

EL COLEGIO DE MÉXICO

# Boletín 129 Editorial

SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 2007



Discurso en la entrega del Premio  
Alfonso Reyes 2007

*George Steiner*

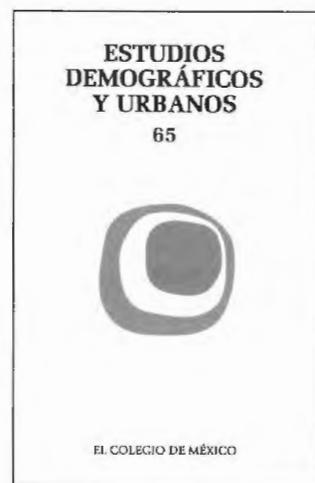
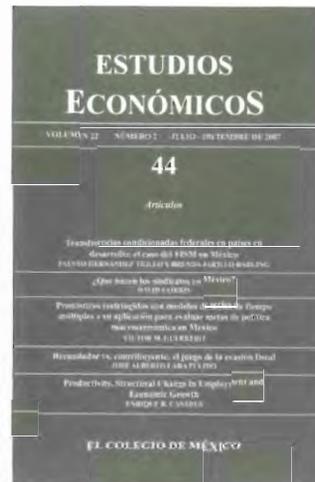
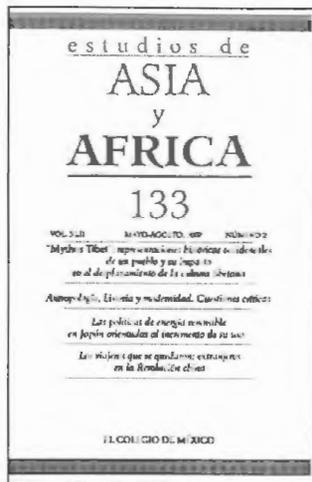
Traducir, esa práctica

*Andrés Sánchez Robayna*

Alfonso Reyes lee El Quijote y a Cervantes

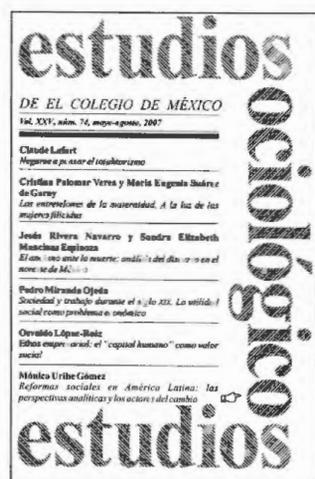
*Adolfo Castañón*

# PUBLICACIONES PERIÓDICICAS



El Colegio de México, A. C.,  
Dirección de Publicaciones,  
Camino al Ajusco 20,  
Pedregal de Santa Teresa,  
10740 México, D. F.

Para mayores informes:  
Tel. 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,  
Fax: 5449 3083 o Correo electrónico:  
publi@colmex.mx



# ÍNDICE

Discurso de la entrega  
del Premio Alfonso Reyes 2007  
■ *George Steiner* ■ 3

Alfonso Reyes lee *El Quijote* y a Cervantes  
■ *Adolfo Castañón* ■ 7

Traducir, esa práctica  
■ *Andrés Sánchez Robayna* ■ 13

La representación del sonido  
en la pintura mural teotihuacana  
■ *Fernando Ibarra* ■ 25



EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C., Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F., teléfono 5449 3000, ext. 3077, fax 5645 0464

*Presidente* JAVIER GARCÍADIEGO DANTE ■ *Secretario general* MANUEL ORDÓRICA ■ *Coordinador general académico* JEAN-FRANÇOIS PRUD'HOMME ■ *Secretario académico* ALBERTO PALMA ■ *Secretario administrativo* ÁLVARO BAILLET ■ *Director de publicaciones* FRANCISCO GÓMEZ RUIZ ■ *Coordinador de producción* JOSÉ MARÍA ESPINASA ■ *Coordinadora de promoción y ventas* MARÍA CRUZ MORA ARJONA

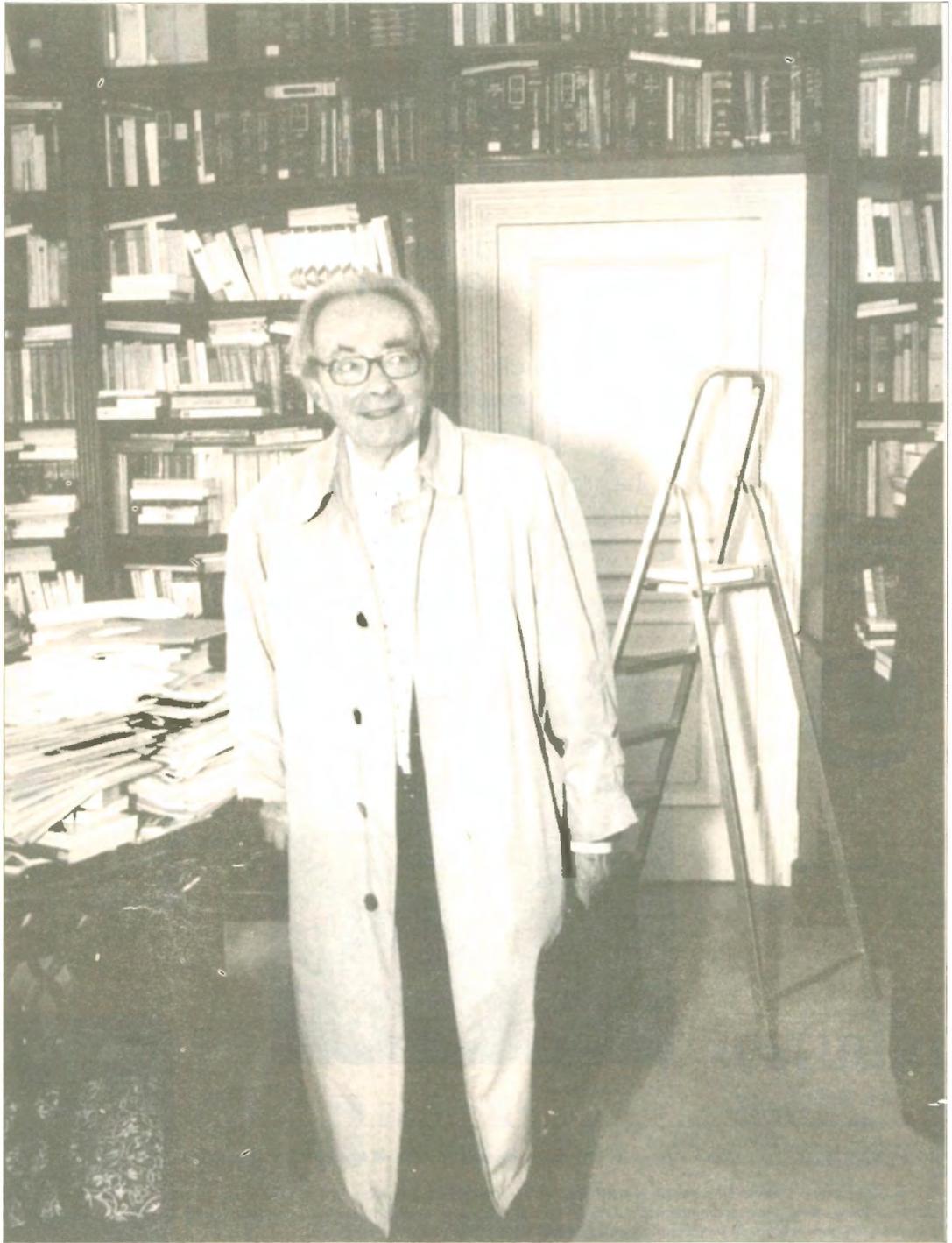
BOLETÍN EDITORIAL, NÚM. 129, SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 2007

*Diagramación y formación*, IRMA MARTÍNEZ HIDALGO ■

*Impresión* Reproducciones y Materiales, S. A. de C. V.

ISSN 0186-3924

Certificados de litud, núm. 11152 y de contenido, núm. 7781, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 15 de mayo de 2000; núm. de reserva 04-1999-112513491900-102.



George Steiner

GEORGE STEINER

# *Discurso en la entrega del Premio Alfonso Reyes 2007*

ADOLFO CASTAÑÓN

## *Presentación*

El Premio Alfonso Reyes, concedido a George Steiner en octubre de 2007, lo inscribe en una cadena de nombres como André Malraux, Jacques Soustelle, Adolfo Bioy Casares, Harold Bloom, Antonio Cándido, Margit Frenk, entre otros, que realzan, recalcándola, la condición de la crítica literaria como un ejercicio creador libre de formalismos y fiel a una tradición euro-americana, trasatlántica que sitúa la preocupación por el presente porvenir de la cultura como un de las asignaturas permanentes de la inteligencia y la crítica contemporáneas.

Sobra decir con cuánto gusto los lectores de George Steiner saludamos la concesión de este premio, precisamente de este premio. Tanto Alfonso Reyes como George Steiner se mueven en torno a un preguntar e indagar por el sentido de la cultura y de la memoria. Ambos críticos y creadores han sabido llevar la experiencia literaria a límites cada vez más arriesgados y fecundos. De ahí que parezca necesario detenerse un momento a saludar la feliz decisión del jurado.

George Steiner no pudo venir a México, pero pronunció en su casa, en Inglaterra, un breve pero sustancioso discurso. Como los medios y las agencias noticiosas no lo recogieron, me di a la tarea de buscarlo y, luego, de transcribirlo y traducirlo. Agradezco a Minerva Margarita Villarreal, directora de la Capilla Alfonsina en la ciudad de Monterrey, la gentileza de haberme hecho llegar la copia de la grabación que hizo posible la presente traducción.

Su Excelencia, señoras y señores:<sup>1</sup>

Estoy profundamente emocionado y honrado por el Premio. Antes que nada, debo presentar a ustedes dos excusas necesarias. La primera es que no estoy en México a donde he ido tres veces, y cada viaje ha sido para mí del mayor y más apasionado interés. Pero lo más importante es que no estoy hablando a ustedes en español. Estoy muy apenado por ello. Debo decir que leo en español con gran alegría, aunque no tengo el suficiente dominio de este idioma para atreverme a hablarlo con cierta solvencia. Acepten, por favor, mis más sentidas excusas.

En esta misma casa tuve el privilegio de dar la bienvenida a Octavio Paz, y con motivo de la reciente recepción de un doctorado Honoris Causa en esa gran y antigua universidad que es la de Alcalá de Henares estuve, no hace mucho, con Carlos Fuentes. Así pues siento que estoy en contacto directo con el genio de la literatura mexicana. Sin embargo, debo decir, cuán limitado, cuán absurdamente limitado me siento al considerar las *Obras completas* de Alfonso Reyes y su inmensa correspondencia que, como ha dicho mi traductor y amigo, el crítico mexicano Adolfo Castañón, es tan vasta como la de Erasmo y la de Voltaire.

<sup>1</sup> Palabras pronunciadas por George Steiner, en su domicilio, en Cambridge, Inglaterra, ante el embajador de México, Lic. Juan José Bremmer, el martes 9 de octubre de 2007.



Cuando se intenta ser un comparatista, es decir, alguien dedicado al estudio comparado de la literatura y de la filosofía, el vasto campo de referencias de Reyes lo deja a uno con un sentimiento de enorme humildad. Su horizonte abarca desde la Antigüedad clásica hasta la modernidad, desde la literatura picaresca hasta la erótica, desde el orden de lo político hasta las esferas de la crítica y la estética. En un solo ensayo —y se podrían citar muchos otros— en la colección titulada *El suicida*, Reyes cita en un solo texto a Herodoto, Tomás Moro, Flaubert, Ibsen, Azorín, Cervantes, Zola, Anatole France, Goethe, William James y Schopenhauer. Unas páginas más adelante cita cómodamente a Rabelais. Llama a sus maravillosas expresiones “divagaciones”. *El suicida* es un libro muy difícil —y que valdría la pena traducir— y que expresa la alegría del viajero de grandes alcances. Páginas adelante Reyes se da el asombroso lujo de reflexionar, con autoridad, sobre el empleo del tango en la obra de Marinetti y en la estética del futurismo.

En la obra de Alfonso Reyes aparecen voces que funcionan como un talismán como: espacio de reunión y de reconciliación, una maravillosa frase.

Góngora y Mallarmé fueron sus constantes compañeros. Esto resulta muy interesante: los dos son poetas difi-

ciles, herméticos y, en contraste, él mismo era el diplomático más mundano y abierto. ¿Cómo compaginar esta aparente contradicción? Góngora y Mallarmé le dieron una intimidad privada, un espacio de silencio y meditación en medio de su vida fantásticamente pública.

Pero nada me ha conmovido tanto como su *Homero en Cuernavaca* (1948-1951):

“La soberbia de Aquiles resplandece  
y el viento gime con la voz de Helena”.

Soneto tras soneto, Reyes nos va trayendo la voz elocuente del anciano Néstor hablando en español y haciéndose casi profundamente mexicano, como cuando habla de:

“La fatal inquietud de Cassandra”.

*Homero en Cuernavaca* es un asombroso acto de traslado imaginativo desde Troya hasta las playas del Pacífico. Se encuentra aquí el credo de Reyes, su fe universalista:

“...a siglos de distancia  
la sangre es siempre una”.

Más allá de la distancia y de la irreversible separación impuesta por la historia, a través de los siglos hay —nos dice Reyes— una sangre común, una historia compartida. Y él volverá una y otra vez a esta idea como un *leit-motif*. Como ustedes saben, él no pudo visitar la Grecia homérica, así que nos dice deliciosamente: mi pluma hará las veces del bastón del peregrino; con mi pluma haré el viaje. Y él lo hizo. Con su traducción de la *Iliada*, por supuesto, con su trabajo constante, con su devoción inquebrantable hacia Virgilio, el poeta más amado por él, por encima de todos los poetas latinos.

Alfonso Reyes fue un embajador, como usted mismo, su Excelencia [Sr. Juan José Bremmer], un embajador como Paul Claudel, un diplomático-viajero como Saint-John Perse; pertenece a esa familia extraordinaria de poetas-diplomáticos, de diplomáticos-poetas y peregrinos letrados que han recorrido el mapa del mundo. Reyes nos dice que una frontera debería ser una invitación. Esta es una de sus frases más espléndidas, particularmente en estos momentos difíciles en que vivimos. Pero él todavía tenía esperanza en que las fronteras no debían ser muros sino invitaciones. Nada puede cruzar o atravesar una frontera mejor —nos dice él— que la poesía, y es ella la única capaz de cruzar la “frontera del dolor”.

En uno de sus mejores momentos (y, de nuevo, no es fácil traducirlo, pues Reyes era un maestro de la concisión, y tenía el genio y el arte de condensar la experiencia en poderosas fórmulas) se pregunta: ¿qué es mi poesía? y

responde: es un "Misticismo activo". Esto merece reflexión. Cuando pensamos en San Juan de la Cruz, en Góngora, en la gran tradición mística española que Reyes conocía tanto y tan bien, tenemos tendencia a olvidar que puede darse, en efecto, un misticismo dinámico, activo... y que él, Reyes, ciertamente lo representaba.

En ese triunfo de la inteligencia que se llama melancolía —y lo cito repitiendo esa maravillosa frase—: en ese triunfo de la inteligencia que se llama melancolía, Alfonso Reyes compone los dos polos definitivos de su vasto cuerpo textual: los dos textos en que cristalizan la vida y el genio de la literatura mexicana moderna: *Ifigenia cruel* y *Visión de Anáhuac*. Se trata de dos obras seminales. De ellas surge un atisbo cardinal: la historia de México —nos enseña él— es la del conquistador conquistado. México mismo es la demostración de que "La humanidad es como un solo hombre".

Por conflictivos que sean sus orígenes, por más compleja que sea la dialéctica de las religiones y de las culturas, de lo cual México es un ejemplo tan singular, finalmente sólo hay un ser humano, una humanidad.

Muchas cosas en sus ensayos, en sus retratos, en sus acotaciones y comentarios críticos y culturales pueden sorprendernos como algo radicalmente distinto de nuestros propios hábitos profesionales, de nuestras heladas técnicas y cobardes costumbres.

Casi me atrevería a decir que él era, en un sentido maravilloso, un *amateur*, si recordamos lo que la palabra significa: *amatore*, un amante. A partir del Renacimiento, el *amateur* no era un crítico sino algo complementario de la universalidad y el ecumenismo del amor y de la simpatía. Vivimos ahora en un clima mucho más amargo y mucho más estrecho. Hoy en día, ya sólo a muy pocos les está permitido ser *amateurs*, pues éstos son castigados por sus pasiones. Reyes sabía mucho mejor que nosotros que incluso la mejor de las críticas —y él era un gran crítico— es un, y lo cito, "remedio desesperado", si se compara con el acto de la creación. Y así escribe a Valery Larbaud —otro trotamundos, otro viajero, poeta, crítico, traductor uno de sus grandes amigos franceses— *seul les poètes, savent parler des poètes: les comprendre, les expliquer, les juger: sólo los poetas pueden hablar realmente de la poesía, juzgarla, dilucidarla y entenderla cabalmente*. Sus intercambios con Valery Larbaud, Cocteau, con los grandes poetas de todo el orbe, su relación con Borges, constituyen una lección continua de lo que Goethe llamó "afinidades electivas": relaciones elegidas de alma a alma, de corazón a corazón en un plano muy elevado de mutuo respeto.

