



ALZAR LA VOZ

Reflexiones sobre traducción literaria

COMPILADO POR M. VAN MUYLEM Y N. LOBO



Lenguas | editorial

Colección **Versiónes**



unc



Lenguas | editorial

Colección Versiones

Compilación

Micaela van Muylem y Natalia Lobo

Edición

Angélica Gaido

Coordinación editorial

María Paula Garda

Diseño y diagramación

Ivana Myszkoroski

Textos de

Frank Heibert

Léonce Lupette

Esther Kinsky

Désirée Schyns

Ton Naaijkens

Uljana Wolf

Traducciones de

Micaela van Muylem

Natalia Lobo

Josefina González

Leticia Hornos Weisz

María José Insaurralde

Catalina Cepernic

Alejandra Szir

Facundo Anseloni

Camila Fernandez

Alzar la voz : reflexiones sobre traducción literaria / Frank Heibert ... [et al.] ; Compilación de Micaela van Muylem ; Natalia Lobo ; Coordinación general de María Paula Garda ; Editado por Angelica Gaido. - 1a ed - Córdoba : Departamento Editorial de la Facultad de Lenguas. Facultad de Lenguas, 2024.

Libro digital, PDF - (Versiones / Angelica Gaido ; María Paula Garda ; 8)

Archivo Digital: descarga y online

Traducción de: Facundo Anseloni ... [et al.]

ISBN 978-631-90514-2-1

1. Traducción. 2. Literatura. I. Heibert, Frank II. Muylem, Micaela van, comp. III. Lobo, Natalia, comp. IV. Garda, María Paula, coord. V. Gaido, Angelica, ed. VI. Anseloni, Facundo, trad.

CDD 418.02



Estos contenidos están reservados bajo una licencia
Creative Commons Atribución - No Comercial



ÍNDICE

Micaela van Muylem y Natalia Lobo	
¿Por qué Alzar la voz?	6
 Frank Heibert	
<i>Let's Get Loud</i>	15
 Désirée Schyns	
La traducción molesta	52
 Esther Kinsky	
Espaces en blanco - La dimensión de abertura.	
Lo indecible y lo no dicho en la traducción	71
 Uljana Wolf	
<i>Bring your own Blendling</i> (o "traete tu propio Blendling")	99
 Léonce Lupette	
Una cuestión de traducción. Praxis. Teoría. ¿Método?	136
 Ton Naaijkens	
El universo de la poesía mundial: antologías de poesía traducida como objeto de estudio	159
 Notas biográficas	185



¿POR QUÉ ALZAR LA VOZ?



Alzar la voz es una antología que surge por el deseo de poner en diálogo diferentes reflexiones sobre la tarea de la traducción literaria, sus desafíos y especificidades. En el campo literario, la traducción ha ocupado a menudo un lugar secundario, a las sombras de la autoría e, incluso, de la edición de las obras literarias. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la omisión en los créditos de los nombres de quienes traducen y, en Argentina, por caso, tampoco existe un amparo legal del derecho autoral de la traducción, como sí ocurre en otros países. Sin embargo, en estos últimos años esto ha ido cambiando y con ello también se han multiplicado la conciencia de la labor y las reflexiones acerca de este hacer. Por ello celebramos la iniciativa de la Editorial de nuestra Facultad de Lenguas, por hacerse eco de esta tendencia y publicar esta antología de textos sobre la traducción de literatura, que articulan siempre teoría y práctica.

Traducir literatura es “prestar la voz” —y encontrar en ese proceso también la voz propia, como diría uno de nuestros autores, Frank Heibert—, es hacer carne el texto, in-corporar la lengua extraña, extranjera, a la propia. Es imposible re-crear

verdaderamente un texto sin atender a su carácter literario, a lo artístico de la obra, con la atención puesta no solo en el qué se dice sino en el cómo: la exploración de las posibilidades de la lengua, la experimentación, el cuestionamiento de normas. En las traducciones literarias en Argentina tenemos incluso en muchos casos la presencia de la tensión generada por el grado de *Blendling* (diría quizás Uljana Wolf) utilizado, un “entre” que se mueve desde la norma del artificio del “español neutro” hasta la variedad vernácula, que se celebra en la escritura de literatura vernácula y todavía se observa con recelo en la traducción.

Este proceso creativo va de la mano de la noción de traducción literaria como parte de la investigación. La mayoría de quienes trabajamos en esta antología integramos un proyecto cuyo objeto de estudio es precisamente la literatura y su traducción¹, y en dicho marco se llevaron a cabo las traducciones que integran *Alzar la voz*. Reunimos aquí textos que conforman nuestros marcos teóricos de investigación y referencia en el aula de grado y posgrado. En estos ensayos, hay una apuesta por echar luz a la labor de traducción, en muchos de ellos a

1. “Texto, imagen y traducción: literatura de habla alemana y neerlandesa del siglo XXI” (Proyecto de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba, periodo 2020-2025, radicado en la Facultad de Lenguas).



partir de metáforas en las que, además, detectamos un claro compromiso con la singularidad de las diferentes voces literarias y el cuidado en su traducción. En el proyecto, que también abrió las puertas a la formación para colegas noveles, un equipo de especialistas en alemán, neerlandés e inglés tradujimos, revisamos e intercambiamos pareceres sobre los textos para lograr las mejores versiones en castellano.

Iniciamos esta antología con el viaje reflexivo al que nos invita el traductor y escritor alemán Frank Heibert en su ensayo *Lets get loud!* (2021), quien a través de un recorrido por diferentes metáforas, pone en evidencia justamente la dificultad de explicar la complejidad de la traducción literaria y cómo dichas metáforas reflejan diferentes posicionamientos teóricos, estéticos, éticos y políticos respecto del proceso de traducción y sus productos. Clasificándolas en cinco grandes grupos (*metáforas de transporte, relacionales, visuales, performativas y acústicas*), el autor aborda algunas de las metáforas clásicas, como las propuestas por Schleiermacher, Benjamin o Eco, así como otras no tan conocidas ni estudiadas. Hacia el final, Heibert se detiene en las *metáforas acústicas* que, según él, son las más fructíferas a la hora de explicar la traducción literaria, ya que destacan el aspecto de la sonoridad de los textos. Uno de los objetivos de la traducción es “dar con el tono” que se oye en el original y el autor afirma que, para recrear una voz



de manera convincente, es necesario encontrar primero nuestro propio sonido en la traducción, es decir, alzar nuestra voz (*lets get loud!*), sin tapar con ello la voz autoral.

