actuar sobre este conjunto de textos, de modificarlo, de transformarlo, por insignificante que sea esta transformación.

Quizás las contribuciones de *Change* no aclaran suficientemente este aspecto del cambio de la vida literaria y cultural a través de la actividad traductora, aunque tiene tanta importancia ideológica para el grupo. Una ojeada sobre la historia de la traducción y su papel dentro de la historia de la literatura en general —aprovechando por ejemplo el libro de Jürgen von Stackelberg sobre los *Literarische Rezeptionsformen* (20)— podría enseñar cómo las traducciones ayudan a formar y cultivar la vida literaria por medio de la “recepción” de las grandes obras del pasado y de las demás culturas. A través del libro de von Stackelberg es evidente que las traducciones, además de hacer que los textos mismos resulten conocidos, tienen la finalidad de formar y de transformar la vida literaria de todas las épocas de la literatura de los tiempos modernos. En las épocas renacentista y barroca las numerosas traducciones de los autores antiguos, de Livio, Cicerón o Tácito, se proponen crear una retórica de las lenguas neolatinas que pueda rivalizar con la de la antigüedad. Por esta razón, y no por incomprensión de los originales, son del tipo de las *bellas infieles*: cuidan de ser bellas para igualar los textos antiguos, a expensas de la fidelidad del sentido. Cuando la meta se ha realizado, cuando las literaturas neolatinas han conseguido una retórica propia, cambian las preocupaciones de la traducción. En la época romántica y después, interesa el enriquecimiento de las literaturas europeas por las literaturas ajenas: por consiguiente, el ideal de la traducción es el de la *fidelidad*, de la transposición exacta de la cultura extran-

(19) *Change*, pág. 66.

(20) JÜRGEN VON STACKELBERG: *Literarische Rezeptionsformen*. Übersetzung, Supplement, Parodie. Frankfurt, 1972.

jera. Leyendo a *Change* tenemos la impresión de que hemos superado también esta época de la fidelidad hacia el sentido para entrar en una tercera fase: la del cambio de las escrituras, de la experimentación literaria, de la diversidad de estilos. Nos interesa hoy cómo está "hecha" una escritura, y por consiguiente nos interesa la traducción como *actividad transformadora* en todos los sentidos.

Además, la exploración de las escrituras del pasado, de la herencia cultural, parece una de las condiciones para la creación de nuevas escrituras, de una literatura *nueva*. Indudablemente *lo nuevo* de una época no consigue casi nunca expresarse a través de un lenguaje totalmente separado de la tradición cultural. Se trata más bien de la transcripción, de la *traducción* del lenguaje o de los lenguajes de la tradición a la problemática de la propia época. Shakespeare "traduce" la novelística italiana o las leyendas anglosajonas; Milton el Antiguo Testamento; Cervantes el lenguaje de la novelística cabaleresca y sentimental; Hölderlin el lenguaje de la tragedia griega. Luego, no debe extrañarnos la afirmación de Baudelaire: "*Qu'est-ce qu'un poète, si ce n'est un traducteur?*".

A algún lector (si es que hay lectores de este pequeño estudio) parecerá demasiado amplia y quizás confusa esta definición de la traducción. Pero es cierto; es la definición que se concreta a través de la lectura del presente número de *Change*: la definición de la traducción como actividad transformadora, como exploración de las escrituras de la literatura universal, como recuperación de los grandes textos en el "museo imaginario" de la literatura actual. Es una definición que nos enseña de una manera convincente que la traducción es una operación literaria, una operación que *interesa* en el más alto grado la poética de hoy, una operación que no se podrá separar más de la misma creación literaria. Difícilmente se podría revalorar la actividad traductora con igual brillantez.