Entre los estudiantes de Monterrey, en una maravillosa tarde, hace algunos años, tuve la experiencia —y déjenme tomar prestada la frase de Dante— de un *motto spirituale*: de un movimiento del espíritu, un dinamismo del alma, que para mí define a México. Nunca lo olvidaré. La

sala estaba llena, pero se abrieron las puertas para que la gente que también llenaba el vestíbulo y que estaba afuera pudiese entrar a oír la conferencia.

Era uno de esos prodigiosos días asoleados de Monterrey, y los estudiantes llegaron a sentarse en el suelo, justo rodeando la base de la plataforma desde donde yo impartía mi lección. Fue una impresión única, irrepetible, de entusiasmo generoso: la sobrecogedora presencia de un pasado inmensamente antiguo y complejo como el que tiene México y la extrema, apremiante proximidad del futuro.

Me gustaría ser capaz de formular con mayor claridad esta impresión: cuando el pasado está muy cerca del futuro, como sucede entre los jóvenes en México, se da una experiencia que, al menos yo, no he tenido casi en ningún otro lado.

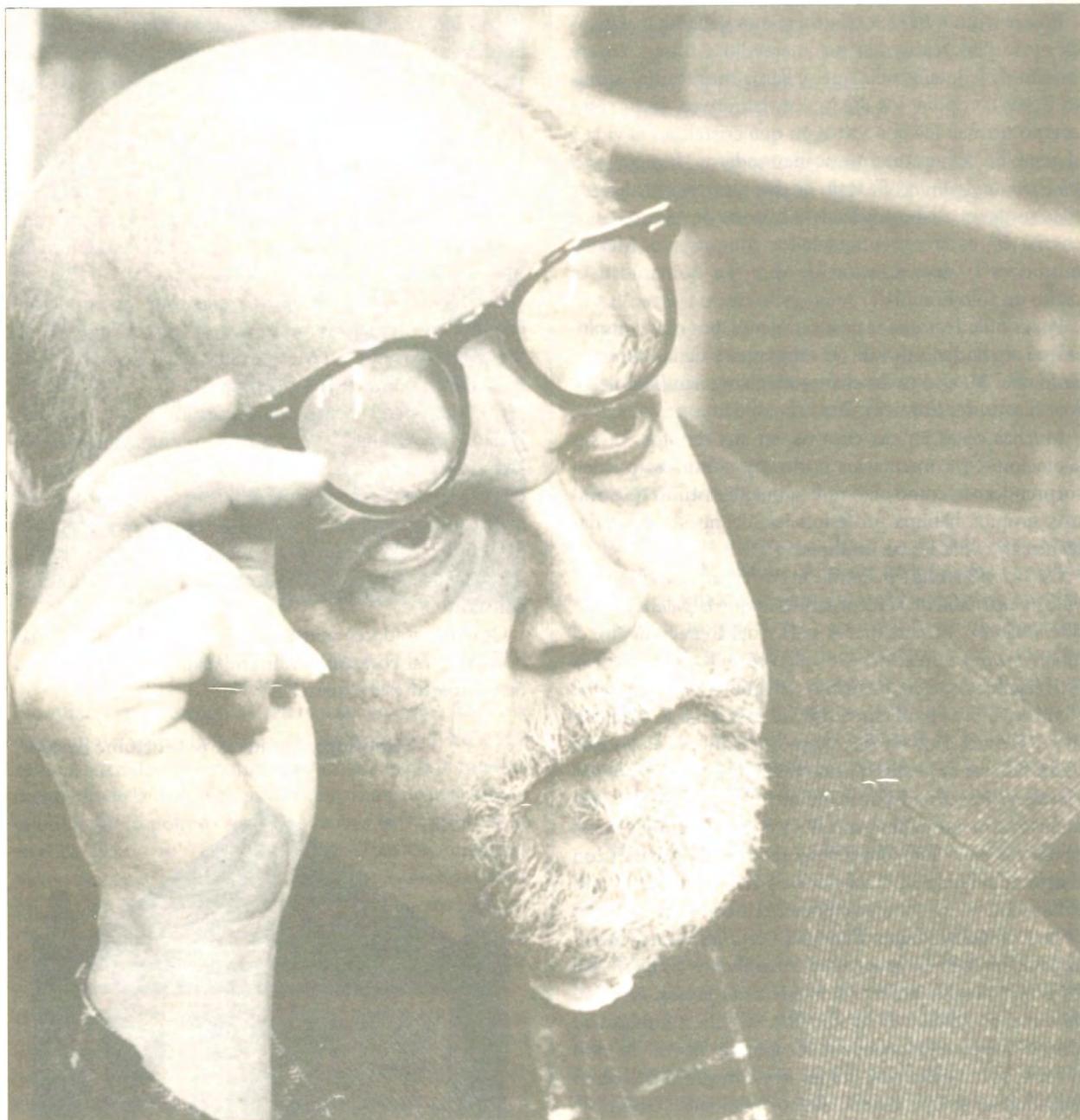
Por formidables y complejos que sean los problemas económicos, sociales y aun étnicos —y sería una locura negar que los hay—, en México el mañana tiene un sabor, *la saveur*: el sabor de la esperanza.

Cuando uno está entre todos esos jóvenes en una universidad mexicana —y yo di varias conferencias tanto en Monterrey como en México mismo—, se llega a sentir que la esperanza tiene sonido, que es audible y que está en el aire, a pesar, lo repito, de las grandes dificultades circundantes. Se trata de una suerte de maravilla de la cual la obra de Alfonso Reyes es un testimonio constante.

Quiero agradecer a ustedes de nuevo, desde lo más hondo de mi corazón, señor embajador, la oportunidad de compartir esta experiencia.

Cambridge, Inglaterra, 6 de octubre de 2007.





Alfonso Reyes

# Alfonso Reyes lee *El Quijote* y a Cervantes

## I

Hay en la biblioteca alfonsina toda una sección, de libros de y sobre Miguel de Cervantes en las más diversas ediciones y en volúmenes dedicados a este autor por hispanistas de todo el mundo a lo largo de muchos años. Es como si el centro de ese sistema de simpatías y diferencias literarias hispánicas lo constituyera la médula cervantina con la que Reyes se encontraba tan familiarizado. Dentro de esos libros, existe una edición corriente de la editorial Sopena de principios del siglo xx de la famosa novela de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, que presenta una peculiaridad: está dedicada a Reyes por el mismísimo personaje de Cervantes con estas graciosas palabras –muy probablemente fraguadas por el mexicano:

“A mi querido amigo y compañero, con todo lo que no toca en locura, para que recree su entendimiento e inteligencia en estas sin par aventuras de mi portentoso brazo. El famoso y audaz caballero Don Quijote de la Mancha.”

La dedicatoria, recuerda, por supuesto, algunas de las que Cervantes escribió, como aquella que le hace “Don Belianís de Grecia a Don Quijote de la Mancha”:

“Rompí, corté, abollé, y dije e hice más que en el orbe caballero andante; fui diestro, fui valiente y arrogante, mil agravios vengué, cien mil deshice.

Hazañas di a la fama que eternicé;  
fui comedido y regalado amante;  
fue enano para mí todo gigante,  
y al duelo en cualquier punto satisfice.

Tuve a mis pies postrada la Fortuna  
y traje del copete mi cordura  
a la calva ocasión al estricote.

Mas, aunque sobre el cuerno de la luna  
siempre se vio encumbrada mi ventura,  
tus proezas envidio, ¡oh, gran Quijote!<sup>1</sup>

En la infancia, la primera lectura que hace Alfonso Reyes del *Quijote* “data de aquel enorme infolio con las magníficas ilustraciones de Doré [la edición de Ballezá] que hacía mis delicias en la biblioteca paterna. El volumen “me queda grande”, y yo tenía, materialmente, que sentarme en él para leerlo” [*Quijote en Mano, Obras*, t. XXI, p. 98].

Esto sucedía probablemente hacia 1895 cuando Reyes tendría alrededor de 6 o 7 años. Entre esa fecha y el mes de julio de 1958, cuando está fechado el artículo “El enigma de Don Quijote” de Mark Van Doren (1894-1972), traducido por Pilar de Madariaga,<sup>2</sup> corren más de sesenta años en que se puede decir que Alfonso Reyes convivió con la novela dedicada a las aventuras del ingenioso hidalgo *Don Quijote de la Mancha*.

Desde esas fechas remotas de fines del siglo xix hasta la redacción del ensayo “Quijote en mano” en 1947, Reyes ha tenido tiempo de leer y releer varias veces el *Quijote* y otras páginas de Cervantes, y de medirse con éste hasta el punto de reclamarle con insolencia –la palabra es de él– en que haya rebajado a Sancho de su estatura moral idealizada por él: “Cervantes ha matado en mí al Sancho Panza que yo había empezado a forjarme. Le ha quitado su más alto sentido, su valor artístico definitivo y perdurable: el ser el personaje mismo en quien se libra el combate trágico de la obra. Perdón por la insolencia” [“Quijote en mano”, 1947].

El interés de Alfonso Reyes por la novela y por la figura de Don Quijote se puede documentar de diversas

<sup>1</sup> Includo en *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento*. Edición de José Manuel Blecua, Clásicos Castalia 123, Ed. Castalia, Madrid.

<sup>2</sup> Editado por el Fondo de Cultura Económica en 1962 y originalmente en inglés en 1958.

maneras: Si bien “no era un cervantista profesional” (como dice Ernesto Mejía Sánchez), “lo era con permiso de los cervantistas”, según Azorín.<sup>3</sup> Los primeros escritos por Reyes sobre Cervantes, el *Quijote* o alguno de sus rincones (por ejemplo el dedicado al mago “Frestón”) son textos indirectos que versan sobre obras que se ocupan de la novela famosa y que él publicó en su mayoría en Madrid, en la *Revista de Filología Española* o en el periódico *El Sol*, entre los años de 1915 y 1919, cuando andaba deambulando con su pluma y lanza libre por las calles de esa ciudad. Estas reseñas, en su mayoría de obras de cervantistas y de lectores de la novela, tienen un múltiple valor: son, desde luego, calas y estimaciones sobre esas obras que se ocupan de algún aspecto de la novela ya sea interno (*El Romancero*, los curas, las mujeres) o externo (*Don Quijote* en Inglaterra) indican, en segundo término, el grado de familiaridad y conocimiento que Reyes tenía de la novela y hasta qué punto dominaba sus pliegues, rincones e implicaciones; señalan, en tercera instancia, el estado del arte crítico de Alfonso Reyes y las variaciones de su experiencia como lector, rindiendo una suerte de retrato al reojo de su fisonomía intelectual y de su prosa misma. Sugieren, en cuarto lugar, cómo la novela se le abre a Reyes como una manera de abanico enciclopédico del idioma que le sirve al escritor para refrescar y reanimar su sentido poético, literario.

Si bien no escribe Reyes en aquellos años ningún ensayo mayor, ninguna cala de envergadura crítica digna de mayor consideración (como le dice él mismo a su amigo J. M. Chacón: “no estoy preparado sobre Cervantes en estos momentos, y temería improvisar en esto más que nada...” Carta de A. R. a J. M. Chacón, 27 de diciembre de 1916), le queda claro al lector de estos apuntes escritos casualmente y como al pasar que el escritor, impregnado de lecturas y dueño de un juicio libre y avisado y de una memoria tan veloz como versátil y poliédrica, resulta capaz de producir observaciones atinadas y puntuales sobre aquella materia novelesca y novelada. Al hispanista avisado que fue Reyes, no se le podía ocultar ni el lugar que la novela del *Quijote* ni Cervantes mismo ocupaba en el panorama de las letras españolas de su tiempo ni en las del mundo. De ahí que pueda decir con ironía corrosiva: “No es verdad que Cervantes, sentado en los en los eliseos prados durante varios siglos y repartiendo en redor melancólicas miradas, aguardara a que naciera Ortega para entenderlo” [“*Quijote en mano*” VII]. Quienes hayan seguido la obra de Alfonso Reyes sabrán que esta pulla traduce una vieja rencilla entre ambos, que puede remontarse por lo menos a 1927 cuando el español se va

<sup>3</sup> Ernesto Mejía Sánchez, “Estudio preliminar” al t. XXI de las *Obras completas*, México, 1981, p. XXVII.

de Buenos Aires sin despedirse del amigo embajador mexicano, lo cual provoca, por supuesto y de inmediato, una airada e irónica carta de este autor de las *Meditaciones del Quijote*. Más tarde, Ortega dirá, desahogándose, que desconfiaba de Reyes por sus ojillos rasgados como de asiático. En su intercambio epistolar con María Zambrano a propósito de la figura moral de Goethe, a su vez Reyes, estará polemizando implícitamente con el libro de Ortega y Gasset titulado *Goethe desde dentro*.

A los ojos de Alfonso Reyes, la interpretación de Ortega sobre *Don Quijote*, lejos de clasificarse entre las interpretaciones aberrantes, “pertenecen al grupo de la crítica libre y superior, poética, filosófica”, como expone Francisco A. de Icaza (“El *Quijote* durante tres siglos”).

Reyes advierte —y ése es uno de los rasgos de sus escritos en torno a *Don Quijote* y a Cervantes— la honda ambigüedad que se cierne en torno a la novela: “Cervantes es menos libre que Chaucer y que Shakespeare: la preceptiva solemne de la época se cierne sobre él y, sin embargo, su doble vista genial le lleva constantemente a contemplar otros cielos. De aquí la plena sazón de su obra”, como sostiene el crítico inglés W. Paton Ker en la reseña que Alfonso Reyes le escribe (“Sobre el *Quijote*”) acerca del ensayo.

Es tal vez esa ambigüedad entre lo acabado e inacabado, lo popular y lo artificial, lo vital y lo éticamente aceptable —no perdona, por ejemplo, a los Duques de la Segunda Parte, su frialdad y su dureza— lo que lo fascina y atrae una y otra vez a leer y releer la novela.

## II

El ensayo sobre “Frestón” (“corrupción de Frístón, el fingido y sabio autor del *Belianis de Grecia*”, advierte Reyes, quien, por cierto, soslaya que el verdadero autor de esa novela fue el abogado Jerónimo Fernández, quien trabajaba para la Corte de Carlos V), el mago encantador a quien Don Quijote achacaba el robo de su biblioteca, tapiada en realidad por órdenes del Ama y la sobrina en connivencia con el cura y el barbero ocupa en la Mitología del Libro, el sitio del santo o maldito patrón de los enemigos de las bibliotecas, ya sean ladrones o plagas. Reyes descubre en Frestón “un símbolo salvador”, pues “los héroes no tienen libros”, y su presencia posee un sentido trascendente, mítico pues nos advierte “que todo lo material perece”. Esta redención del bibliocidio es una trasvaloración característica del Alfonso Reyes quien está siempre dispuesto a examinar “el revés de un párrafo” y los párrafos al revés. Es muy probable, parece decirnos, que ni el personaje ni la novela *Don Quijote* hubiesen existido, si no hubiese estado ahí ese mago, ese sabio encantador, pues “¿Cómo queréis que esté apto para la cruzada (*todos tenemos una tarde o temprano, llega siempre*)” (subraya A. C.), cómo pretendéis que esté ágil para

salir, con el hatillo de las peregrinaciones a cuestras, aquel letrado que se esconde en su casa y padece sobre su vida el peso de diez mil volúmenes?”

Reyes escribe estas páginas siendo muy joven, probablemente antes de salir de México, hacia 1910, pero en todo caso antes de 1915 ¿intuye, adivina, que el sabio encantador que hace desaparecer los libros, el santo patrón de los robos y las plagas librescas lo acompañará a partir de entonces y hasta 1939, es decir durante más de 20 años a lo largo de esa su vida que fue como una cruzada de las letras? ¿Qué habrá pensado el regente de la Capilla Alfonsina al releer aquellas frases juveniles que hablaban de los Diez mil volúmenes ordenados en sólidos estantes. Estantes atornillados en el suelo y clavados en las paredes ¡imagen horrenda de la inmovilidad!? Ciertamente: “los héroes no tienen libros”, pero los escritores leyentes, los autores lectores, sí, diría el Reyes viejo.

### III

El ensayo de Alfonso Reyes sobre el “Licenciado Vidriera de Azorín” trasluce la simpatía del mexicano por la forma en que el maestro español se desnuda, se hace de vidrio, para deslizarse en la piel de ese Vidriera de las *Novelas ejemplares*. Azorín le descubre a Alfonso Reyes la conversación literaria que sostiene Cervantes con la tradición clásica y con los autores de su propio siglo —Lope, Pérez de Oliva, Fray Luis de León, Gracián. A Reyes le seduce Azorín pues él también *cervantea* y aunque lo prefiera a muchos de sus contemporáneos, prefiere no prodigarle elogios: “por tal de admirado con un poco de entendimiento” (p. 11).

Leer al Quijote es ponerse al corriente de lo que sucede y sobre todo de lo que *no* sucede en la España aldeana, es ponerse al día “del tiempo que se pierde en España”. Tal es la clave de la literatura: rescatar el tiempo perdido, el tiempo que se pierde, buscar y fijar la huella de los días sin huella, “retratar pueblos y paisajes, tipos y costumbres rurales” refiriéndolo todo por medio de finas evocaciones a las escenas y pasos del Quijote. Esta es una de las partes que más le tocaban a Reyes. Existen en su biblioteca algunos libros de fotografías noruegos y daneses que fueron a tomar fotos de la vida rural de la Mancha y que a él seguramente le ponían el alma en un hilo.