Esta aparente contradicción entre elevar la voz propia y no tapar la voz del original nos conduce a las reflexiones de la segunda autora que incluimos en nuestra antología: la ensayista, docente, investigadora y traductora literaria belga Désirée Schyns, quien propone pensar la traducción como “oxímoron”, por tratarse de una práctica en la que las contradicciones se fusionan constantemente. Frente a la difundida idea de que traducir implica cuidado y corrección, Schyns opone la provocativa metáfora de “la traducción como manoseo” y, siguiendo a Theo Hermans (1985), afirma que al traducir “manipulamos los textos” y que la traducción no es “un mero asunto lingüístico”, sino un fenómeno cultural, al que define como “una forma de reescritura manipulativa” que “desgarra” el original, para llevárselo como “botín de guerra” (citando a Steiner). En la misma línea, entendiendo la traducción como “campo de batalla”, Schyns propone traducir como una forma de diplomacia, donde necesariamente debemos negociar, llegar a acuerdos, establecer compromisos. La autora retoma el aspecto manipulativo del acto de traducir para hablar de la traducción como interpretación, pero no en el sentido de la que se realiza en la investigación o crítica literaria, sino en el

que propone más adelante Ton Naaijkens: una interpretación que no es explícita, que está “entramada con el nuevo texto meta” y que, según Schyns, está relacionada con decisiones, ya que “no es posible que una traducción le haga justicia a todas las interpretaciones que están contenidas en el texto”.

La tercera autora que presentamos, la traductora y escritora alemana Esther Kinsky, retoma la popular metáfora, también mencionada por Heibert, del “traductor como constructor de puentes”, pero no se detiene en la función pragmática de la construcción, de “posibilidad de cruce” que suele ser el aspecto central que se rescata de esa imagen. A la autora le interesa el vacío debajo del puente, la “necesidad de la forma, el espacio abierto y, unido a este, la brecha entre el original y la traducción”. Su ensayo se titula: “Espacios en blanco - La dimensión de abertura. Lo indecible y lo no dicho en la traducción”, pero Kinsky no se refiere tampoco al fracaso, sino a lo (necesariamente) no dicho, la necesaria no materialidad del puente. Pone la mirada en el espacio abierto “debajo del arco”, un “espacio en blanco” que define con un concepto tomado de la arquitectura: la *dimensión de abertura*. Y esto nos permite pensar en todo aquello que no se dice y que hace a la forma del texto, el *cómo*, que es el que sostiene el *qué*. No es forma por sobre contenido, es la forma la que hace al contenido en la literatura (¡y en su traducción!). Kinsky revisa una metáfora



muy recorrida y agrega algo que suele dejarse de lado: la abertura por la que pasa lo literario del texto.

Es en ese sentido que la siguiente autora, la poeta y traductora Uljana Wolf, plantea también la necesidad de atender a las (de)formaciones, mixturas e hibrideces propias de la literatura que, dice ella, a menudo se pierden en la traducción por seguir demasiado al pie de la letra las normas de la lengua meta, aunque el texto haya jugado salvajemente en la lengua de partida. En *Bring your own Blendling*, recupera de Schleiermacher “un término alemán que parece inglés”: *Blendling* es, dice, un “ser híbrido, bastardo y hermafrodita, aquello por lo que se enturbia y mixtura el carácter puro, natural de personas, animales y plantas. [...] niños mestizos o mulatos”. Wolf sostiene que usualmente “al traducir no se produce *Blendling*, o solo en la medida en que los textos que se reescriben también sean considerados como tales en su versión original”, y esto pese a que “la literatura, sobre todo la poesía, no tiene hijos puros”, pese a que la literatura es mixtura, es hibidez, es “entre”, es impertinencia. Toda creación literaria es de alguna manera una contorsión de la lengua, es un experimentar con su plasticidad, con lo “indefinible”, lo “polimorfo” y esto es lo que la autora desea que también suceda en la traducción.



Nuestro próximo autor invitado es Léonce Lupette, poeta, traductor, docente, quien, como migrante —a caballo entre diferentes territorios— se pregunta acerca del (im)posible método de la traducción literaria. Destacando la imposibilidad de proponer un “catálogo de criterios del ejercicio de la traducción” o un “método infalible —acorde a Schleiermacher— que pueda utilizar en cualquier texto, ni siquiera una definición precisa de lo que realmente es la peculiar tarea de traducir”, propone algo que consideramos muy valioso y fundamental a la hora de traducir literatura: formular(se) preguntas. Dada la imposibilidad de “métodos universales” o de “procedimientos preestablecidos”, Lupette sostiene que dicho proceso “no empieza marcando pasos a seguir, sino más bien haciendo preguntas”. Cada texto, cada momento de traducción genera nuevas preguntas; lo fundamental es quizás atender a los interrogantes que despierta cada obra literaria. Con ejemplos concretos, nos comparte el recorrido de su praxis: interrogantes, inquietudes, alternativas de traducción, y afirma que “si hay algo que se pueda decir sobre en qué consiste, en una última instancia, esta curiosa práctica de la traducción es que se trata de un proceso infinito de toma de decisiones”.

Finalmente incluimos un artículo del traductor, docente e investigador neerlandés Ton Naaijkens, quien propone una serie de definiciones de las antologías de poesía en traducción,

según el propósito y la función, el tipo de antología y la selección y el ordenamiento de los poemas. En su trabajo recorre diferentes tipos de antologías de poesía traducida que “ameritan una atención especial en tanto que ambas prácticas, la traductora y la de antologar, presuponen realizar modificaciones y una selección en torno a una determinada literatura”. Naaijkens sostiene que “traducir es también una forma de antologar” para demostrar la importancia del estudio de las antologías como base para entender la dinámica de los “diálogos culturales” que surgen a partir de ellas, sobre todo en el caso de antologías de obras traducidas.