### IV

En el comentario que hace Alfonso Reyes “Sobre el Quijote” al libro del crítico inglés W. Paton Ker recuerda, comenta y quien sabe si afortunada opinión de Lord Byron sobre el carácter del *Quijote*:

*Cervantes smiled Spain's chivalry away*

[Cervantes despidió sonriendo a la caballería española]

que él discute en su ensayo, leído en 1908, en la Royal Philosophical Society de Glasgow: ¿“Quiso Byron dar a entender que Cervantes acabó con la vieja moda caballeresca”? ¿“Quiso referirse a las nociones del honor”? ¿“Quiso referirse Byron al heroísmo y decir que Cervantes acabó con ese ‘sentimiento’”?

Reyes aclara que “las burlas del Quijote van contra la ridiculidad de una moda que era profundamente popular: hasta Maritornes conoce los libros de caballerías”.

### V

La conferencia “Cervantes en la literatura inglesa” del crítico y escritor cubano José Armas y Cárdenas (1866-1919), pronunciada en el Ateneo de Madrid, el 8 de mayo de 1916, cuando tenía cincuenta años, le sirve a Reyes en cierto modo para llevar agua a su molino y decir a través de la voz del reseñado: “A pesar de la boga del Quijote, las *Novelas ejemplares* lo aventajaban en proporcionar asuntos e ideas a los autores ingleses de la segunda mitad del siglo XVII”. Dicho esto, acaso se podría decir que era natural que al discípulo de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, le simpatizara profundamente, el más inglés de los escritores españoles: “Según es bien sabido, era visitado por diplomáticos extranjeros” como “el escritor inglés John Mabbe”, quien se habría explayado ante el español sobre “las peculiares grandezas de Londres”.

### VI

Otro escritor cubano, José María Chacón y Calvo —amigo de Reyes y con quien éste sostuvo una sustanciosa correspondencia—,<sup>4</sup> impartió una conferencia en Cuba el 10 de diciembre de 1916 titulada “Cervantes y el Romancero”. Reyes —siguiendo a Chacón— apunta:

“En la biblioteca de Don Quijote no había libros de romances, porque éstos eran aún cosa viva en boca del pueblo; a veces Don Quijote encontraba en ellos los vestigios de la caballería de que le hablaban sus libros. Y los romances aparecen siempre en perfecta correspondencia con el estado de ánimo de Don Quijote [...] Los romances carolingios, que se relacionan con la obra de Cervantes, se caracterizan por la galantería caballeresca, el espíritu aventurero, la idealización del amor y aun cierto ambiente exótico de misterio. Todo esto, como se ve, concuerda con el espíritu de la obra cervantina: en los romances carolingios hay quijotismo. Así en el Guimar y en otros. En algunos independientes del ciclo carolingio”

<sup>4</sup> *Epistolario Alfonso Reyes*, José M. Chacón, Ed. Zenaida Gutiérrez Vega, Fundación Universitaria Española Madrid 76.

lingio hay también un ambiente maravilloso, aún más poético y vago —*La Infantina*, que todavía queda en Cuba, según investigaciones anteriores del mismo Chacón, y el *Conde Olivos*—. La fe en lo sobrenatural es mayor al acercarse al ciclo bretón. Al fin se borra la realidad y queda el sueño. En *Don Quijote* una y otros se mantienen vivos, como “síntesis de la ilusión humana”. El entremés de los *Romances*, sea o no de Cervantes, hace una locura quijotesca que procede directamente de los romances. [...] Dijérase que una misma fuerza determina la perpetuación de los romances viejos y la del *Quijote*” [Alfonso Reyes “Cervantes y el Romancero”].

Cabe decir que Chacón y Calvo se encontraba hacia 1916 estudiando a Cervantes y estaba organizando una serie de conferencias sobre el mismo, amén de estar perfectamente enterado del ir y venir, del ser y del acontecer en el mundo de los hispanistas y cervantistas, como se muestra en su correspondencia.

## VII

El texto que publica Alfonso Reyes sobre las “Novelas cervantinas” preparadas por Rodríguez Marín en el periódico *El Sol* de Madrid, en octubre de 1918, es muy cauteloso. En una carta fechada el 27 de diciembre de 1916 donde Reyes le responde a su amigo Chacón sobre la opinión que le merece este “talento anecdótico y folklorista”, le dice: “El grupo de la *Revista de Filología* no toma en serio para nada a Rodríguez Marín. Pero no olvide Ud. que en España son sumamente desdenosos unos con otros. Yo, en lo personal, creo que ese hombre tiene algún talento literario, aplicado por desgracia a una obra de erudición inútil, nimia y nada inteligente. Sus opiniones ‘científicas’ no las cuento. Sus textos de ediciones ‘críticas’ no me hacen prueba plena. Sus chascarrillos me divertirían, si no pretendieran ser comentarios del *Quijote*”. Como se puede ver, a Reyes no era fácil darle gato por liebre ni folkloricas, bobas humoradas por erudición.

## VIII

Las páginas que dedica Reyes al libro del poeta y crítico mexicano Francisco A. de Icaza, *El Quijote durante tres siglos*, son un ejemplo de ese equilibrio que el autor de *Visión de Anáhuac* pide “entre la información del autor y sus facultades artísticas”.<sup>5</sup> No cabe duda de que Icaza es uno de los maestros de Reyes. A sus ojos, “Icaza ocupa un sitio indispensable” entre “la historia científica de un Menéndez Pidal y la emoción lírica histórica de un Azorín” y no es Icaza de esos eruditos que “nos quieren dar por Himalaya el grano de arena de su microscopio”. Icaza

<sup>5</sup> Alfonso Reyes, *El Quijote durante tres siglos*.

sabe concentrar lo ya concentrado y producir quintaesencias, como ésta que cita Reyes y retomamos sobre lo que podría llamarse “la meteorología de la risa” en el *Quijote*:

“El *Quijote*, como venimos viendo, fue en España en su origen una obra de clave y de tesis; de clave, por sus sátiras literarias contra personas determinadas —Lope de Vega, Juan de la Cueva, Suárez de Figueroa, etc.—: de tesis, porque atacaba la “perniciosa lectura de los libros de caballerías”. Fue además en el mundo entero, durante mucho tiempo, parodia viva y, como tal, libro de burlas y de risas; pero como cada pueblo ríe a su manera, se rió en España al modo picaresco con el estoicismo que igual nace de la incertidumbre del presente que de la fe en un mañana mejor, y que da penurias con alegrías y tristezas con sol. Se rió a carcajadas en Italia, por el cotejo con el *Orlando*, y en Portugal con el *Amadís*, viendo asimismo en las calles y tablados de la nación vecinal las caricaturas de la caricatura quijotesca; se rió mesuradamente en Francia, porque el tiempo de la risa de Rabelais había pasado ya; se sonrió en Inglaterra, construyendo el “rictus” irónico, y rióse en Alemania, a mandíbula batiente, con la risa del *Simplicissimus*. De todas esas risas —ya lo hemos visto también—, la única que tuvo eco en Rusia y en las regiones nórdicas fue el reír con sordina del siglo XVIII francés, en la adaptación de Florian. La triste Rusia y su arte desolado no rieron ya. ¿Cómo iban a reír de su propia imagen esos caballeros de la estepa tan parecidos al hidalgo de la Mancha?”

Se puede observar también, sobre las ediciones preparadas por Rodríguez María, la divergencia de punto de vista entre lo expresado por Alfonso Reyes que hemos citado atrás y la opinión que a Icaza le merecen dichos trabajos.

## IX

Quizá una de las obras sobre Don Quijote con las que Reyes tuvo mayor afinidad sea la del italiano Giovanni Papini: *Don Chisciotte dell'Inganno* (1916), cuyo asunto central —como en la obra antes citada de Mark van Doren— es la locura y el tema de quién engaña a quién, la cuestión del engaño (¿Don Quijote a todos y en particular a Cervantes? ¿Cervantes? ¿Sancho?) Además el análisis de Papini le interesa, pues ha sabido dividir la novela en:

“a) poesías burlescas o madrigales; b) novelas trágicas, patéticas, románticas; c) crítica literaria que a veces es directa y a veces en forma de parodia; d) ‘silva de varia lección’, o sea trozos retóricos sobre temas y lugares comunes ya medievales, ya humanísticos; e) y por medio de todo esto, se abre paso el argumento central: el *viaje* de todos los héroes ambulantes”.

Aparte de esa clasificación, Reyes glosa con simpatía a Papini:

“Los viajes son los libros más profundos y populares: *La Odi-*



sea, *La Eneida*, *La Commedia*, *Gulliver*, *Robinson*, *Simbad*, las *Cartas persas*, *Fausto*, las *Almas muertas*, etc. Todo gran libro es un remedo del Juicio Final, y para juzgar a los hombres hay que viajar y conocerlos. El hombre mismo es un peregrino. Don Quijote está cansado de la vida usual y casera; no le queda más liberación que la locura. Si sólo fuera un cristiano ideal, hubiera imitado a Jesús, como San Francisco.

El juego de las intermitencias entre la locura y cordura es una de las constantes que aparecen en las diversas lecturas que hace Reyes del *Quijote*, cuyo personaje central “inventó hacerse caballero por que los hombres, creyendo burlarse de él le sirvieron de bufones”. Don Quijote puede ser por eso emblema del hombre moderno pero, más en particular, del escritor y el intelectual. La novela de *Don Quijote* formará así como una suerte de “casa de los espejos” donde el hombre juega a perder su imagen y su alma.

## X

La cuestión de las fuentes literarias del novelista Cervantes es algo que fascina a Reyes, ¿de dónde venía Cervantes? ¿En qué manantiales había bebido?

Una respuesta parcial y certera a esa cuestión en lo que concierne a *Persiles y Sigismunda*, es la de Reyes en el ensayo sobre el humanista Antonio de Torquemada: “De un autor censurado en *El Quijote*” (1948). En el elegante y educado ensayo en torno a este tema Reyes parece

subrayar, como en un susurro, que Cervantes era un lector atentísimo que sabía transvasar y trasladar, injertar y dar vida en su propia obra, a las obras de otros escritores que le habrían servido como cantera e inspiración, tal es el caso de Torquemada en relación con la obra final de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Octavio Paz ha deletreado en sus propios versos los poemas de otros: Neruda, Villaurrutia, Lope, Alberti (su biografía literaria poética conjugaba la historia literaria a través del homenaje, la imitación, el pastiche, la alusión. A su vez, Carlos Fuentes en *Cristóbal nonato* practica con “la novela de la onda” esta fecunda suerte de canibalismo literario.

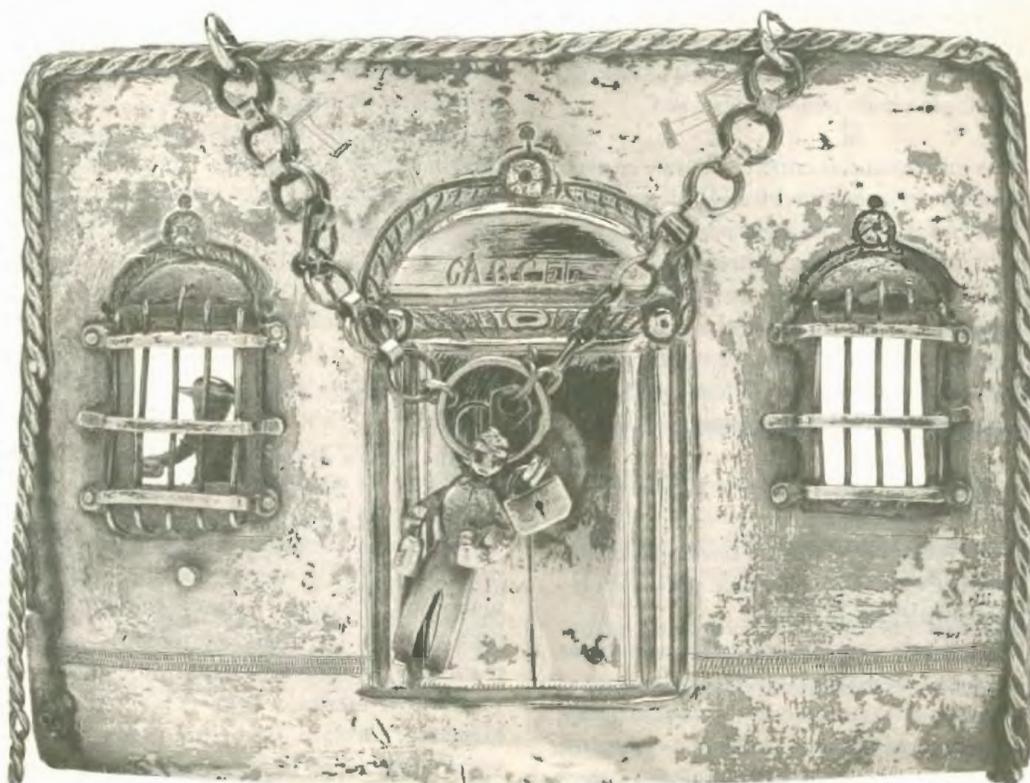
Este ensayo muestra a un Reyes atrevido y audaz hasta el punto de bajar a Cervantes de su pedestal y tratarlo con informada familiaridad, como si estuviese encarándolo al tú por tú, a la manera en que lo hubiese atrevido alguno de sus contemporáneos. No sólo eso. El ensayo está animado por un rescoldo travieso y audaz, un sí es no es insolente pues en él —y sobre todo en las Apéndices que lo acompañan presentando tramos de *El jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada—, Reyes se mide con Cervantes, y para echar mano de una voz acuñada por Juan Goytisolo, *cervantea* y se pone a escribir o re-escribir a Torquemada de la misma forma en que Cervantes lo re-escribió, según había apuntado Marcelino Menéndez y Pelayo. El mérito de Reyes —y de paso: su secreto— estriba en haber seguido las observaciones que

había hecho el crítico español en su antología *Los orígenes de la novela* para sacarles todo el jugo. Los cuentos de Torquemada re-escritos por Reyes cabrían ser incluidos en una antología de la narrativa mexicana contemporánea.

Algunas de estas observaciones le permitieron a don Alfonso, refinándolas y documentándolas, tomar por asalto a Cervantes y, por así decir, desnudar su talante plagiario, como si hubiese sido —y ése es el punto— uno de esos ingeniosos contemporáneos de Cervantes que lo criticaban. Pero Reyes sabe que la novela de Don Quijote era un animal perfecto, demasiado perfecto, y que se había erigido en un baluarte mítico y mitificado de la cultura hispánica. Entonces, conociendo a Cervantes, elige una de sus obras menos conocidas y valoradas: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, novela compleja y complicada, literalmente “bizantina”; novela que denuncia la entraña medieval más que renacentista de un Cervantes arcaizante como el autor de *La Galatea*, que había tenido el genio o la fortuna de atinar con la escritura de *Don Quijote* a fraguar, galvanizándolas, las venas secretas de su tiempo.

Este procedimiento tangencial es típico del estratega crítico que fue Alfonso Reyes, quien sabía que es más

practicable atacar una fortaleza desde un *plano oblicuo* y, si no por atrás, por la tangente y que, al tocar la esfera cervantina por el lado de las asíntotas, le podía imprimir un nuevo giro, un nuevo movimiento. El ensayo sobre Torquemada fue escrito en 1947 y publicado un año después. Muy pocos lo entenderían. Es hasta ahora uno de los textos menos estudiados de Reyes, e incluso entre los cervantistas más afilados ha sido relegado a un segundo plano, aunque se le cita en la *Bibliografía Fundamental de las Obras completas* de Antonio de Torquemada, publicadas en la Biblioteca Castro. No se le tiene presente, hasta donde sabemos, en ninguna de las ediciones modernas de la novela *Persiles y Sigismunda*, ni tampoco los estudios modernos que sobre Antonio de Torquemada se han publicado en los últimos años. Se le ha visto como una de las excentricidades de Alfonso Reyes, un incomprendible e inservible destello de erudición, sin darse cuenta de que, a través de sus páginas, Reyes estaba planteando una pregunta candente e insoslayable acerca de la forma en que se resuelve en la obra de Miguel de Cervantes la ecuación entre tradición y talento individual, entre saber adquirido e innovación experimental.



# Traducir, esa práctica

Lire –

Cette pratique –

MALLARMÉ

## I

Del filólogo británico Arthur Cook se cuenta que, en su lecho de muerte, le estaban leyendo piadosamente los Salmos. Ante determinado pasaje, el moribundo exclamó de pronto: “Eso está mal traducido”. Si he querido empezar con esta pequeña historia (que no sería muy difícil hacer pasar del plano de la anécdota al de la categoría) es porque cabe extraer de ella varias conclusiones, y todas, por cierto, aleccionadoras. La más evidente, me parece, es que el amor a las palabras resulta, en quien lo posee, un atributo irrenunciable, una cualidad que aflora incluso en los momentos en que parecemos menos atentos o prevenidos. El amor a las palabras significa siempre, por supuesto –y quizá antes que cualquier otra cosa, si es que, como quieren algunos, el solo hecho de pensar significa ya traducir–, amor a la traducción. Al pobre Cook le estaban leyendo un texto traducido, no se olvide. Su reacción es comprensible; sencillamente, no podía renunciar a ser quien era.

Amor a las palabras, a las letras: amor a la traducción. Es aquí donde debemos recordar el comienzo del bello ensayo de Borges titulado “Las versiones homéricas” (1932), en el que se lee: “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción”. Se diría que la traducción, en efecto, cifra y resume todos los factores presentes no ya sólo en el hecho literario, sino también en cualquier hecho de habla, en los procesos mentales que intervienen en él. No me detendré ahora en este aspecto, que nos llevaría tal vez demasiado lejos pero que considero, desde luego, central. Y no lo haré porque me interesa pasar en seguida a mi objeto de reflexión: la traducción literaria, que encierra tantos niveles de significación, tantos valores y resonancias en muy diversos planos, que con ella sola tendremos aquí suficiente materia de análisis. No quiero decir con esto que desestime la dimensión filosó-

fica, la psicológica y aun la sociológica presentes en toda traducción; digo únicamente que el examen de esos valores debe quedar para otra oportunidad porque aquí me ocuparé tan sólo de aspectos literarios y estéticos. Aclaro desde ahora que centraré mis reflexiones en la traducción de poesía, pero algunas de mis conclusiones podrían ser válidas para otros géneros, especialmente para determinada prosa de ficción. Y ya que aludo a este punto, es decir, a los límites de mis reflexiones de hoy, aclaro también que mi propósito es menos teórico que práctico, por las razones que indicaré más tarde, y que debo hacer, por eso mismo, un poco de historia, de autobiografía (sólo la estrictamente necesaria para mis fines actuales). Cerraré mis observaciones con un breve comentario acerca de la trayectoria, los trabajos y las metas del Taller de Traducción Literaria que tengo el honor y el placer de coordinar desde 1995 en la Universidad de La Laguna, y que desde esa fecha hasta hoy centra y absorbe la mayor parte de mis intereses y mis actividades en materia de traducción.

Lo primero que, en el plano exclusivamente literario, tiene para mí el significado de un principio o fundamento sobre el cual se yergue el complejo y a veces no poco laberíntico edificio de la traducción literaria, es que ésta constituye, antes que nada, un enmarañado, difícil, apasionante asunto de estética. Todo parece quedar subordinado a este hecho determinante, empezando por los valores que consideramos básicos. Pensemos sólo, por ejemplo, en algo tan esencial como el conocimiento o el desconocimiento de la lengua de la cual se traduce. Creemos firmemente que el conocimiento de esa lengua es requisito imprescindible para poder acercarse a cualquier texto escrito en ella. Pues bien: tal principio, en realidad –sin dejar de ser cierto–, tiene un valor relativo cuando se trata de la traducción de poesía. Entran aquí en juego, en rigor, otros valores, singularmente los valores estéticos, porque el desconocimiento de la lengua de

la que se traduce puede ser suplido por la colaboración de un experto o por la ayuda de traducciones previas. Lo que importa, en resumen, es el nivel estético-literario del resultado. Puede ilustrarse este hecho con el “caso” de Ezra Pound. El poeta norteamericano, como es sabido, apenas conocía la lengua china; sin embargo, nos ha dado admirables traducciones de poesía escrita en esa lengua. No veamos ningún doble sentido en la conocida frase de Eliot (“Pound es el inventor de la poesía china para nuestra época”) cuando habla de *inventor* y no de *traductor*; pensemos más bien que estaba rindiendo un doble homenaje al autor de *Personæ*, quien, como se recordará, establecía en relación con los poetas una clara diferencia entre *masters e inventors*, reconociendo en éstos una significación peculiar. Si algo tan decisivo, así pues, como el conocimiento de la lengua de la cual se traduce es, en poesía, una exigencia relativa, siempre relacionada con los resultados, ¿qué decir de otros aspectos que nos parecen igualmente trascendentales en una traducción no literaria y que en el caso de la poesía están, en rigor, sujetos a aquella misma relatividad?

Por esa razón (aunque, por supuesto, no se trata de la única razón) afirmaba Borges, en el ensayo citado hace un momento, que “la traducción parece destinada a ilustrar la discusión estética”. La traducción, en efecto, como campo en el que dilucidar cuestiones que en ella encuentran un ámbito idóneo de reflexión. En ese campo, los problemas parecen quedar nítidamente dibujados, adquirir una precisión mayor. Uno de esos problemas es precisamente el que acabo de formular, y que constituye una especie de paradoja, la paradoja según la cual lo que resulta válido e indiscutible fuera de la literatura es una verdad que no siempre se cumple dentro de ella.

En razón del ejemplo aludido (cabría citar, por supuesto, otros muchos casos: ¿deberé recordar el de Juan Ramón Jiménez y sus versiones de Tagore, o el de Valente y sus versiones de Cavafis?), se diría que el punto del que debemos partir aquí no es otro que el de una verdad inconcusa y, sin embargo, ignorada con demasiada frecuencia: la traducción de un poema ha de ser, ante todo, un poema, si es que la experiencia que se quiere tener de él es una experiencia estética, y no cualquier otra clase de experiencia, ni siquiera la experiencia filológica. Precisamente estamos muy habituados a tropezar con traducciones poéticas de gran competencia filológica que no tienen, en cambio, validez poética alguna. Es la razón por la que, bajo el lema de las palabras de Borges arriba citadas, considero necesario llevar toda reflexión sobre nuestro tema al ámbito de la estética, en el convencimiento de que es en ese campo donde cabe encontrar más respuestas a los interrogantes que la traducción –toda traducción– suscita. Lo que debe, en definitiva, interesarnos aquí es que un poema lo sea de verdad, es decir, que ese

poema sea un buen poema, haya sido o no fruto de una traducción.

Y éste es, precisamente, otro aspecto capital de nuestra materia. Si un poema, traducido o no, nos interesa como tal, ese poema ha de ser considerado en relación con valores estéticos precisos, especialmente los fijados por la tradición literaria. Como dice el viejo *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias, traducir no es sólo “volver la sentencia de una lengua en otra”; de hecho, traducir tiene, en latín –nos sigue recordando Covarrubias–, otras significaciones “análogas”. La más importante, a mi juicio, es la que nos permite ver en toda traducción (*traductio, translatio*) la idea de movimiento. En este sentido, puede decirse que todo poema traduce la tradición literaria, es decir, la lleva hasta otro lugar, la mueve o la moviliza. Un poema, consecuentemente, será tanto más notable cuanto más lejos mueva, lleve o *traduzca* la tradición recibida. En ese nuevo género de crítica literaria –la crítica de las traducciones– que propone un conocido libro de Antoine Ferman (*Pour une critique des traductions: John Donne*, 1995), es la poesía traducida contemplada *como poesía*, y no sobre todo como traducción, lo primero que debería tomar en consideración el crítico; en otras palabras: se juzgará si el traductor ha querido o no hacer una *obra* con valores estéticos precisos. Inseparablemente, desde luego, pero sólo en segunda instancia, se procedería a la crítica del texto traducido comparado con el texto de origen, es decir, el modo en que el texto traducido recompone el sistema de significación y simbolización presente en el texto originario.

La discusión estética, así pues. El albanés Ismail Kadaré utilizó en cierta ocasión los primeros versos de la *Iliada* para ilustrar la complejidad del fenómeno de la traducción literaria. “Canta, oh diosa, la cólera de Aquiles, el hijo de Peleo...”. Esta traducción es errónea, afirma Kadaré. No es “canta”, sino *cuenta*; es más bien *hada* o *poetisa* en lugar de “diosa”; el término “cólera” tendría que ser sustituido por *obsesión* o *mania*; y más que de “hijo”, debería hablarse de *descendiente* o *miembro del clan*. Como se ha visto, de aquella traducción sólo queda en pie –señala Kadaré con ironía– la palabra Aquiles. En otra ocasión, comentando estas mismas líneas del autor de *Tres cantos fúnebres por Kosovo*, señalé que no es cosa de tomar a la ligera esa reflexión, porque si eso ocurre en el caso del poema que se halla en la base de la literatura occidental, ¿qué diremos de la traducción de los demás poemas que se han escrito desde entonces hasta hoy?

Lo cierto, sin embargo, es que hay en las palabras de Kadaré una clara ironía (que para algunos puede ser incluso un tono decididamente humorístico, y ya sabemos que el humor es asunto muy serio) acerca de los problemas de la traducción literaria. Lo que trato de sugerir es que si toda traducción significa movimiento (esto es,

literalmente, *metáfora*), toda traducción supone cambio, sustitución, transformación. El paso de una lengua a otra, en la traducción literaria, puede producir no una sino múltiples versiones, cambios, mutaciones (“oh diosa”, “oh hada”, “oh poetisa”), cuya eficacia como traducción sólo puede valorarse desde el juicio estético; y, contra lo que piensa Kadaré, de este principio no se escapa ni siquiera el nombre de Aquiles, pues en algunas traducciones castellanas, por ejemplo, se lee no Aquiles sino “el Pelida Aquileo”.

No hay, pues, una única forma de traducir. La traducción es, por definición, el ámbito de los cambios, las transformaciones, las interpretaciones, las lecturas. Y también, por supuesto, inevitablemente —como lo dice el adagio italiano—, las *traiciones*. Puede traducirse a John Donne al español en clave gongorina o en clave modernista (con las joyas retóricas de Darío), o en código vanguardista, siempre que las formas originarias no queden desvirtuadas (volveré sobre este punto más tarde). Es el resultado, la propuesta estética, lo que debe juzgarse ante todo, es decir, la manera en que un texto determinado escrito en una lengua extranjera llega a *transformarse* en otra lengua. Cuando se habla de las “pérdidas” de todo tipo que un texto creativo sufre en su paso a otra lengua (y que suscitaban la equívoca idea de Robert Frost según la cual “la poesía es lo que se pierde en la traducción”), no se suele reparar en el hecho de que tales “pérdidas” pueden darse —y de hecho se dan— incluso cuando leemos un texto escrito en nuestra propia lengua. Pues entran aquí en juego la naturaleza de la lectura, el grado de atención o concentración puesta en el acto de leer, la cultura literaria del lector, el ritmo utilizado (“Cuando leemos demasiado deprisa o demasiado despacio no entendemos nada”, asegura Pascal), nuestra capacidad para interrumpir o no la lectura ante determinada información que merece ser profundizada, así como otros factores no menos importantes. Demasiadas variables, así pues, para que un texto escrito y leído en nuestra propia lengua no sufra tal o cual “pérdida” en el proceso de la lectura. Las “pérdidas”, por tanto, de un texto al ser traducido deben verse, a mi juicio, dentro de esta realidad, es decir, dentro de la complejidad del acto mismo de la lectura. De hecho, traducir es —se ha dicho— una forma privilegiada de leer. Mediante la traducción asimilamos o poseemos un texto en un grado muy superior al que suele tenerse mediante la sola lectura, o incluso mediante la relectura, aun la más atenta.

De ahí que, para mí, la traducción forme parte de la poética de la lectura. Traducir es leer en el más alto grado intelectual y sensible, significa poseer o interiorizar un texto en el nivel que toda obra de arte verbal solicita idealmente, esto es, en el nivel micrológico dentro del cual la información estética y la información semántica se

ofrecen en su mayor intensidad. La traducción poética es, por otra parte, el acto hermenéutico por antonomasia, pues toda traducción es interpretación (un excepcional traductor, Juan Ramón Masoliver, llamaba a sus traducciones “interpretaciones”, por ejemplo, las del poeta J. V. Foix), con la particularidad de que esa interpretación no representa un cambio de código distinto al de la poesía, es decir, no explica ni traslada la irracionalidad poética a la racionalidad filosófica, sino que supone una *transfiguración* de aquel código. De ahí que la poesía moderna —y entiendo por poesía moderna la que arranca con los primeros románticos alemanes e ingleses— se resista una y otra vez a una “interpretación” que significa una simple y, muchas veces, sólo presunta “explicación” o desvelamiento de sus contenidos. Pues ocurre que en el seno de la poesía moderna, marcada en buena parte no por la reproducción de la realidad, sino por la creación o invención de realidad verbal, muchas veces no hay, en rigor, nada que “explicar” o interpretar, sino una realidad que poseer o experimentar poéticamente: las palabras son ya “hechos” en sí mismas, según nos ha mostrado Wittgenstein. Es la razón por la que el portugués António Ramos Rosa afirma que “la poesía llega al máximo de su significabilidad cuando ya no puede ser interpretada”. Se entiende que esa interpretación no es la que toda traducción lleva inevitablemente consigo en su proceso, sino aquella otra que implica lo que llamo un cambio de código, una explicación, esto es, un cambio de naturaleza y, más aún, una desnaturalización.

La traducción forma parte de la poética de la lectura porque es, en rigor, la lectura en su estado más activo y dinámico, aquella lectura en la que las tensiones del sonido y el sentido adquieren su máximo relieve al ser transformadas o reconfiguradas en otra lengua. Mallarmé acaba su ensayo sobre “El misterio en las letras” con una reflexión acerca de la lectura y la enigmática forma en que las palabras “se enaltecen en múltiples facetas” al llegar al espíritu, “centro de suspensión vibratoria”. La operación de la lectura —mucho más compleja de lo que solemos creer—, realizada a menudo de manera injusta o desleal respecto a los textos, llevó al autor de *Herodias* a acusar a algunos contemporáneos suyos de no saber leer. Para Mallarmé, traducir a Edgar Allan Poe fue su manera de leerlo, de leerlo en el sentido más activo y comprometedor de la palabra, es decir, haciendo de la lectura un absoluto en el que aprehender una obra de arte verbal en la plenitud o el esplendor de sus signos. Al leer a Poe traduciéndolo, Mallarmé hacía suyo un lenguaje y reinscribía ese lenguaje en otra lengua. Me pregunto si no es ésa, en rigor, la aspiración de todo traductor de poesía. Evidentemente, debe reconocerse que sólo muy pocas traducciones alcanzan ese nivel de significación.

## II

No poseo –suerte o desgracia– ninguna teoría de la traducción. Por otra parte, como subrayan Graziella Sidoli y Paolo Valesio, hoy por hoy “una teoría global de la traducción no parece posible” (“Palabras de introducción al seminario”, en *Literatura y traducción: caminos actuales*, 1996).

Para mí, la traducción es ante todo una práctica de la lectura en el sentido que acabo de especificar. No necesito decir con cuánta incertidumbre me enfrento una y otra vez a un poema escrito en otra lengua en relación con la aspiración apuntada hace un momento, es decir, cuántas dudas me asaltan, ante un poema que debo traducir, respecto a la *calidad* de mi lectura, de mi aprehensión de todos los valores contenidos en ese poema. Si no poseo ninguna teoría que me permita traducir poemas con una cierta comodidad (al menos conceptual), tengo en cambio dos o tres ideas que, más que de preceptos o de principios, suelen servirme de orientación o de referencia y arrojar alguna luz sobre la práctica de la traducción de poesía, sobre esa lectura que se pone a prueba una y otra vez ante cada poema, y que ante cada poema debe asimismo recomenzar y reinventarse.

Estoy lejos de padecer lo que se ha dado en llamar el “miedo a la teoría” (algún que otro ensayo teórico he tenido ya ocasión de citar aquí mismo), pero no deja de parecerme significativo el alarmante número de teóricos de la traducción que no han traducido nunca una sola línea. En el arte de la traducción –lo mismo que, según un viejo moralista, en el arte del gobierno de la república– puede decirse que “más vale una onza de práctica que cien libras de Teórica”. En este sentido, siempre me han resultado especialmente útiles y valiosos los comentarios sobre la traducción realizados por poetas que han traducido poesía alguna vez. Suelen esos escritos encerrar no ya sólo una toma de posición concreta ante problemas concretos suscitados por la traducción poética, sino también una visión concreta del hecho poético mismo. Antes de pasar a comentar las dos o tres ideas sobre la traducción a las que acabo de referirme, y antes de subrayar la importancia que tuvo para mí la lectura de uno de esos escritos sobre la traducción debidos a poetas –un texto que resultó determinante para mis propios trabajos como traductor de poesía, y que venía acompañado por una vasta obra de traducción de poetas occidentales y orientales–, debo hacer aquí, me parece, un breve repaso de algunas traducciones que he realizado hasta hoy. Quizá de este modo podré hacer ver de manera explícita, es decir, con ejemplos concretos, tanto el sentido como la evolución de mis preocupaciones en materia de traducción poética. Resulta ocioso, sin duda, subrayar que mi interés por la traducción de poesía está inseparablemente unido a mi propia

evolución como escritor de poemas, y es en la perspectiva de esa inseparabilidad en la que deben verse las observaciones que siguen.

En mi recuerdo, mi gusto por la traducción coincide de manera casi completa con mis inicios como lector. Después de las lecturas de la infancia, cuya selección no suele obedecer a la voluntad del niño, llegan las lecturas a menudo –también en mi caso– no menos azarosas de la adolescencia; la diferencia entre unas y otras es que en algunas de estas últimas hay ya una fuerza consciente que parece orientarlas de un modo u otro. Antes de los obligados ejercicios de traducción de Homero y de Virgilio, en las clases de griego y de latín del bachillerato, o de este o aquel autor en las de lengua francesa, tengo un recuerdo muy vivo de mi curiosidad, hacia los doce años, por el poeta portugués José Regio, cuyo nombre debí leer en alguna revista, y que me hizo pedir a un compañero de colegio, un muchacho natural de Zamora que viajaba aquel mismo verano a Portugal, algún libro suyo. Volvió con el titulado *Mas Déus é grande*, un libro con el que luché sin diccionario durante un tiempo. Si menciono este acontecimiento de mi primerísima adolescencia es sólo con el fin de preguntarme a mí mismo por los motivos que me llevaron a interesarme de manera tan temprana por la poesía extranjera y por la traducción poética. La respuesta no es clara para mí, salvo si entiendo esa curiosidad como un hecho indisociable de mi interés por la poesía en general. Ese interés se volcó dos o tres años más tarde en las *Poesías* de Leopardi, casi todas ellas traducidas antes de la guerra civil por Miguel Romero Martínez (sólo mucho tiempo después supe de la intensa relación de Luis Cernuda con ese libro), y también en una antología del poeta provenzal Bernatz de Ventadorn, libros –uno y otro– encontrados en la biblioteca escolar. No tardaron en llegar los poetas italianos, los franceses, los ingleses, casi todos leídos en las inolvidables ediciones argentinas de Fabril y en traducciones a menudo notables, aunque no solían incluir el texto original.