La problemática de la traducción literaria no se agota en los temas abordados por los textos que seleccionamos. No obstante, creemos que estos ofrecen un panorama variado y que pueden aportar a la reflexión y al intercambio de ideas acerca de la manera en que nombramos, experimentamos y analizamos la traducción literaria, sus procesos, sus dinámicas y sus productos. Un ejemplo de este tipo de intercambios es el que tuvimos, justamente, en el proceso de traducción de estos textos respecto del lenguaje inclusivo, ya que no había un uso homogéneo en ellos. Observamos también cierta experimentación por parte de algunos autores, por lo que decidimos respetar en nuestras traducciones dicha experimentación, como se podrá observar en su lectura.



Por último, queremos agradecer por un lado la desinteresada generosidad de los autores que cedieron sus textos para esta antología, por otro, a quienes se embarcaron en este proyecto y tradujeron y corrigieron con mucho entusiasmo, y también la cuidadosa lectura de la editora, Angélica Gaido.

Natalia Lobo, Micaela van Muylem





LET'S GET LOUD

Frank Heibert

TRADUCCIÓN

Natalia Lobo

REVISIÓN

Leticia Hornos Weisz

Este texto fue publicado originalmente en: Marie Luise Knott y Georg Witte (eds.) *Ins Unreine. Zur Poetik der Übersetzung*. Berlin, Matthes & Seitz, 2021, con el título: "Let's Get Loud" (pp. 33-55).

Para ilustrar relaciones complejas, para expresar de manera comprensible ciertos razonamientos, el pensamiento humano tiene la bella costumbre de recurrir a las imágenes. A veces entendemos alguna idea abstracta recién cuando una metáfora la plasma en una imagen. *Una imagen vale más que mil palabras.* Las metáforas son un elemento ubicuo, valioso y exquisito de nuestro uso de la lengua.

La traducción literaria es un proceso complejo sobre el cual por lo visto tampoco se puede indagar sin apelar a las metáforas. La relación está dada incluso por la etimología: la palabra griega *methapherein* significa literalmente en alemán *hinübertragen* [transportar más allá]. Muchas metáforas de uso corriente para referirse a la traducción literaria son tan familiares que han ido perdiendo su carácter figurativo (como sucede con la imagen del barquero), pero otras todavía producen descubrimientos y cognición. Sin embargo, las metáforas no sirven solamente para entender lo que podría ser la traducción literaria —lo cual ya de por sí es bastante difícil— sino que contienen en su imaginería interpretaciones y valoraciones, formas de entender la traducción literaria que se nos



sugieren a partir de ellas. Son caballos de Troya (¡una linda metáfora para las metáforas!). Me gustaría echar un vistazo a lo que se encuentra en el interior de esos caballos de Troya, ponerlo en palabras, *get loud*, digamos. Al hacerlo, también voy a presentar, claro está, mi propia forma de entender la traducción literaria.

He reunido metáforas sobre la traducción literaria. Se las puede ordenar en cinco grupos: metáforas de transporte, metáforas relacionales, metáforas visuales, metáforas performativas y metáforas acústicas.

Metáforas de transporte

Las metáforas de este grupo se refieren a tres cosas: el camino del original a la traducción, el bien transportado y el medio de transporte.

Partimos de los dos verbos usados como sinónimos: *übersetzen* [cruzar a la otra orilla] y *übertragen* [trasladar], que son metáforas de transporte derivadas etimológicamente de las voces latinas *transportare* y *transferre*. Estos verbos se usan en alemán desde el siglo XV o XVI para expresar el paso de textos de un idioma a otro.



Lo primero que se nos viene a la mente es la imagen de la barca que traslada algo de una orilla a otra. Esto funciona incluso a pesar de que el acento en la primera parte de la palabra debería ser suficiente para darse cuenta de que no se está hablando de traducir [*übersetzen*]¹. La barca, el barquero: el traductor, la traductora viaja de A hacia B para transportar algo. La imagen sugiere que el bien transportado debería llegar lo más intacto posible, como si se tratase de mercancías que no deben perder su valor.

Sin pérdida de valor: aquí ya nos metemos de lleno en la discusión sobre la equivalencia. La imagen de la barca nos dice, *en realidad*, que una buena traducción debería ser un texto en gran parte idéntico al original. La lógica ilustrativa detrás de esta metáfora prácticamente no deja espacio a la traducción. Y en tanto no haya claridad respecto de qué podría significar “lo más intacto posible”, es decir, cómo debe verse la equivalencia que se pretende, seguirá siendo naif y alejada de la práctica.

1. N. de la T.: En alemán existen dos verbos de igual escritura, pero con diferente acentuación y características morfosintácticas: el verbo “*übersetzen*”, con acento en la penúltima sílaba, es inseparable y significa “traducir”, mientras que “*über|setzen*”, acentuado en la primera sílaba, es separable y significa “cruzar a la otra orilla” (alguien cruza o alguien cruza algo).



Übertragen [trasladar] suena a *hinübertragen* [trasladar al otro lado]: lo que vemos son transportes de carga, un trabajo arduo y pesado, salvo que esta vez en tierra y no sobre el agua. Pero *übertragen* además significa copiar, modificar y también otras formas diferentes del acto de atribuir o transferir (pensemos en la frase *im übertragenen Sinne* [que significa ‘en sentido figurado’, es decir ‘transfiriendo el sentido de algo a otra cosa’]). Los títulos de propiedad se transfieren, un borrador se traslada al lienzo: una idea se implementa de manera diferente, pero mantiene su carácter determinativo. Este concepto de un *tertium comparationis* determinante se puede aplicar a la traducción literaria, porque se mantiene algo sustancial que en el contexto de la nueva lengua, con otros medios, recibe una nueva forma.