Fruto de esas y otras lecturas fueron mis primeras traducciones. Entre ellas figuraron algunas de Paul Éluard. Eran, ante todo, un ejercicio y un modo de medir mis propias fuerzas: un aprendizaje. La primera traducción que publiqué fue un poema de Paul Éluard. Era la primavera de 1968; yo tenía quince años. El poema es este (ligemente corregido ahora):

### NO ESTOY SOLO

Cargada  
De leves frutas en los labios  
Adornada  
Con mil flores diversas  
Gloriosa

En los brazos del sol  
Satisfecha  
De un pájaro doméstico  
Encantada  
De una gota de lluvia  
Más hermosa  
Que el cielo matinal  
Fiel

Hablo de un jardín  
Sueño

Pero amo

Es vana empresa, probablemente, intentar averiguar qué nos impulsa a traducir a nuestra lengua unos versos escritos en otra, una empresa tan vana acaso como intentar saber qué nos lleva a escribir poesía. Para mí, ambas actividades eran una sola, y estaba asociada a la lectura y a lo que podría llamar una intensa pulsión verbal. Había también, sin embargo, un sentimiento que consigo identificar con claridad porque ese sentimiento, en rigor, sigue existiendo en mí todavía hoy, y es la necesidad de hacer pasar por mi propia experiencia del lenguaje una experiencia lingüística distinta de la mía. Integración, asimilación, metabolismo verbal. Es una reacción (química) que, por otra parte, no se produce ante cualquier poema escrito en otra lengua, sino sólo en determinados casos. Se da también en esa reacción, por lo demás, la necesidad de compartir la tensión, la emoción y, a veces, el entusiasmo ante ese milagroso ordenamiento del mundo que es siempre un poema. Me ha parecido siempre labor esencial del poeta buscar que su propia lengua sea atravesada por esa emoción originada en otra lengua y renacida en la suya. No es extraño que numerosos poetas modernos hayan experimentado ese sentimiento. Se trata, claro está, de la tradición moderna del poeta-traductor, desde Hölderlin y Baudelaire hasta Luzi y Celan. Tan consustancial a las búsquedas de la poesía me parecen el espíritu y el proyecto de la traducción poética, que –tal vez con cierta injusticia– he llegado a sospechar del poeta que no se ha sentido nunca atraído de un modo u otro por lo que la traducción representa en el plano de la experiencia y el conocimiento poéticos. Tal “autismo” (si así puede decirse) es a mi juicio del todo contrario a la naturaleza misma de la palabra poética, una palabra cuyo movimiento queda de tal modo enaltecido en la traducción a otra lengua que pocas cosas pueden contribuir más a honrar sus virtualidades. No puede servir de pretexto, para no traducir, alegar el desconocimiento de otras lenguas, pues ya se vio hace un momento que tampoco Pound conocía la lengua china; y también por otra razón de más peso aún, de la que hablaré luego, relacionada con el método de los talleres o laboratorios de traducción literaria. No sé si me

equivoco mucho al pensar que son los poetas de pensamiento estético más conservador quienes más desdeñan las posibilidades que la traducción poética ofrece; pues no sólo se renuncia así a esas posibilidades, sino que también se rechaza lo que, en otros planos, la traducción representa de manera inequívoca: la interculturalidad, la búsqueda o la apertura a la alteridad, la renovación o la vitalidad de una cultura o de una situación literaria, hechos todos que están en función directa del número y la calidad de las traducciones que esa misma cultura es capaz de generar. Un autismo o rechazo de la traducción que supone también (conviene no pasarla por alto) la afirmación implícita de los fenómenos contrarios: el ensimismamiento, la autosuficiencia cultural, sobre cuyas repercusiones no es preciso detenerse aquí.

Aquellas versiones de Paul Éluard dieron paso a las de otros poetas y, sobre todo, a la lectura cada vez más intensa de poetas extranjeros. A principios de la década de 1970, bajo el estímulo del libro de Serge Fauchereau *Lectura de la poesía norteamericana* (Barcelona, 1970), conseguí varias antologías de poetas norteamericanos que me interesaban, la más importante de las cuales fue, sin duda, *Selected Poems* (1970), de Wallace Stevens. Por razones que sería prolijo enumerar aquí, ese libro significó para mí una verdadera conmoción. De pronto, un mundo lírico de rara densidad especulativa y de poderosa penetración sensorial se abría ante mis ojos. Tuve la sensación –intensa, irreprimible– de que no cabía para mí otro modo de leer a Stevens que haciéndolo pasar por mi propio mundo verbal. Aclaro que cuando hablo de “mundo verbal” no me refiero propiamente a una lengua poética sino, sencillamente, a mi propia experiencia del lenguaje; no había, en definitiva, mejor manera de leer al autor de *Harmonium* que traduciéndolo. No pensaba entonces, en modo alguno, en resultados concretos, es decir, en convertir aquellos poemas en versiones castellanas, sino en penetrar en aquel mundo con una responsabilidad o, si se prefiere, una “ética” de la lectura que me permitiera percibir los valores múltiples de aquella obra poética. Asocié por vez primera, así pues, la traducción a la idea de *lectura* en su significación más profunda, o sea, a esa formulación casi utópica del acto de leer que consiste en valorar cada palabra, cada giro, cada frase, tanto en su dimensión estética como en su realidad semántica. Pensaba que ésa y no otra es, en rigor, la actitud que todo poeta reclama de su lector. Confieso que esa actitud es la que sigue hoy guiándome a la hora de traducir poesía. El modelo de acercamiento a la obra de Stevens ha tenido para mí, por tanto, el significado de una pauta de aproximación a toda obra poética.

Hacía yo con Stevens un trabajo metódico, leyendo tanto sus versos como ensayos diversos sobre su poesía. Pronto me di cuenta de que sólo la traducción en un sen-

tido estricto, es decir, la realización de un poema en lengua española, podría constituir el más completo acercamiento a esa obra. El trabajo de varios años, iniciado en 1973, dio origen a un puñado de versiones que acabaron publicándose en volumen en 1980. No repetiré aquí lo que ya he tenido oportunidad de comentar en mi introducción a ese libro y en otros lugares. Añadiré aquí solamente que, en lo que a la traducción se refiere, Stevens me hizo ver que el modelo casi utópico de traducción que yo me proponía hacer (la lectura *micrológica* a la que me he referido) sólo es, en verdad, viable cuando se trata de obras relativamente breves o de un pequeño grupo de poemas. De lo contrario, la lectura exhaustiva reclama de nosotros tanto tiempo y tanta dedicación que apenas podríamos hacer otra cosa, acercándonos así peligrosamente al designio formulado una vez por James Joyce de un lector entregado de manera exclusiva, y de por vida, a su obra. Más razonable que su admirado Joyce, Albert Camus afirmaba que sólo pedía —y la pedía con humildad, aunque supiera que es exorbitante— una cosa: “ser leído con atención”.

Stevens fue para mí, por otra parte, una escuela, un aprendizaje poético de primerísima importancia. La llamada “pedagogía” de la traducción, en la que siempre insistía Ezra Pound, es paradójicamente —hasta donde puedo saber— uno de sus aspectos menos estudiados. Qué clase de enseñanzas recibí del poeta norteamericano es cosa que debo dejar para más tarde, si quiero proceder con cierto orden en mi exposición, porque se trata de enseñanzas relacionadas con las dos o tres ideas sobre la práctica de la traducción a las que me referí hace un rato. De momento, quisiera mostrar un ejemplo de aquel trabajo de traducción y de la más refinada poesía de Stevens, precisamente uno de los últimos poemas que escribió, si no el último:

#### DE LA SIMPLE EXISTENCIA

La palmera al extremo de la mente  
Se eleva más allá del pensamiento,  
En la extensión de bronce.

Un pájaro de plumas doradas  
Canta allí una canción extranjera,  
No destinada al hombre, sin sentimiento humano.

Entonces tú comprendes que no es ésa  
La razón que nos hace felices o infelices.  
Canta el pájaro. Sus plumas resplandecen.

La palmera está al borde del espacio.  
En las ramas se mueve el viento lentamente.  
El plumaje del pájaro pende llameante.

En esta visión de la naturaleza en la que se escucha un pájaro cuyo canto no está destinado al hombre, asombra y conmueve la plasmación musical del verso último, cuyo efecto fuertemente aliterativo (*The bird's fire-fangled feathers dangle down*) resultaba tan difícil de reinventar en español.

El siguiente proyecto de traducción más o menos amplia (dejo de lado aquí, por tanto, versiones de tal o cual poema suelto, especialmente las de los catalanes Foix y Brossa, aunque de éste traduje y publiqué en 1973 un libro entero: *Em va fer Joan Brossa*) fue la poesía de Salvador Espriu. Si me detengo en este último es porque se trató de un proyecto que introducía en mi interés por la traducción una variante inesperada: la traducción realizada por invitación, es decir, por sugerencia o propuesta editorial. Aunque yo conocía ya la poesía de Espriu, deseaba leerla con atención en su integridad. Y eso fue lo que se me propuso: traducirla íntegramente, en colaboración con el poeta Ramon Pinyol i Balasch. El trabajo dio lugar a tres volúmenes, publicados en 1980 el primero y un año después los dos siguientes.

La novedad esencial que este trabajo de traducción supuso para mí no fue otra que sus mismas dimensiones. No era posible traducir la poesía completa de un autor con la misma intensidad con la que se traduce una antología: el trabajo casi exhaustivo de lectura que yo deseaba hacer siempre ante el poema por traducir (la traducción misma era, en rigor, esa lectura) tropezaba con la magnitud de una obra formada en ese momento por diez libros extensos (desde *Cementiri de Sinera* hasta *Formes i paraules*) que obligaban a un planteamiento diferente en mi trabajo de traducción. Se daba, además, otra circunstancia peculiar: aunque siempre procuré guiarme por mis personales criterios en relación con la traducción de poesía, criterios que se ajustaban en todo momento a la fidelidad semántica vigilada por Ramon Pinyol, Espriu se reservaba la posibilidad de proponer a los traductores las sugerencias que considerase oportunas. Éstas solían ser de carácter estrictamente semántico (tal precisión, tal o cual matiz), sugerencias que el autor consideraba importantes y que, naturalmente, fueron siempre aceptadas por los traductores, aun cuando —y Espriu era muy consciente de ello— pudieran chocar alguna vez con mis planteamientos rítmicos o métricos. De ahí que en el prólogo al volumen primero, después de los agradecimientos por el trabajo de traducción realizado, el propio Espriu escribiera: “sólo a mí me correspondía resolver algunas vacilaciones y otros inevitables problemas y no rehúyo, por tanto, la última responsabilidad” de la traducción.

No tengo que decir que la eventual participación del autor en nuestro trabajo concede a esa traducción un interés especial. Al mismo tiempo, introduce un elemen-

to nuevo, muy común en las traducciones de una obra cuyo autor vive aún y, además, interviene de un modo u otro en el proceso de traducción. He aquí una muestra de aquel trabajo, tomada del libro *El caminant i el mur*:

#### LIBRO DE LOS MUERTOS

Mira que pasas sin sabiduría  
por el viejo camino trillado, una vez sólo,  
y que la voz de pronto gritará  
el nombre misterioso que lleva en ti la muerte.  
No volverás. Recuerda, no te apartes,  
mientras andes, de lo que tan sencillo  
es de amar: este trigo y esta casa,  
el blanco signo de la barca en el mar,  
el lento oro de invierno tendido en los viñedos  
y la sombra de un árbol sobre el campo anchuroso.  
¡Oh, ama sobre todo la sagrada  
vida del árbol y el rumor del viento  
en las ramas que se alzan a la luz!

Para cerrar el breve conjunto de ejemplos con los que he querido mostrar un itinerario de traductor hedónico, un traductor para quien la traducción es parte consustancial e inseparable de la escritura poética misma, quisiera referirme a otro trabajo mucho más reciente: el que, también en colaboración —esta vez junto a Fernando Galván—, realicé de la versión en dos partes (1799) de *El prelude* de William Wordsworth, y que contó con la revisión del Taller de Traducción Literaria. Hacía mucho tiempo que deseaba “leer”, en el sentido del que he hablado aquí, un poema que está en la raíz misma de la modernidad en poesía y que, para decirlo con una expresión del propio Wordsworth a otro propósito, hace de la *imaginación meditativa* (“meditative imagination”) el centro de la exploración y el conocimiento poéticos. Lo que este trabajo supuso para mí fue ante todo una especie de respuesta a lo que era una necesidad en mi propia experiencia poética, el acceso a una nueva tensión o relación entre palabra y mundo que superara o sobrepasara de un modo u otro la “casa indecible” del yo (Beckett) ante el designio de hacer hablar a la memoria y a la formación de la conciencia poética. Se trataba, como digo, de un momento preciso de mi propia evolución. Penetrar en *El prelude* significaba para mí acceder a una clave esencial del proceso histórico de la modernidad, a una de sus raíces más significativas, aquella en la que, a través de un poema iniciático, todos los poetas románticos —se ha dicho con razón— pretendían más pronto o más tarde poner en claro su concepción de la poesía. La respuesta de Wordsworth, como sabemos, fue temprana (se inició en 1798), pero en rigor se trató de un proceso que le llevó a realizar varias versiones del poema y que duró toda su vida.

Ofrezco aquí solamente nuestra traducción del fragmento inicial de la primera parte:

¿Fue por esta razón  
por la que el más hermoso de los ríos gustaba  
de mezclar sus murmullos al canto de mi aya,  
y desde sus alisos oscuros, sus cascadas rocosas,  
sus vados y bajíos, enviaba una voz  
que fluía a través de mis sueños? ¿Por esto,  
oh Derwent, discurriendo por los prados  
junto a mi “dulce tierra natal”, bella corriente,  
hacías día y noche una incesante música,  
que, con firme cadencia que atempera  
la humana rebeldía, forjó mis pensamientos  
con algo más que la infantil dulzura, al darme  
entre el vivir inquieto de los hombres  
un saber, una oscura intuición, de la calma  
con que el mundo respira por campos y arboledas?  
Derwent amado, el río de más hermosas aguas,  
¿por esto, siendo un niño de sólo cuatro años,  
un muchacho desnudo, en tus mudas albercas  
yo hacía un largo baño del día veraniego,  
o me tumbaba al sol, o nadaba en tus aguas,  
por turnos, todo el día de verano, o corría  
por los campos de arena, y tronchaba las flores  
del zuzón amarillo; o, cuando riscos y colinas,  
los bosques, la alta cumbre del Skiddaw lejano,  
se doraban de bronce fulgurante, me erguía,  
solo, como un salvaje desnudo en la tormenta?

La versión del *Prelude* de 1799 fue, así pues —como la de los poemas de Wallace Stevens un cuarto de siglo antes—, fruto de una suerte de convergencia o de diálogo creador con una obra a la que yo me encaminaba tanto como ella misma venía a mi encuentro.

#### III

Entre las definiciones imposibles de la poesía (la palabra poética, en realidad, no necesita definición alguna), siempre he sentido un gusto especial por la que formuló hace muchos años el francés Pierre Jean Jouve: “La poesía es un alma inaugurando una forma”. Entiendo por *forma* no lo que habitualmente se tiende a designar con esa palabra, sino una precisa textura verbal sin la cual no existe propiamente el poema, es decir, el cuerpo o la concreción corpórea, material, de los signos lingüísticos. Esa concreción se produce tanto en el plano fónico y prosódico como en el plano sintáctico y retórico. Diría que es precisamente en este doble plano en el que hace su aparición lo poético de manera concreta, pues no son las emociones ni la elaboración de las ideas los elementos que determinan la especificidad de lo poético, sino su materialización, su encarnación verbal. Lo poético se encarna en la corporeidad del signo; tal es, en rigor, su propiedad más profunda.

Si me apresuro a acotar o puntualizar esta noción de *forma* poética antes de entrar a comentar las dos o tres ideas sobre la traducción a las que me referí más arriba, es porque una aclaración de ese tipo se impone ante los habituales equívocos que la palabra *forma* ha suscitado siempre y, *malgré tout*, sigue suscitando todavía hoy. A la hora de traducir, lo primero que me preocupa es reconfigurar no tanto la trama semántica cuanto la constitución formal de un poema. Son los elementos materiales, el universo signico que tejen las palabras, lo que ante todo me interesa trasladar a mi lengua. Quizá se deduzca de lo que acabo de apuntar que desatiendo así la información semántica; en realidad, se trata de lo contrario: creo que ésta sólo se deja trasladar cuando la corporalidad o realidad material de los signos es atendida como se debe, único modo, a mi juicio, de acceder a la peculiar dialéctica de sonido y sentido que todo poema propone.

El principio de paramorfía es, en mi práctica de la traducción, el fundamento sobre el que se aspira a reconfigurar la realidad de un poema en otra lengua. Se trata de la reinención de esa realidad material o signica, vertida para mí ante todo en el juego rítmico, en la dimensión musical de las palabras. “El sonido —escribió alguna vez el ruso Joseph Brodsky— es la sede del tiempo en el poema, un fondo sobre el cual su contenido adquiere un carácter estereoscópico”. De ahí que la primera lectura de un poema, en la perspectiva de la traducción, deba proponerse ante todo, a mi juicio, determinar la naturaleza o las características de su ritmo o sus ritmos y su general constitución sonora. Es un *tonus* rítmico, una determinada entonación musical, lo que suele llegarnos en primer lugar en la lectura o en la escucha de un poema. El poema es, en rigor, inseparable de esa música, y es esa música —mejor dicho: su reinención paramórfica en el texto de llegada— lo que ha de procurar rehacerse, es decir, lo que ha de escucharse de nuevo.

*De la musique avant toute chose*, diríamos, en una reformulación que, naturalmente, no debe ignorar ni el sistema de imágenes ni el mecanismo —a veces muy complejo— de símbolos y conceptos: la *textura* verbal. Una parte decisiva de esa nueva configuración es, igualmente, la fidelidad a la estructura lingüística del poema de origen —incluidas sus transgresiones lingüísticas. Se trata de un aspecto a menudo desatendido y que tiene, a mi juicio, una importancia capital, porque, aunque la traducción poética es una reinención de otro texto, y por lo tanto propone una nueva configuración de sus signos en otra lengua, existe siempre el riesgo de que esa nueva creación se aparte de tal modo del texto de origen que constituya no una traducción sino una *imitación*. Suele ocurrir —y es marca que nos permite identificar de inmediato la calidad de una traducción— que el traductor necesite cuatro versos para traducir lo que en el poema de partida son

sólo dos, o que intente regularizar lo irregular (en la prosodia, en el léxico, en la sintaxis). Naturalmente, la poesía, lenguaje “condensado” (“*Dichten*: condensare”, en el famoso hallazgo de Basil Bunting que tanto interesó a Pound), es *traicionada* aquí con una economía lingüística muy distinta de la original. Surgen así los sonetos de quince versos, las octavas de diez, o los haikus de seis líneas, en traducciones que contravienen por completo la configuración del lenguaje del poema de partida. La isomorfía no es, en rigor, una ley, sino una pauta para no *desarrollar* ni glosar lo que en el texto de origen presenta una estructura y una disposición léxica y sintáctica precisas. Esta pauta es aplicable igualmente al poema en prosa, en el que si una sola palabra da lugar a cinco en la traducción, lo más probable es que el efecto estético del texto de partida quede en la traducción por completo neutralizado o anulado. Lo mismo cabe decir de las transgresiones en el plano léxico o en el sintáctico, que deben ser igualmente recreadas. El “nivel de equivalencia” del que habla Serguei Goncharenko a propósito del “impacto” y los efectos poéticos (“*The Possible in the Impossible: towards a Typology of Poetic Translation*”, 1985) suele ser una buena guía en el aspecto concreto al que acabo de referirme.

En otro lugar he comentado que la reconstitución o recreación textual a la que debe aspirar, a mi juicio, toda traducción poética no puede ser siempre completa. Y, sin embargo, ha de representar en todo momento el objetivo último: sólo de ese modo, a mi ver, puede el texto de llegada convertirse en un poema, que es, como subrayé al principio de estas notas, la aspiración irrenunciable de toda empresa de traducción que pretenda ir más allá de la pura corrección filológica. No puede el traductor dejarse intimidar por dificultades que hacen pensar de inmediato en lo intraducible: diríamos más bien, con Léon Robel, que “todo traductor, y sobre todo el traductor de poesía, debe ser un especialista de lo intraducible” (“*Exercices de traduction rythmique*”, en Inés Oseki-Dépré, ed., *Traduction & poésie*, 2004).

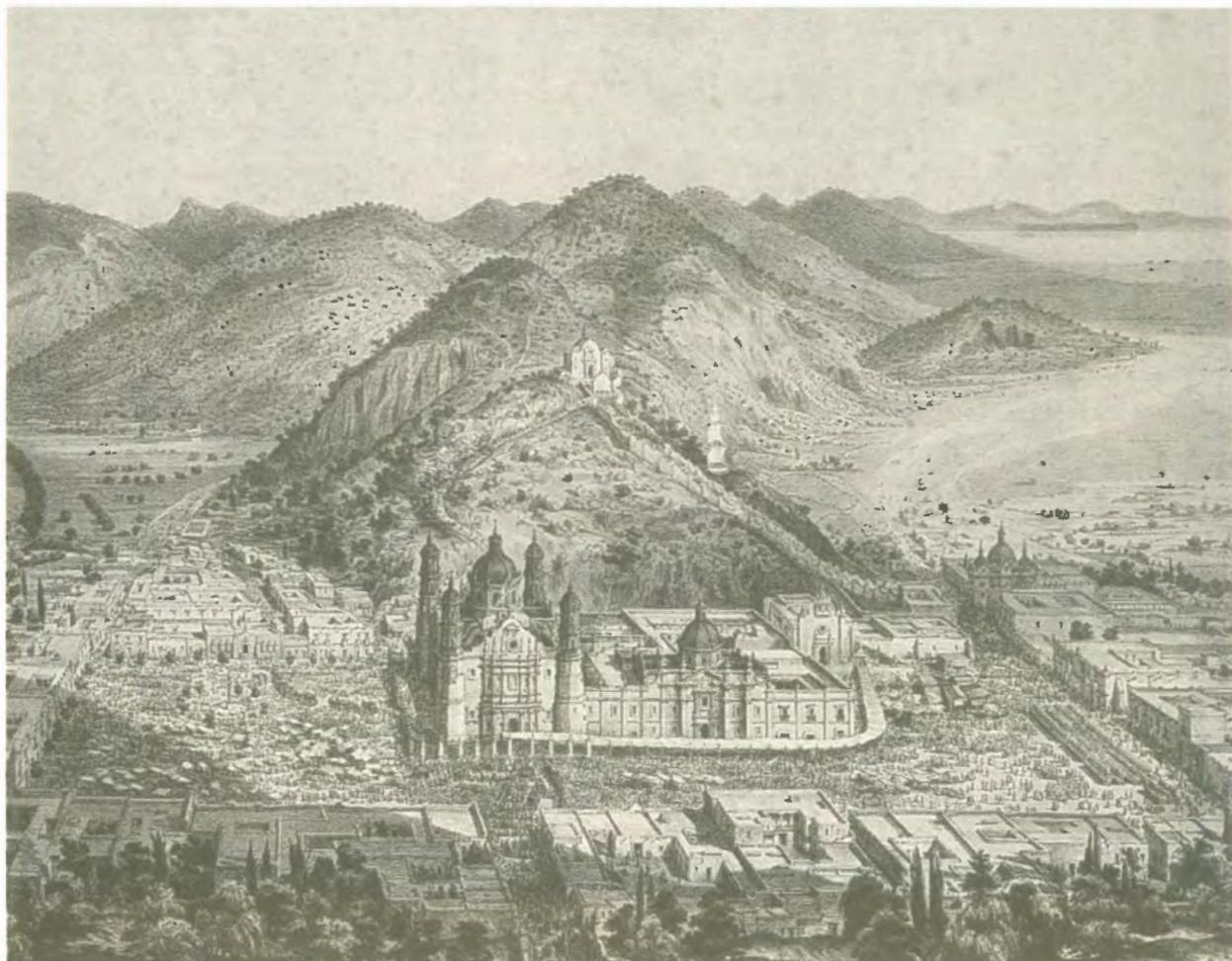
En relación con el viejo problema teórico de la intraducibilidad de la poesía, ninguna posición crítica, entre las que conozco, me parece más responsable y productiva que la del poeta, ensayista y traductor brasileño Haroldo de Campos. Afirmaba éste, ya en 1962: “Admitida la tesis de la imposibilidad, en principio, de la traducción de textos creativos, nos parece que ésta engendra el corolario de la posibilidad, también en principio, de la recreación de esos textos. Tenemos (...), en otra lengua, otra información estética, autónoma, pero ambas estarán ligadas entre sí por una relación de isomorfía: serán diferentes como lenguaje, pero, como los cuerpos isomorfos, cristalizarán dentro de un mismo sistema” (“*Da tradução como criação e como crítica*”, en su libro *Metalinguagem*, 1976).



No creo, por mi parte, que el problema pueda ser abordado de manera más frontal y precisa. Pocas veces, en el plano de la teoría, se focaliza la cuestión y se reformula con tal penetración crítica. La imposibilidad de mantener, en la traducción de un poema, la indisoluble alianza entre la representación y lo representado, entre signo y significación —causa de la intraducibilidad—, queda reabsorbida en la creación de un nuevo poema que mantenga con el poema de origen una relación de isomorfía. Tal planteamiento teórico llevó a Haroldo de Campos a realizar una de las más admirables obras de traducción poética realizadas en los últimos cincuenta años, y que incluye la poesía clásica china y japonesa, la *Iliada*, Dante, Goethe, Mallarmé, la poesía rusa moderna, Ezra Pound, James Joyce, el Génesis, el *Eclesiastés*, etcétera, textos todos que, acompañados de lúcidos estudios, se consideran hoy referencias ineludibles en el campo de la traducción poética y la traductología. Aunque lo he comentado en muy diferentes oportunidades, debo volver a mencionar esta obra (así como, en general, la realizada por los

poetas brasileños del grupo Noigandres-Invenção) como la mayor enseñanza que yo haya podido recibir en materia de traducción literaria, lo mismo en el aspecto teórico-crítico que en el plano práctico. Tuve el privilegio de trabajar cerca de Haroldo de Campos en diversas ocasiones, incluyendo algunas versiones castellanas de su poesía. Ojalá sus imborrables lecciones hayan podido quedar reflejadas en mis ejercicios de traducción.

Una vez más: lecciones *prácticas*. Aun a riesgo de parecer insistente, debo volver aquí a la idea de que podemos y debemos aprender mucho de las diversas teorías sobre la traducción —no es poco, en efecto, lo que pueden enseñarnos, tanto en el plano histórico como en el estrictamente teórico, Schleiermacher o Benjamin, Ortega o Lefevre—, pero aquí hablo ante todo de una práctica. Es a partir de esa práctica, de esa actividad prolongada en el tiempo, como he llegado a una idea precisa del trabajo del traductor. La palabra clave es, para mí, *recomposición*. Únicamente cuando el traductor logra recomponer en su lengua un conjunto de signos dentro de un ajustado cua-



dro de paramorfias es cuando, a mi juicio, se produce el milagro de la cristalización de un texto en una lengua distinta de aquella en que fue originariamente escrito.

Si subrayo este aspecto es porque conviene tenerlo muy en cuenta a la hora de abordar —lo haré aquí muy brevemente— el espinoso problema del poeta-traductor que se *apropia* del poema de origen, fenómeno muy común hoy (en la literatura anterior al romanticismo, el problema quedaba inscrito en los límites de la poética de la *imitatio*, que hacía casi invisibles las fronteras entre imitación y traducción). Es corriente en la actualidad, en efecto, el caso del poeta-traductor que deja oír de manera excesiva su propia voz en el poema traducido. He señalado en otra oportunidad que se trata de un asunto de equilibrios: cuando se lee el poema “Bizancio” de Yeats traducido por Luis Cernuda o por Augusto de Campos no leemos sólo a Yeats, sino también la interpretación del poeta español o la del poeta brasileño. He creído siempre, sin embargo,

que —más allá de pequeñas adherencias y contagios que resultan inevitables— el peso exagerado o la excesiva presencia del poeta-traductor acaba siendo un serio impedimento para el acceso al poema original. Naturalmente, hay muchos grados en el problema, y cada caso requiere un examen particular. Sin embargo, tiendo a ver en la presencia excesiva del traductor un fenómeno análogo al de algunas *adaptaciones* teatrales modernas de obras clásicas: una *utilización* parcial y no siempre justificada del texto de origen, que supone la mayor parte de las veces, bajo la excusa de la “interpretación personal”, una deformación y una manipulación del texto de partida; en los casos peores (repito que se trata de una cuestión de grados), el texto de origen se vuelve irreconocible. No sé en qué medida puede hablarse, en esos casos, de *traducción*. Es siempre muy de agradecer, por eso mismo, que el traductor explique con claridad cuáles son los fines que persigue su trabajo (lo que David Connolly, en su estudio de

2004 “Crítica de la crítica de la traducción literaria”, llama las “intenciones” del traductor). Muchas veces, esos supuestos traductores no se interesan realmente por la traducción misma; al oírse más a sí mismos que al texto de partida, éste acaba siendo para ellos, a menudo, tan sólo un subterfugio; el texto de origen es, literalmente, un *pretexto*.

Dicho esto, parece imposible no estar de acuerdo con la idea del poeta Giorgos Seferis (también destacado traductor) según la cual “la traducción perfecta es otra obra”; de manera irónica, Seferis sugiere asimismo que precisamente por ello “tal vez en las malas traducciones (cierta clase de malas traducciones) se muestre mejor la altura del original”... Si no me equivoco, el poeta griego alude aquí a la dimensión ya señalada al comienzo de estas líneas, es decir, al hecho capital de saber si el traductor ha querido o no hacer una *obra* con valores estéticos precisos (lo que conlleva, ya se dijo, la necesidad de que un poema traducido sea ante todo valorado *como poema*). Si el logro máximo a que puede aspirar un traductor es llegar a crear otra obra —una traducción con sus propios valores—, sólo podrá hacerlo si hay en él una capacidad creadora. Y en esa capacidad creadora interviene de manera decisiva su actitud ante los valores literarios legados por la tradición. Su actitud *crítica*, obviamente: la misma que exige una obra original.

En la primavera de 1995 fui invitado por el Centre de Poésie et Traduction de la Abadía de Royaumont, en las cercanías de París, a participar en la traducción de mi libro *Sobre una piedra extrema* realizada conjuntamente por un grupo de poetas franceses. Durante una semana, alojado en la abadía, y en sesiones de mañana y de tarde, asistí con sorpresa y atracción creciente al proceso de una traducción realizada de manera colectiva, una idea puesta en marcha en 1983 por el poeta Bernard Noël. Pude observar allí —y eso ocurrió de manera casi inmediata— la multiplicación casi vertiginosa de posibilidades de traducción que el procedimiento ofrecía. Hablo de *posibilidades*, es decir: diversidad de propuestas, variedad de soluciones, hallazgos múltiples... Yo no ignoraba que la traducción en equipo tenía importantes antecedentes; no dejaba de recordar, por ejemplo, la colaboración de James Joyce en el equipo de traducción de ciertos fragmentos de su *Finnegans Wake* al francés y al italiano. Cosa muy distinta, sin embargo, era asistir a un proceso de traducción semejante, y participar en él. No digo, por supuesto, que haya un único método o procedimiento de traducción colectiva (en seguida volveré a referirme a ello), sino que me bastó participar en aquella experiencia para observar sus extraordinarias posibilidades.

Aunque no se trataba exactamente de lo mismo, recordé en seguida la propuesta formulada por Haroldo de

Campos en el mismo ensayo que mencioné hace un momento. La cita es larga, pero de un interés especial en relación con la experiencia de la traducción colectiva:

El problema de la traducción creativa sólo se resuelve en casos ideales, a mi ver, mediante un trabajo en equipo que agrupe, con la vista puesta en un objetivo común, a lingüistas y a poetas iniciados en la lengua de la que se va a traducir. Es necesario que la barrera entre artistas y profesores de lengua sea sustituida por una cooperación fértil, pero para eso es preciso que el artista (poeta o prosista) tenga de la traducción una idea correcta, como labor altamente especializada que exige una dedicación amorosa y pertinaz, y que, por su parte, el profesor de lengua posea lo que Eliot llamó “ojo creativo”, es decir, que no esté limitado por prejuicios académicos, y que encuentre en la colaboración para la recreación de una obra de arte verbal aquel júbilo peculiar que procede de una belleza no para la contemplación, sino de una belleza para la acción o en acción. [El dilema señalado por H. G. Porteus, a propósito de Arthur Waley y Ezra Pound, entre traducciones filológicamente correctas y traducciones creativas ejemplares] debe ser superado en el proyecto de un LABORATORIO DE TEXTOS donde las dos aportaciones, la del lingüista y la del artista, se completen y se integren en un trabajo de traducción competente como tal y válido como arte. En un producto que sólo deje de ser fiel al significado textual para ser inventivo, y que sea inventivo en la medida misma en que trascienda, deliberadamente, la fidelidad al significado para conquistar una lealtad mayor al espíritu del original trasladado, al propio signo estético visto como entidad total, indivisa, en su realidad material (en su soporte físico, que muchas veces debe tomar la delantera en las preocupaciones del traductor) y en su carga conceptual. En ese LABORATORIO DE TEXTOS, de cuyo equipo participarían lingüistas y artistas invitados, y que podría considerar una línea de publicaciones experimentales de textos recreados, se podrían desarrollar, en forma de seminario, actividades pedagógicas tales como la colaboración de alumnos en equipos de traducción o el acompañamiento de éstos en las etapas de una versión determinada, con las explicaciones correspondientes del porqué de las soluciones adoptadas, las opciones, las variantes, etc.