Puede que aún nos resuene algo más: *übertragen* se usa también (en el ámbito germanoparlante, desde el siglo XIX) para referirse al contagio de enfermedades por parte de animales, virus, bacilos. Que una traducción pueda ser contagiosa, que pueda mantener lo contagioso de un texto y transmitirlo, significa —otra vez hablando en términos metafóricos— que los textos tienen un efecto. El concepto de efecto, así como el objetivo de la equivalencia dinámica o de efecto son parte fundamental de la discusión sobre la traducción literaria.



La denominación “constructor de puentes” también es una metáfora de transporte. Traducir significa tender puentes, construir caminos para el entendimiento, posibilitar el intercambio: una linda metáfora del hacer, que contempla tanto la vía de transporte hacia la recepción como el uso de dicho puente. Según esta idea, las traducciones son ayudas para el entendimiento, tanto del contenido, como de los aspectos culturales. El camino del original a la traducción es una ruta entre dos territorios: dos territorios mentales. Se presupone que habrá equivalencia, por lo que tender un puente da por hecho, metafóricamente, que se logra la comprensión. Esto es lo que hace tan simpática la imagen: conectarse, intercambiar, entenderse, todo esto es algo muy deseado. Sin embargo, cuando la equivalencia falla, cuando el tendido del puente no funciona, el puente y la metáfora se desmoronan. Pero de este aspecto, de este riesgo, no se ocupa la imagen, lo cual de todas formas nos conduce elegantemente al segundo grupo.



Metáforas relacionales

Traducir es parte de una comunicación escalonada: los autores² se comunican a través del texto original de la obra con sus lectores, entre quienes se encuentran también los traductores, que se comunican con sus lectores a través del texto traducido en la respectiva lengua de llegada.

La metáfora relacional más conocida sobre la traducción, la de “fiel” vs. “libre”, se refiere a la configuración de una relación de pareja dentro de esa comunicación escalonada; en este caso, específicamente a la que se establece entre los textos correspondientes (original y traducción), pero también entre autora y traductora. La libertad se presenta como polo opuesto a la fidelidad y se suele equiparar con infidelidad. “Tan fiel como sea posible y tan libre como sea necesario”: en esta conocida frase, la libertad en la traducción representa una medida de emergencia potencialmente problemática.

2. N. de la T.: En este texto, el autor ha seleccionado diferentes opciones de inclusión en el lenguaje. Así, en plural suele utilizar una de las formas inclusivas del alemán que comprende ambos géneros, más el neutro (Autor:innen, Leser:innen, Übersetzer:innen), lo cual he mantenido en la traducción con el uso de la “e”. Por otra parte, en singular utiliza tanto el género masculino como el femenino variando a lo largo del texto, alternancia que he conservado en la traducción.



Da igual cómo entendamos el hecho de traducir: es un encargo (en lo que respecta al mensaje) artístico y comercial. Y la imagen de “fiel” vs. “infiel” le impone a este encargo el peso de la moral burguesa. ¿Tengo que repetir la vomitiva frase italiana *traduttore-traditore*³ que tilda a la traductora de traidora por naturaleza? Sí, debo hacerlo, porque es parte de todo esto. La “fidelidad” parece imposible, ya que la mercancía transportada no llega de forma idéntica. Esta metáfora solo puede entender la traducción como algo inevitablemente deficitario y, según el grado de indignación, como una traición. El traductor ya se volvió Judas⁴ y eterno Sísifo, que tiene que

3. Como sucede con muchos refranes pegadizos, no podemos determinar la fuente de esta frase, lo cual de todas maneras no rompe con su efectividad.

4. En este contexto también sería ilustrativa la historia de la Malinche, que fue, según fuentes históricas, la intérprete entre el conquistador Cortés y el emperador azteca Moctezuma. La Malinche está presente en todos los cuadros que representan el encuentro entre los dos líderes. Se la ve en el fondo y, en algunos, de tamaño mayor al natural, incluso más grande que los dos protagonistas: una magnitud de influencia oscura, difícil de calcular, que pudo incidir en decisiones importantes entre las dos culturas alternas en una situación extremadamente delicada. No es de extrañar que no sea retratada como la epítome de alguien que inspira confianza, precisamente porque no quedaba otra alternativa que depender de ella. El significado de la palabra “malinchista” va desde la “actitud de quien muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio” (RAE) hasta “persona traicionera” (tal como se la utiliza en México).



cargar montaña arriba con la pesadísima piedra del texto, aun sabiendo que nunca alcanzará la cima.

Hay otra metáfora relacional de tipo aforística. Como muchos aforismos, es al mismo tiempo concisa y (en este caso, insoportablemente) rancia. Su origen exacto no se puede rastrear; a menudo se la adjudica a Voltaire. Estrictamente hablando, se trata de una comparación que afirma que las traducciones son como las mujeres: las bellas son infieles, las fieles son feas. Esto no es solo una tontería machista, sino que, referido a la traducción, es bastante cuestionable. Pero la frase no se puede erradicar y aparece en discusiones sobre la traducción, por lo que vale la pena observarla brevemente bajo la lupa. Aquí, lo especial de la literatura, lo bello, —lo estético, poético, creado con estilo— se presenta como intraducible en última instancia. La traducción, así como se supone que debe ser, tiene que ser fiel y honesta, incluso cuando el resultado es, lamentablemente, algo poco artístico, que explica los chistes y arruina los juegos de palabras, más o menos tan sexy como el cliché del ama de casa aburrida, que es fiel porque no tiene belleza y por eso no puede permitirse libertades. La fidelidad se equipara con la literalidad que, sin embargo, es realmente culpable de las traducciones feas. La belleza, por el contrario, es un privilegio del arte (un área que estaría vedada para la traducción), aquello que hacen los poetas, que



entreteiene y divierte, porque es atrevida. ¿Acaso este pensamiento en blanco y negro pretende reforzar el desnivel jerárquico existente entre autores y traductores, el desnivel cualitativo, aparentemente natural, entre el original sagrado y la traducción como “recurso de urgencia”?

Estas metáforas presentan un problema fundamental: plantean la cuestión de manera errónea, porque vinculan la calidad de una traducción a un requisito máximo imposible de cumplir. Sugieren que la mejor traducción es aquella que es fiel en todos los aspectos. En otras palabras: la que se aleja lo menos posible y cambia lo menos posible (tal como lo plantean las metáforas de transporte de mercancías). Como si una traducción bien lograda fuese solo aquella que es idéntica al original. Y ya que eso es imposible, porque de todas formas la lengua cambia (y muchas cosas más), estas metáforas declaran que la traducción es imposible. El romanista Albert Buschmann denomina “trauma de Babel”⁵ a esta resignación decorativa, pero estéril, y recomienda a quienes se vean afectados que lo abandonen de una buena vez. Armadas con una cuchiporra moralizadora, estas metáforas exigen una traducción

5. Buschmann, A. (2015). Von der Problemforschung zur Ermöglichungsforschung. Sieben Vorschläge für eine praxisorientierte Theorie des Übersetzens. En A. Buschmann (ed.). *Gutes Übersetzen: Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens* (pp. 177-190). De Gruyter.



que se pegue al original, que sea forzosamente fiel y no tenga libertad —y que, según los propios criterios máximos, siempre estará condenada al fracaso—. Esto está muy alejado de la realidad de nuestro oficio y sus productos analizables en términos literarios, estéticos, y también teóricos!

Toda traductora literaria despacha con un simple cabeceo la oposición binaria entre fidelidad y belleza. Las traducciones dignas de su nombre son bellas y fieles: fieles, porque son bellas, bellas, porque son fieles. Y esto no es ningún razonamiento circular banal. No olvidemos que la belleza o, mejor dicho, la configuración estético-poética del texto, puede llegar a ser muy quebradiza, espinosa, desagradable en algunos casos. Y la cuestión de la fidelidad —¿a quién o a qué?— todavía espera una explicación. Lo que es seguro es que fidelidad no significa literalidad. No. Las buenas traducciones son fieles solo a través de su libertad e independencia. Esto no es una inmoralidad que el traductor se permite desde una posición casi bohemia y por la cual en realidad debería avergonzarse (*¡traditore!*), sino que solo así funciona la traducción. Prefiero hablar de “responsabilidad traductora” o de lealtad. ¿Pero a quién, cuando no solo se trata de contenido y “mensaje”, sino también de arte, de la estructura de la lengua y su efecto estético y retórico? ¿A la autora? ¿Al “espíritu” de la autora que llena su texto? ¿A la lengua del texto original? ¿Qué elementos de



un texto merecen lealtad y cuáles no? La responsabilidad y la lealtad también se basan en metáforas relacionales, pero describen una relación más madura entre las partes involucradas.

Encontramos metáforas relacionales muy distintas en dos grandes personalidades de los estudios de traducción: Walter Benjamin y Friedrich Schleiermacher.

Entre los textos más enigmáticos sobre la traducción literaria se encuentra el ensayo de Walter Benjamin *La tarea del traductor* (1923)⁶. Su imagen para la traducción de literatura son los “fragmentos de una vasija”⁷. Entonces, si el texto original fuera la valiosa ánfora, la traducción (la encargada de deconstruir) ¿sería solo un montón de fragmentos, un triste recuerdo de la grandeza artística, intacta, del original? Esta interpretación sería un error. Benjamin ya había traducido (poemas de Baudelaire, también en 1923), pero su objetivo no era dar consejos metódicos sobre la traducción, incluso cuando en algunos pasajes se entienda así. Lo que él pide, por ejemplo,

6. Benjamin, W. (1971). *La tarea del traductor*. En López García D. (coord.) (1996). *Teorías de la traducción. Antología de textos* (pp. 335-347). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

7. Benjamin, op. cit., p. 343. Martine Broda, que tradujo Benjamin al francés, reafuerza la connotación arqueológica y escribe “ánfora” en vez de “vasija”. Walter Benjamin, “La tâche du traducteur”, traducido por Martine Broda, en: *Poesie*, Nr. 55, p. 150-158, Berlín, París 1991..



es literalidad; “la transmisión del sentido deja de ser determinante” (p. 343). Para Benjamin, la traducción debe “abstenerse en buena medida” del “sentido” (p. 344) y es “precisamente la fidelidad” la que debe “emanciparla” (p. 345) de este. En la bibliografía sobre Benjamin existe un amplio consenso respecto de que, con este ensayo, el autor en realidad estaba más interesado en plantear una filosofía del lenguaje cargada de mística y religiosidad. En el ensayo, la vasija mencionada representa la construcción abstracta de una lengua “pura” (p. 344), “verdadera” (p. 346), “amplificada” (p. 344), compuesta por múltiples elementos: los fragmentos o añicos, como él ve a los textos literarios en sí mismos, no solo a sus traducciones. Para Benjamin, el original y la traducción son absolutamente iguales en términos de fragmentariedad, siempre que la traducción y el original estén “complementados y reconciliados en su manera de designar” (p. 344) (aunque no explica cómo se debería equiparar la “manera de designar” del original y la traducción). Su metáfora describe la relación entre original y traducción como la relación entre un fragmento, un añico, y el otro. En consonancia con esto, define finalmente la versión interlineal como el “arquetipo o ideal de toda traducción” (p. 347). Pero sus versiones de Baudelaire muestran que, como traductor, pronto se vio acuciado por las necesidades artesanales de la práctica (tomar decisiones interpretativas respecto



de un “sentido”, acuerdos intermedios para rima y ritmo, poca literalidad)⁸.

En su disertación *Sobre los diferentes métodos de traducción*⁹ (1813), Friedrich Schleiermacher observa la relación triangular entre autor-traductor-lector y ofrece al traductor las opciones de o bien “dejar lo más tranquilo posible” al escritor y hacer que “el lector se acerque a él”, o al revés. En el debate que se da en los estudios de traducción aparecen, en referencia a Schleiermacher, los conceptos de “extranjerización” vs. “domesticación” o “naturalización” como metáforas corrientes.