Todo un programa de trabajo, como ha podido verse. Pues bien: animado por la experiencia de Royaumont, pero también por las palabras que acabo de citar de Haroldo de Campos (quien, por otra parte, informado por mí acerca del proyecto, lo alentó y apoyó en todo momento con sus consejos), me propuse crear en la Universidad de La Laguna un seminario de traducción literaria. El proyecto se puso en marcha en junio de 1995, con el objetivo de “conocer y difundir los apasionantes problemas de los que se ocupa la llamada ‘traductología’”, así como de “llevar a cabo diferentes trabajos prácticos de traducción”.

Nuestro propósito fue, desde un principio —y así se dice en diversos lugares programáticos— traducir textos defini-



dos por su dificultad o su complejidad estética. Empezamos practicando la traducción colectiva pero, como he indicado en más de una ocasión, pronto descubrimos otras posibilidades engendradas o inspiradas por aquella, especialmente la traducción revisada, es decir, la traducción individual realizada por un miembro del grupo y más tarde revisada de manera colectiva por el resto de sus componentes. No tengo más remedio que remitir aquí a un artículo mío reciente (“Acerca del ‘Taller de Traducción Literaria’”, 2006) en relación con detalles en los que sería excesivamente prolijo detenerse ahora. En todo caso, debo insistir en que el rasgo definitorio de todos nuestros trabajos es su carácter colectivo, ya se trate de la traducción colectiva misma, ya de la traducción revisada, la traducción comparada, etcétera. Del equipo forman parte profesores, alumnos y poetas. Se trata de un grupo estable, pero con total libertad en cuanto al grado de participación y compromiso con el proyecto que cada cual desee mantener.

Empezamos traduciendo a poetas franceses e ingleses, y más tarde pasamos a otros autores de lengua italiana, catalana, portuguesa, alemana y griega. Hemos realizado hasta hoy la traducción de diecisiete libros, doce de ellos ya publicados y cinco en curso de edición. En un volumen publicado este mismo año han quedado recopiladas, además, algunas traducciones dispersas de poesía moderna realizadas desde 1995 hasta el presente. Aclaro, por otra parte, que no nos hemos limitado a la poesía: entre los trabajos del Taller se encuentran asimismo traducciones de novela y ensayo. Después de once años de actividad ininterrumpida, nuestro proyecto más acariciado actualmente es poder invitar a profesores de lenguas orientales y eslavas, así como de árabe y de algunas lenguas europeas —danés, flamenco, noruego, etcétera— a las que ningún

miembro del Taller tiene hoy por hoy acceso para emprender trabajos de traducción de poetas de esas lenguas. Estudiamos asimismo la posibilidad de traducir a algunos clásicos griegos y latinos. La “cooperación fértil” entre creadores y profesores de lengua que solicitaba Haroldo de Campos ha dado lugar en nuestro Taller de Traducción Literaria a trabajos que no me corresponde juzgar, pero cuyo proceso de elaboración ha sido extraordinariamente enriquecedor para unos y otros. He aquí, cuando menos, una versión de la “pedagogía” —en todas direcciones— que Ezra Pound subrayaba como una de las grandes posibilidades o cualidades de la traducción de textos creativos. De mí diré que no puedo ya concebir ningún proyecto personal de traducción sin pensar en la mirada múltiple, el juicio y las decisiones del Taller.

En otro lugar he comentado que el más hondo o primario impulso del traducir ha sido siempre, para mí, un movimiento de amor. Todos mis trabajos en este campo han surgido como gestos debidos a un acercamiento amoroso, y son el fruto tanto de una atracción apasionada ejercida por el poema de origen como de la relación no menos pasional mantenida con su ser poético y con su realidad poemática. Trabajos de amor, así pues —acaso no del todo perdidos. No perdidos, debo aclarar, en cuanto a los resultados, porque nunca han estado perdidos para mí respecto a lo que he experimentado siempre, ante todo, como una necesidad y una entrega a la circulación y a la vida de la palabra poética.\*

\* Una primera versión de este texto fue presentada en el ciclo “Poesía en traducción”, coordinado por Jordi Doce, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en diciembre de 2006. Las actas acaban de ver la luz: *Poesía en traducción*, ed. de Jordi Doce, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007.

# La representación del sonido en la pintura mural teotihuacana

Desde hace algunas décadas, varios interesados en la pintura mural teotihuacana identificaron grupos de elementos gráficos a los que atribuyeron carácter de signos, lo cual ha dado pie a la inquietud por descubrir si en Teotihuacán hubo escritura. Gracias a estudios comparativos entre los signos gráficos teotihuacanos y los de otras culturas mesoamericanas, ha sido posible llegar a la identificación de elementos comunes en contextos similares, pero no al grado de aseverar que los teotihuacanos hubiesen desarrollado un sistema de escritura como las que existen hoy día. Recientemente, con los estudios de James C. Langley, es innegable que, para representar elementos que formaban parte del entorno cotidiano, en Teotihuacán se contaba con un *corpus* más bien restringido de unidades gráficas que tuvo pocas variaciones a lo largo de la historia.

Clara Millon fue la primera en sugerir la presencia de textos lineares o nominativos a partir del uso de signos. Sobre esta base Karl A. Taube defiende la existencia de escritura en Teotihuacán entendida como la representación gráfica del discurso hablado mediante signos que varios individuos pueden leer, con ligeras variantes, incluso en distintas lenguas sin cambiar su significado.

Hablar de escritura en términos de Ferdinand de Saussure como la representación gráfica del lenguaje a partir de la relación entre un signo (significante) y una idea (significado) resulta poco fundamentado en el caso teotihuacano, sobre todo porque es muy poca la información que se tiene sobre la lengua que ahí se hablaba. No obstante los argumentos que pudieran avalar la inexistencia de escritura en Teotihuacán, no cabe duda que los diferentes signos que se encuentran en los muros tenían una función comunicativa precisa. En todo caso se podría hablar de un sistema de notación teotihuacano, pero no de escritura como tal. Este sistema de notación se vale de pictogramas aislados o agrupados para comunicar ideas que la simple representación gráfica de un

elemento real no puede informar. A este respecto Langley divide los signos —que pueden aparecer aislados o agrupados (*clusters*)— en tres categorías según su función: notación, atributo (*attributive code*) y decoración. Tomando en cuenta esta división de signos analizarlos se vuelve menos ambiguo, pues es evidente que en algunos contextos un conjunto de ellos representa una idea aislada más bien compleja, una idea relacionada directamente con la imagen que la acompaña, o bien ideas que dotan de significación ornamental a la imagen, sin ser totalmente independientes ni tener una relación inmediata con el objeto representado.

Taube también hace una clasificación, pero de acuerdo con el contexto donde aparecen los signos: etiqueta simbólica (*glyphic labeling*) o nombre de individuo, es decir, textos que aparecen junto a figuras y que pueden fungir de toponímicos, nombres propios o títulos jerárquicos; glifos en vírgula de la palabra, independientemente de la ubicación que tengan en relación con ésta y el texto lineal, pero esto implicaría dar por hecho que los signos se leían en sucesión, lo cual es difícilmente demostrable, aunque no imposible.

Al parecer, estos signos o pictogramas formaban parte de un código convencional de comunicación anterior a la pintura mural y su elaboración estaba ya bastante estandarizada pues, comparando elementos comunes en pinturas de épocas distantes, son pocos los cambios que se encuentran, por ejemplo, entre la representación de ojos o conchas marinas, además de ideas abstractas como la presencia de agua o de sonido. Algunos de estos signos se usaron fuera de Teotihuacán y hasta el siglo XVI sin sufrir alteraciones formales significativas.

Al analizar los signos que aparecían con mayor frecuencia en la pintura mural teotihuacana, algunos estudiosos de mediados del siglo XX (Alfonso Caso, Ignacio Bernal, Laurette Séjourné) hablan de un elemento particular generalmente asociado con la palabra. Se trata de

un signo de forma proboscídea que regularmente tiene uno de sus extremos cerca o en la boca de algún personaje, de ahí que su nombre más generalizado sea “vírgula de la palabra”, por relacionarlo con la voz, y por extensión, con las palabras y el canto, que son justamente la interpretación más obvia de algo que emana de una boca. Acerca de la elección de la forma podría ser que los dibujantes teotihuacanos, al relacionar la voz con el aliento y éste con el aire, hayan imitado la trayectoria del viento que se puede ver a través de los objetos que mueve, o bien, pudieron haber observado las contracciones de la proboscídea de las mariposas y realizaron equivalencias metafóricas para representar la forma del sonido vocal. Sin embargo, este tipo de volutas no sólo se encuentran saliendo de una cavidad oral, sino que puede verse emergiendo de otro tipo de oquedades de personajes parcialmente humanos, de animales e incluso de objetos, por lo que su nomenclatura parece ser incorrecta ¿Pueden salir acaso palabras del hueco de un caracol o del pico de un ave? En todo caso sería más conveniente pensar en este signo como representación de sonido en general, ya sea de naturaleza verbal o no.

Llama la atención que los artistas teotihuacanos hayan ideado la vírgula como símbolo representativo del sonido, pues en otras culturas que todavía no desarrollaban un sistema genuino de escritura casi siempre la presencia de sonido se indicaba con algún tipo de gesto con las manos en el caso de personajes antropomorfos o colocando en la imagen instrumentos que producían dichos sonidos. Esto se puede ver claramente en el arte asiático y europeo, donde es una constante desde los etruscos hasta bien entrado el siglo XIII, cuando el sonido vocal comienza a representarse haciendo uso de otros recursos plásticos: filacterias, páginas escritas, etc., pero siempre recurriendo al alfabeto.

Hacia 1344 en Siena, Ambrogio Lorenzetti parece ser el primer pintor que introdujo un texto escrito en su cuadro para indicar lo que los personajes decían, aunque este recurso ya era frecuente en códices medievales. En la *Anunciación* que actualmente se encuentra en la pinacoteca de dicha ciudad, aparece una frase que va de la boca del ángel a la cabeza de María: *Ecce ancilla domini*. Por la posición del texto se podría decir que hay similitud con la vírgula teotihuacana, sin embargo, esta última puede indicar simplemente la presencia de sonido, mientras que en el caso de Lorenzetti, más que el sonido, lo importante es el mensaje transmitido por la voz. Esta solución para indicar la presencia del sonido vocal, posteriormente utilizado por otros pintores, consistió en escribir uno o varios mensajes en código alfabético con orientación hablante-oyente.

En la basílica de San Clemente en Roma (siglo XI), hay un fresco en el que también aparecen palabras junto a los



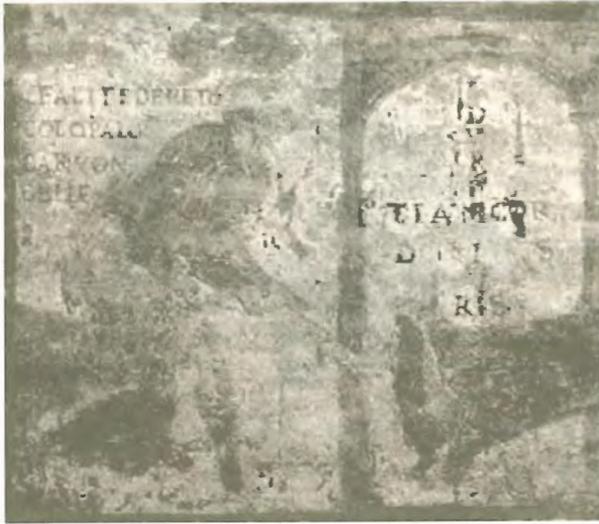
Ambrogio Lorenzetti, *La anunciación*, Pinacoteca de Siena.

personajes que ilustran el martirio de san Clemente: FILI DELE PVTE TRAITÉ / GOSMARI ALBERTEL TRAITÉ / FALITE DERE-TO COLO PALO / CARVONCELLE (Hijos de puta ¡Jalen! / Gormari, Albertel ¡Jalen! / ¡Empujen por atrás con el palo! Carvoncelle). No se trata ni de citas bíblicas ni de los nombres de los personajes pintados, como es común ver en las pinturas de esta época, sino verdaderas frases con emisor y destinatario identificables, escritas vertical y horizontalmente en los espacios del fresco donde no hay figuras, por lo que no parece que haya habido una intención *a priori* para sistematizar su orientación.

Un caso más interesante se encuentra en una miniatura de los *Comentarios al Apocalipsis* del beato de Liébana de



Averroes conversando con Porfirio. Manuscrito del siglo XIII.



Basilica de San Clemente, Roma, detalle de los frescos con la vida de san Clemente.

Saint Server (siglo XI, París) donde aparece un ángel con una trompeta y frente a él un águila con alas extendidas acompañada de la leyenda *aquila volans / ue ue ue / clamat*. Lo llamativo es que la onomatopeya del sonido que produce el ave se encuentra justamente junto a su pico como si efectivamente estuviese emitiéndolo.

En estos ejemplos la presencia de palabras escritas implica también su pronunciación, y por ende, una correspondiente cadena acústica.

Aunque esto pueda tener algún tipo de relación con la vírgula del sonido en Teotihuacán, en las obras medievales se ponen de manifiesto dos códigos comunicativos

distintos: por un lado la imagen y por el otro el texto.

Para alguien que conociera el pasaje bíblico o el episodio histórico al que se refieren las ilustraciones los textos podrían ser obsoletos o, en el mejor de los casos, servirían como apoyo a la interpretación de la imagen; para un analfabeta el mensaje contenido resultaría incomprensible y, por lo tanto, la presencia de palabras carecería de funcionalidad, no obstante, se podría intuir el discurso verbal cuya importancia, sin embargo, radica siempre en el contenido del mensaje, no en su sonido.

Tal vez una de las escenas de *El jardín de las delicias* de El Bosco sea uno de los momentos más conocidos en la pintura europea donde, para indicar el elemento sonoro, invisible por naturaleza, el artista coloca objetos en el lugar del que surge el sonido. En esta imagen se ve un individuo de espaldas con un pequeño instrumento musical de viento colocado justo en el ano: referencia indudable de la presencia de un ventoso sonido que recuerda un verso de *La comedia* (Inf. XXI, 139) donde se describen las flatulencias de un demonio: *ed elli aveva del cul fatto trombetta*. El ejemplo es curioso, pero sigue tratándose de una alusión metonímica del elemento auditivo, no de su representación en sí.

En Teotihuacán ocurre algo similar con la vírgula del sonido: su imagen da cuenta de la presencia de un elemento sonoro cuyas características no sólo se indican a partir del contexto en el que se circunscribe la vírgula sino también por sus particularidades formales. Así pues, si se quisiera afirmar que la vírgula y los elementos que la acompañan son una forma de escritura como los mensajes representados alfabéticamente en los ejemplos anteriores, también lo serían todos los demás elementos que componen las escenas en los murales teotihuacanos, pues



Miniatura de los *Comentarios al Apocalipsis* del beato de Liébana de Saint Server. Detalle.



El Bosco, detalle del panel derecho de *El jardín de las delicias*.

no siempre se nota que el ejecutante haya tenido la intención de aislarlos o resaltarlos; al contrario la composición de las escenas en las pinturas indica que para el pintor cada uno de las unidades significativas que plasmaba debían formar parte integral de un todo.

Por ejemplo, tomando cualquier personaje antropomorfo con la vírgula del sonido se verá que para su “lectura” cada elemento gráfico que lo conforma y lo rodea resulta imprescindible: el tipo de edificio donde está la pared en que se encuentra pintado, el entorno del mural, la posición de los elementos dentro de éste, el atuendo del personaje, la presencia o carencia de ornamentos y su tipología, etc. y como parte de todos estos elementos significativos también debería considerarse la vírgula del sonido como un atributo más.

Una complicación que acompaña el estudio de la vírgula es su nomenclatura, generalmente se le llama “vírgula de la palabra” (en inglés *speech scroll*), pero no hay un término único para llamarla, también se le conoce como vírgula, voluta, glifo, signo o símbolo de la palabra, del sonido o del canto. Atendiendo a la forma del signo considero pertinente llamarlo vírgula (lat. *virgula*: bastoncillo, ramita), voluta (lat. *voluta*: rollo o espiral) o incluso probóscide (lat. *proboscidem*: trompa del elefante u órgano punzante-succionador por el que se alimentan algu-

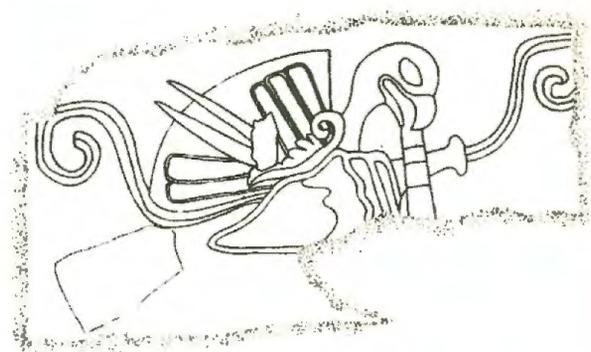


Mariposas del Palacio del Sol.

nos insectos). El epíteto “de la palabra”, sin embargo, podría ser ampliamente discutido. No todas las volutas indican la presencia de algún elemento sonoro, pues también se usan para representar verdaderas probóscides como en el caso de las mariposas del Palacio del Sol o las del Tlalocan de Tepantitla, su contexto no permite asegurar que estén emitiendo algún sonido y mucho menos que estén hablando.