En el caso de la “domesticación”, el texto original se integra forzosamente a la lengua meta, de ser necesario incluso con violencia; suena casi como una toma de posesión más o menos antipática. En esta metáfora, el texto original adquiere el estatus de víctima. La algo más atenuada “naturalización” lleva a pensar en la asimilación; las características del texto original deben adaptarse y, de ser necesario, ser modificadas

8. Baudelaire, C. (2016). *Tableaux Parisiens*. Traducido del francés y con un prólogo de Walter Benjamin. Editorial Stroemfeld, Frankfurt a. M. Como ejemplo: “À une passante / Einer Dame”, p. 33.

9. Schleiermacher, F., (1813). Sobre los diferentes métodos de traducir. En López García D. (coord.) (1996). *Teorías de la traducción. Antología de textos* (pp. 129-157). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.



para dicha adaptación. Ambos conceptos, domesticación y naturalización, describen una apropiación del texto original por parte de la lengua y la cultura meta.

La alternativa es la “extranjerización”, que implica mantener lo extranjero en la traducción, importarlo desde la lengua de partida a la lengua de llegada que, con esto, se extranjeriza. En este verbo resuena algo que roza la distorsión: es imposible reconocer allí el organismo natural de un texto original. Aquí tenemos incluso dos víctimas: el texto original, despojado de su familiaridad acogedora para sus hablantes nativos, y la traducción, que se vuelve un híbrido irritante, que tampoco resulta familiar. Esta metáfora es igual de incómoda y tampoco permite otra conclusión que no sea la de entender las traducciones como algo necesariamente deficitario, defectuoso, que distorsiona la sustancia del original.

El hecho de que el elemento de extranjerización pueda considerarse también como una irritación fecunda, como un estímulo para un análisis ambicioso, no cambia nada en esta consideración generalizada de que la traducción es deficitaria y según la cual la lectura de una traducción impediría esa inmersión placentera en el mundo del texto que conocemos por las experiencias de lectura en nuestra lengua materna.

La conferencia de Schleiermacher parte del reconocimiento de que toda traducción literaria debe posicionarse entre



lo otro y lo propio. La práctica lo confirma, pero en qué parte de esa escala debe posicionarse la traducción puede variar, incluso dentro de un mismo texto. Schleiermacher presenta la oposición de métodos como irresoluble: o lo uno o lo otro. Pero, ¿es realmente necesaria esta oposición?

La cuestión acerca de la importancia de “lo extranjero” en la traducción literaria obviamente no surge recién a partir de Schleiermacher. Pero esta pregunta es útil solamente si precisamos a qué se refiere el concepto de “lo extranjero”. Schleiermacher es impreciso en este punto, al igual que gran parte de las discusiones posteriores en el campo de la traductología. “Extranjero” es, en primer lugar, el otro sistema lingüístico y es parte del trabajo artesanal de quien traduce hacer brillar literariamente el texto des-extranjerizado (es decir, en la lengua de llegada). “Extranjeras” son, en segundo lugar, las circunstancias y las asociaciones típicas de la cultura original, que la traducción debe revelar pero que no necesariamente deben ser despojadas de su extranjería. En tercer lugar, con la “extranjeridad” del texto original muchas veces se hace referencia a sus particularidades lingüísticas; la verdadera tarea artística de la traducción literaria consiste en preservar estos valores al recrearlos. Sin embargo, llamarlos “extranjeros” puede producir malentendidos (en ese caso, todas las obras literarias escritas en un mismo idioma también



serían extranjeras entre sí; y probablemente existen enfoques literarios que lo postulan). Por lo tanto, solo los dos primeros usos de “extranjero”, que se refieren al sistema cultural y lingüístico, hacen avanzar la discusión.

Un ejemplo del ámbito de la *especificidad cultural*: tanto en Francia como en Alemania, “tú” y “usted” existen como formas de tratamiento, lo que lleva a pensar que ambos países no están tan lejos culturalmente hablando. Pero las formas se utilizan de manera diferente. Por ejemplo, el valor social de dirigirse a alguien con el nombre de pila y “usted” no es automáticamente el mismo. O leemos que en France los matrimonios de las clases altas siguen tratándose de usted después de décadas juntos. ¿Qué hacer al traducir? ¿Ignoramos este hecho? Entonces lo naturalizamos. ¿O lo reproducimos? Entonces traemos algo extranjero al alemán. Las dos opciones se pueden legitimar en función de la obra, pero más allá de lo que decidamos, no tenemos por qué tratar automáticamente de aplicar la misma metodología de traducción para todos los elementos con especificidad cultural del texto.

En el caso de las *estructuras típicas de una lengua* —como los fraseologismos, los modos de enfatizar o el sistema temporal de una lengua—, la dicotomía de Schleiermacher no nos permite avanzar. Si bien él reconoce que la extranjerización lingüística produce resultados problemáticos (imitación de



las estructuras foráneas en forma de enfatizaciones erróneas, traducción literal de fraseologismos o el uso incorrecto de tiempos verbales), al final termina recomendado llevar al lector hacia el autor, es decir, extranjerizar la lengua de llegada. En esto se basan a veces los comentarios de traducción que buscan legitimar un texto fuertemente (o demasiado) pegado al original. Sin embargo, el oficio de la traducción consiste en trabajar con las estructuras típicas de la lengua meta, no en imitar las estructuras de la lengua original; y cuando el original es literariamente poco convencional en su lengua, la traducción puede y debe alejarse del mismo modo de las formulaciones comunes de la lengua meta —lo cual, sin embargo, no es una extranjerización, sino preservación del arte literario—. Es así que, tanto en lo cultural como en lo lingüístico, la traductora no debe elegir en principio entre dos métodos aparentemente incompatibles.

Además, las valoraciones asociadas a las alternativas de Schleiermacher han cambiado. La influencia en el alemán de los elementos culturales y lingüísticos de otras lenguas se percibe hoy en día más bien como una ampliación e incluso como un enriquecimiento de la propia lengua (sin que esto sea calificado como extranjerización). Así es como las lenguas han evolucionado desde siempre. En su discurso de agradecimiento por el premio alemán a la mejor traducción,

el *Hieronymusring*, en junio de 2015, la traductora de inglés Miriam Mandelkow habló de una “contaminación creativa”¹⁰: no se trata de utilizar en la traducción muchas transferencias del inglés estadounidense, sino de hacer que la lengua alemana baile con la misma ligereza, frescura y descaro que se le adjudican al inglés norteamericano; algo que el idioma alemán también puede hacer, si sus hablantes quieren y pueden. Aquí está, una vez más, lo potencialmente contagioso, inspirador, de las traducciones.