El atributo calificador “palabra” me parece inadecuado y preferiría, en el mejor de los casos, cambiarlo por “sonido”, pues hay una gran diferencia entre estos dos términos, aunque el segundo abarque al primero. Denominar este signo como vírgula del sonido equivale a decir que dicha voluta puede indicar la existencia de cantos, música, palabras (que nos lleva a asociarlo con pensamiento), voz y así hasta llegar al grito, el silbido, el rugido, el aulli-

### Vírgula de doble banda



Tetitla. Cuarto 2, murales 1-2, según Miller, en De la Fuente, 2001. El dibujante omitió los cuadretes.

do o cualquier otro tipo de elemento acústico. Basta observar varios casos donde aparece la vírgula para suponer que puede representar todo esto, es decir, no es un símbolo unívoco del discurso verbal.

Langley menciona que del corpus de signos encontrados en la pintura mural de Teotihuacán, un gran número aparece con frecuencia sobre la vírgula del sonido, sin implicar mensajes verbales específicos, pero su significado siempre tiene que ver con el tema de la imagen y con esto se pone de manifiesto la relación tan estrecha que hay entre la vírgula y las formas primigenias de escritura.

Formalmente la vírgula del sonido en la pintura mural totihuacana es una banda larga en forma de “s” dividida en dos longitudinalmente. Esta división da lugar a dos franjas de igual espesor, aunque en ocasiones la interior es un poco más delgada. Es común que cada una tenga un color distinto. En la parte exterior (a veces también en la



Tepantitla, *Tlalocan*, detalle. Dibujo de Fernando Ibarra según fotografía *in situ*.

interior, pero sólo al inicio) es frecuente la presencia de cuadretes del mismo grosor de las franjas, generalmente reunidos en grupos de tres, distribuidos de manera equidistante sobre la voluta, coloreados alternadamente del mismo color de las franjas. Se podría decir que esta doble voluta es el fundamento gráfico esencial de la vírgula del sonido, su base formal. En un principio parece que sólo se pintaban vírgulas con dos bandas y cuadretes, pero poco a poco se fue enriqueciendo el diseño al agregar elementos que, más que decorar, dotaban de significación. A partir del análisis de elementos análogos la vírgula se puede clasificar en tres grupos principales:

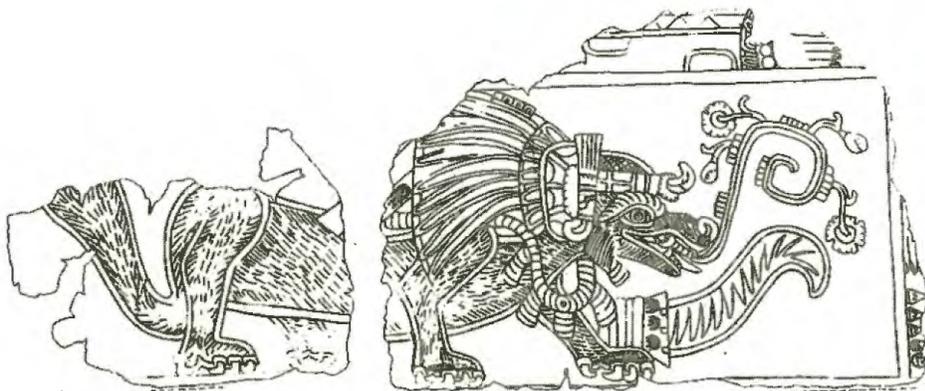
- *Vírgula doble*. Es la más frecuente. Consiste en una banda doble, generalmente bicolor con cuadretes agrupados de tres en tres colocados en la parte exterior. Surge de los orificios de caracoles, de instrumentos musicales, de seres antropomorfos o seres zoomorfos. Cuando la pintura se realiza sólo con dos variedades de rojo las bandas no son bico-

lores. Puede estar relacionada con algunos signos o figuras sin que éstos lleguen a formar parte de ella. Se puede encontrar en todos los murales a partir de la fase Tlamimilolpa (200-450 d. C., ca.) Los otros tipos de vírgulas aparecen al final de esta fase y coexisten hasta el periodo Metepec (650-750 d. C.) donde, al parecer, se vuelven a pintar sólo vírgulas dobles.

- *Vírgula ataviada*. También es una vírgula doble, pero, en este caso, además de los cuadretes, hay una serie de signos que la acompañan (a los que llamo atavío) y nacen directamente de las bandas. Los portadores de este tipo de vírgulas siempre son seres fantásticos con características humanas o animales, pero nunca objetos.
- *Vírgula rellena*. En esta vírgula hay una línea que une sus dos extremos creando un espacio dentro del cual aparecen varios signos. Casi siempre que hay una vírgula rellena, de la mano de su emisor —antropomorfo en todos los casos— surge una banda descendente. Esta es la única vírgula que, a pesar de acompañar a un humano, no siempre emerge de la boca, sino de las manos de su poseedor.

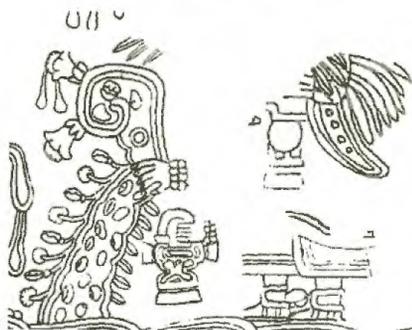
Además de estos tres grupos se pueden encontrar otro tipo de vírgulas, aunque en menor número:

- *Vírgula simple*. Compuesta por una sola banda cuyo espesor se incrementa en la parte central. Generalmente no lleva cuadretes y nunca tiene atavío.
- *Vírgula greca*. Formada por al menos una banda que tenga forma de greca. No tiene cuadretes, ni atavío, ni relleno. Está acompañada principalmente de animales o de seres fantásticos.
- *Vírgula fitomorfa*. No es propiamente una vírgula, sino motivos vegetales que emanan de cavidades



Techinantitla, *Coyote*, según Berrin, en De la Fuente 2001.

### Vírgula rellena



Detalle de las vírgulas rellenas del tablero del *Tlalocan*, según Villagra, en Caso, 1942.

orales de aves o animales marinos. No hay ejemplos relacionados con seres antropomorfos ni con mamíferos. Algunos autores le llaman “florida”, pero a veces también se aplica el mismo término para llamar a la vírgula ataviada de flores, por eso conviene hacer una clara distinción.

Independientemente de la posición del emisor (perfil o frente) la vírgula siempre aparecerá de perfil sin cambios bruscos en la dirección de su trayectoria. En ningún caso la vírgula está compuesta por más de dos bandas ni cuenta con menos de dos cuadretes. En muy contadas ocasiones aparecen cadenas de dos vírgulas y sólo en Tepantitla

### Vírgula simple



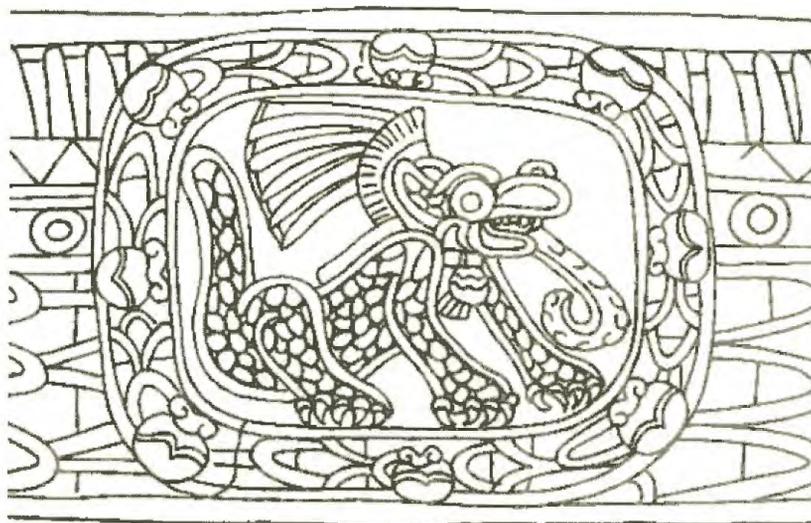
Detalle de aves del Conjunto del Sol. Pórtico 13, según Miller, en De la Fuente, 2001.

se ve una vírgula múltiple compuesta por cinco volutas en sucesión; tampoco existen vírgulas de diferente tipo saliendo unidas de la misma cavidad.

Al estudiar con atención las formas que los teotihuacanos dejaron sobre los muros es posible identificar algunos elementos cuya recurrencia quiere indicar la existencia de un sistema de notación que, aunque limitado, cumplía con la función de cualquier sistema de escritura de tipo semasiográfico.

No obstante, la falta de documentos originales, el desconocimiento de la lengua que se hablaba en la región y el

### Vírgula con greca



Atetelco. Patio blanco. Pórtico 3, mural 57. Cánido con penacho, según Villagra, en De la Fuente, 2001.

### Vírgula fitomorfa



Detalle de ave con cinco flores.  
Dibujo de Fernando Ibarra según foto.

restringido número de vestigios arqueológicos impiden al estudioso de hoy llegar a conclusiones precisas acerca de la presencia de escritura en esta zona.

Revisando la pintura mesoamericana posterior a Teotihuacán, los códices prehispánicos y los que se elaboraron durante el siglo XVI es evidente que el uso de una voluta para indicar la existencia de sonoridad fue una constante, aunque su forma varió un poco pues, mientras en Teotihuacán contemporáneamente se encuentran tipos muy variados y complejos de este elemento visual circunscritos en contextos muy diferentes entre sí, con el paso del tiempo la vírgula fue reduciendo sus dimensiones y su ornamentación para terminar siendo una pequeña nubecilla en forma de coma en los códices del siglo

XVI. Sin embargo, su presencia no deja de ser significativa en ningún caso. Otro cambio importante es que deja de aparecer surgiendo de seres fantásticos u objetos y se ubica exclusivamente frente a la boca de seres humanos de cierta jerarquía o de divinidades antropomorfas, aunque también hay vírgulas —quizá del sonido— emanaudo de lugares donde hay fuego. Actualmente la vírgula del sonido sigue empleándose relacionada con el lenguaje. Es un recurso gráfico muy explotado y hasta se puede asegurar que se ha transformado en un símbolo de México, sus culturas y sus lenguas.

### Bibliografía

- CASO, Alfonso (1942), "El paraíso terrenal en Teotihuacán", *Cuadernos Americanos*, 6:127-136.
- DE LA FUENTE, Beatriz (coord.) (2001), *La pintura mural prehispánica en México I. Teotihuacán*, 2 tomos, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- KUBLER, George (1962), *The art and architecture of ancient America. The Mexican, Mayan and Andean peoples*, Harmondsworth-Middlessex, Penguin books.
- LANGLEY, James C. (1986), *Symbolic notation of Teotihuacan. Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period*, Oxford, British Archaeological Research (*International Series*, 313).
- TAUBE, Karl A. (2002), "The writing system of ancient Teotihuacan", en María Elena RUIZ GALLUT (ed.), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memorias de la primera mesa redonda de Teotihuacán*, México, UNAM, Conaculta, INAH.



VOICES  
of Mexico

Discover Mexico in a tour through the most outstanding of its artistic and cultural manifestations and its cultural relations. The magazine *Voices of Mexico*, edited entirely in English, includes essays, chronicles, reports and interviews on economy, politics, ecology, international relations, art and culture.

Canada 203, Col. San Lucas, Coyoteacán, 04030, México, D.F.  
Tels. y fax (01 52 55) 5336 3601 • 5336 3596  
5336 3595 • 5336 3558

voicesmx@servidor.unam.mx  
voicesofmexico@yahoo.com

**PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER**  
**Serie de Investigaciones del (PIEM),**



**EL COLEGIO DE MÉXICO**

El Colegio de México, A. C., Dirección de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F.  
 Para mayores informes: Tel. 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295  
 Fax: 5449 3083 o Correo electrónico: publi@colmex.mx

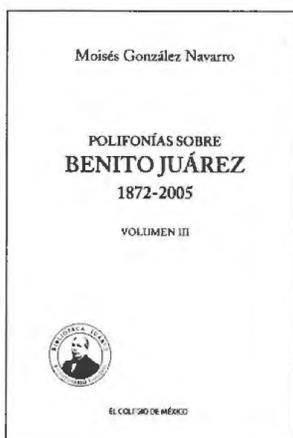
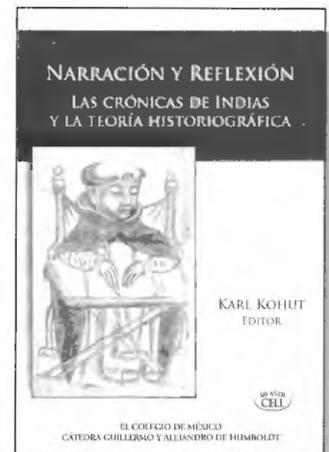
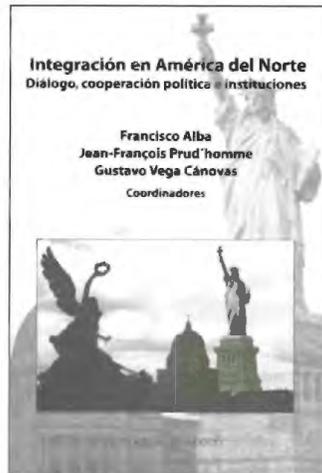
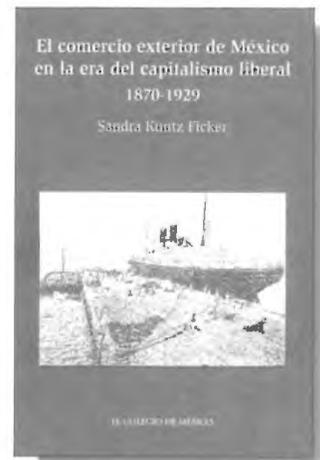
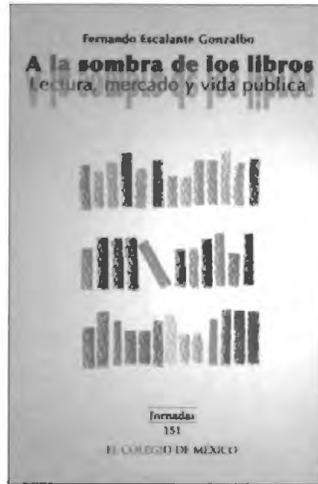
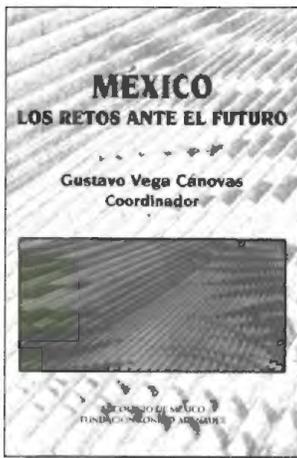
**NOVEDADES**



**EL COLEGIO DE MÉXICO**

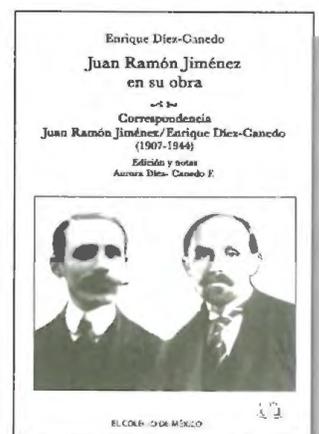
El Colegio de México, A. C., Dirección de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F.  
 Para mayores informes: Tel. 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295  
 Fax: 5449 3083 o Correo electrónico: publi@colmex.mx

# NOVEDADES



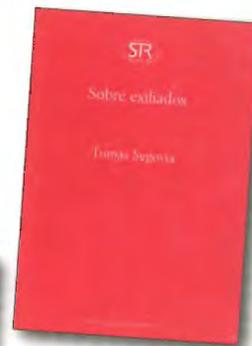
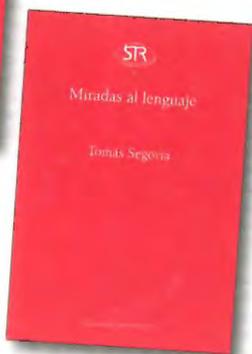
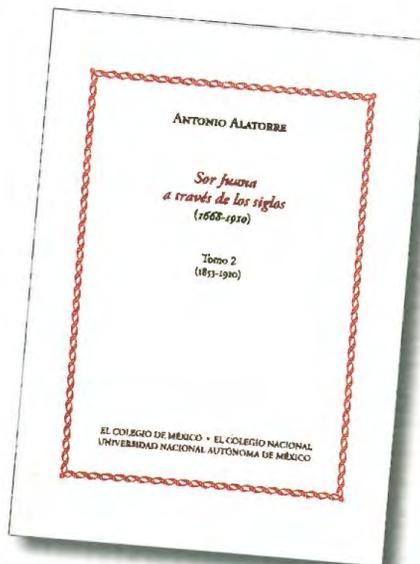
**EL COLEGIO DE MÉXICO**

El Colegio de México, A. C.,  
 Dirección de Publicaciones,  
 Camino al Ajusco 20,  
 Pedregal de Santa Teresa,  
 10740 México, D. F.  
 Para mayores informes:  
 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,  
 Fax: 5449 3083 o Correo electrónico:  
 publi@colmex.mx



# CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

## Novedades



El Colegio de México, A. C., Dirección de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F.  
Para mayores informes: Tel. 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295  
Fax: 5449 3083 o Correo electrónico: publi@colmex.mx