Muchas metáforas relacionales parten de la idea de la imitación o la copia. Esto evoca la diferencia jerárquica entre un “original auténtico y creativo” y una copia más o menos lograda. La imagen del imitador es casi caricaturesca. Pienso en una viñeta que colgaba en mi tablero de notas en los años 80: en la imagen se puede ver un gran cuadro en la pared, frente a él hay un pintor con su paleta y un cuadro pequeño en el caballete; el cuadro grande es un paisaje yermo, con líneas claras, mientras que el cuadro pequeño muestra la misma región, las mismas líneas, pero todo cubierto por plantas de colores iluminativos. ¿Cómo se llamaba la caricatura? “El traductor”¹¹...

10. En: *Übersetzen* (2015), 2 p. 6.

11. La caricatura había sido publicada en un diario o una revista y me encantaría poder nombrar al creador o a la creadora, pero no pude reconstruir la fuente, a pesar de recordar el cuadro de manera tan nítida.



Las metáforas de la copia afirman que las traducciones “no son auténticas”, que no pueden, y de hecho no deben, mostrar ningún tipo de autonomía. Una vez más se fomenta la ilusión de que un texto permanecería sustancialmente inalterado si la traducción solo lo imitase lo suficientemente bien. No obstante, la mera imitación ya sería una alteración de la sustancia original, y toda traducción literaria es, de todas formas, más que una imitación, debido a la interpretación inmanente por parte de la traductora, que no debe ser ignorada. Hay que pensar más abiertamente en las metáforas de la recreación (cf. la interpretación de Paul Ricoeur de la Poética aristotélica, según la cual “mimético” y “poético” son inseparables)¹². Traducir es reescribir lo que inventó el autor pero con los medios de la propia lengua. La traducción no solo imita, sino que produce algo nuevo, creando sentido. Solo la relativa autonomía de la traducción representa al original como algo autónomo.

12. Véase al respecto Dorota Stroinska: *Sinn und Sinnlichkeit. Warum literarisches Übersetzen eine Kunst ist.* En Buschmann, A. (2015). *Gutes Übersetzen: Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens* (pp. 137-152). De Gruyter. La autora se refiere a *La métaphore vive*, de Paul Ricoeur, París, 1975.



Metáforas visuales

La perspectiva, la mirada: ambos conceptos juegan un importante papel metafórico en muchas descripciones de literatura y traducción. “La traductora ve el mundo con los ojos de la autora”, esta sería una metáfora de ese tipo. Nombra la primera parte de la tarea de traducción: el proceso de entender el texto original. En esta imagen, la traductora toma la posición imaginada en la que se ha ubicado la autora y mira, casi con sus ojos, los recortes del mundo sobre los que habla el texto. El tomar la posición, también se podría decir “la actitud”¹³ desde la cual ha sido creado lingüísticamente el texto original, es un requisito importante tanto para la comprensión como para la recreación. En esta imagen, que califica la fusión entre traductora y autora como la mayor lealtad posible, faltan sin embargo los ojos de la traductora, es decir, su necesaria e inevitable interpretación¹⁴.

13. Sobre mi comprensión del concepto de “actitud” véase: Heibert, F. (2015). *Wortspiele übersetzen: Wie die Theorie der Praxis helfen kann*. En Buschmann, A. (op. cit.), 217-242 (sobre todo p. 220).

14. Sobre mi comprensión del concepto “interpretación” véase: Heibert, F. (2020). *Was macht eine gelungene Übersetzung aus? Zu den Kriterien und dem Anspruch für Übersetzungskritik*. En *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur und Literatur*, (29), 183-211. Revista editada por el Institute for German Studies, Seoul National University.



La variante metafórica de los “anteojos” es más sofisticada. La traductora se pone para su trabajo los anteojos de la autora y ve la realidad descrita a través de esos anteojos. Con esto se hace hincapié en que al poner-en-palabras el mundo siempre tiene lugar una interpretación: las dioptías pictóricas de estos anteojos representan las discrepancias individuales y subjetivas; pero cuidado, no entre la autora y la traductora, sino entre la autora y el mundo “objetivo”. Esta metáfora no se refiere a los anteojos de la traductora que, quiera o no, siempre lleva puestos.

Pero más refinada y precisa es la metáfora del “prisma”, emparentada con la que acabo de mencionar. Mi colega y predecesora como profesora visitante¹⁵, Susanne Lange, habla del “cuerpo de cristal de la [respectiva] lengua”¹⁶, a través del cual como lectores recibimos toda la literatura y que nos resulta tan natural, como si percibiéramos sin intermediaciones algo que “sin embargo siempre nos llega refractado a través de la

15. N. de la T.: Este texto fue originalmente la conferencia inaugural que dio el autor como profesor invitado en la cátedra de Poética de la Traducción August Wilhelm von Schlegel de la Universidad Libre de Berlín entre 2015 y 2016. Susane Lange, traductora del español al alemán, también fue docente en dicha cátedra de 2010 a 2011.

16. Lange, S. (2015). Der unheimliche Dritte. Der Übersetzer zwischen Literatur und Literaturwissenschaft. En: Buschmann, A. (op. cit.), 201-216 (véase sobre todo p. 208).



lengua". A través de la lengua particular del texto, sea alemán o español, y a través del uso individual de la lengua por parte de la autora o la traductora. El prisma siempre es diferente, pero ninguna lectura ocurre sin esta refracción, mucho menos la lectura que llamamos traducción.

Otra metáfora visual bastante conocida describe la traducción como el "cristal de una ventana" a través del cual el lector puede ver el mundo descrito por el autor. Esta imagen se enfoca en la realidad narrada y en última instancia le exige al traductor, que se encuentra entre lector y autor, que se vuelva invisible. Cualquier huella en el vidrio, en la traducción, que pueda alterar la visión solo puede ser entendida como suciedad, como pérdida de la calidad. Una traducción sería buena, entonces, si fuera invisible, imperceptible. Cuanto más invisible, mejor, según la opinión generalizada, incluso en boca de algunos traductores. Luego viene el lamento: nos auto-invisibilizamos gracias a la calidad de nuestro trabajo.

¿Pero, esto es realmente así? No somos invisibles, claro está. Nunca. Es solo que los lectores de una traducción la mayoría de las veces no saben todo lo que están viendo. Ven los recortes de la realidad elegidos por la autora, el contenido. Pero solo perciben la transferencia cultural y lingüística hacia la lengua de llegada cuando algo les llama la atención: ya sean pasajes que parecen muy traducidos, demasiado literales o,



por el contrario, lo que parece no poder ser traducido en absoluto y se percibe como demasiado libre.

Umberto Eco señala lo intrincado de la transformación de un idioma a otro con el título de su libro sobre traducción literaria, *Decir casi lo mismo [con otras palabras]*¹⁷: en la parte de la frase “con otras palabras” se encuentra la transferencia recreativa de la traducción. Dicho sea de paso, gracias a la traducción de Burkhardt Kroeber¹⁸. Eco tituló su libro *Dire quasi la stessa cosa*¹⁹ (decir casi la misma cosa) y sugiere la transformación solamente con el *quasi*. Entonces cabe preguntarse si la traducción al alemán del título fue un cristal bien limpio, o los anteojos de Kroeber o una ayuda óptica para quien lee.

Las metáforas visuales respaldan algo que yo denomino la ilusión de un original. Los lectores deben (y quieren) leer el texto de la traducción como si fuera el original, con sus cualidades literarias; detrás de esto está la búsqueda certera de

17. N. de la T.: La traducción al alemán del título del libro de Umberto Eco es *Quasi dasselbe mit anderen Worten*, que agrega “con otras palabras” al título original en italiano.

18. Eco, U. (2006). *Quasi dasselbe mit anderen Worten: Über das Übersetzen*. Del italiano por Burkhardt Kroeber. Múnich.

19. Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milán. Traducido al castellano por Helena Lozano Millares: *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Lumen, 2008.



la equivalencia dinámica. Pero están leyendo una traducción. Que sean realmente conscientes de ello es una exigencia única en su tipo. Lo que muchos lectores esperan como experiencia de lectura es ver el mundo con los ojos de la autora y experimentarlo como ella lo hace; no quieren pensar en nada más allá de eso, lo cual es absolutamente legítimo. Si queremos comprender teórica y metodológicamente la diferencia entre el original y la ilusión del original llamada traducción, debemos entender el *quasi* de Eco. Y en esto no nos ayudan las metáforas visuales, porque escribir y traducir no son una mirada estática, pasiva, del recorte del mundo narrado, sino un hacer activo. Además, como en cualquier truco de magia ilusionista, la ilusión no se logra mediante la simple invisibilidad. El arte de los ilusionistas se basa en una fuerte presencia y en el control activo de la percepción de su público. Esto nos acerca al siguiente grupo de metáforas, porque aunque el arte de traducir se practica a solas, no deja de hacerse para un público.

Metáforas performativas

La traductora como actriz, como música, como cantante, como bailarina: los distintos subgéneros de las artes interpretativas son casi intercambiables entre sí. Lo que tienen en



común estas metáforas es que entienden el acto de la traducción como un proceso artístico de interpretación de un original que alguien más ha creado y que se revive y se plasma para el público una y otra vez.

Esta imagen, que incorpora fundamentalmente la influencia de la propia interpretación artística, es un complemento bienvenido para todas las metáforas que relacionan la traducción con la menor cantidad de cambios posible. Hay otras analogías entre las artes performativas y el proceso de traducción. En primer lugar, está el límite de la identificación: actrices y actores pueden crear sus roles desde la identificación, pero no deben identificarse verdaderamente con estos. Quien interpreta a Edipo no tiene que ser un parricida, ni querer serlo. Es por esto que quienes actúan pueden encarnar personajes de lo más diversos. Mientras que quienes escriben lo hacen de la manera que corresponde a su personalidad, los traductores, al igual que quienes actúan, a menudo dominan diferentes personajes estilísticos (aunque no todos). Más de un editor piensa como en un casting: ¿puede tal traductora traducir mejor el texto X o lo hará mejor tal otra? A los traductores literarias les gusta encontrarse en las metáforas performativas, y con razón.

Pero no solo las comparaciones cojean en algún momento; también lo hacen las metáforas. El problema con las metáforas



performativas es, justamente, lo performativo. Lo que hacemos en el acto de traducir se corresponde más con un proceso intermedio en los trabajos de ensayo: probamos variantes de interpretación y representación, las pulimos y modificamos, pero no estamos en persona sobre el escenario, no estamos en el momento real de la interpretación. A pesar de toda la creatividad artística que debemos dominar como traductores, nunca estamos libres de preguntas analíticas y reflexivas: ¿qué pasa en el texto original?, ¿cómo está construido?, ¿cómo funciona? Rara vez escribimos en un arrebato de inspiración, porque siempre debemos hacer ajustes: en primer lugar, con respecto al original (¿esto que estoy escribiendo coincide con el espíritu del original?) y, en segundo lugar, con respecto a la lengua de llegada (¿mi texto está redactado con esmero; el lenguaje que usé es tan normal o tan raro como el del texto original?). En la actuación o el canto, los patinazos o exabruptos interpretativos pueden ser vergonzosos, pero también puntualmente geniales; son solo una parte de la actuación que va variando en cada función. Pero si un traductor comete un error y la revisora no lo detecta, este quedará impreso para siempre en el texto. La traducción es un arte interpretativo, pero no es una representación fugaz.

El segundo problema de las metáforas performativas es que recién con la representación artística sobre el escenario



se revela y concluye la obra teatral o musical para el público receptor. Las traducciones, en cambio, son obras ya concluidas al momento de la recepción, al igual que el original. La parte performativa de nuestro trabajo está presente y es necesaria, pero quienes lean nuestras traducciones solo verán el resultado.

Otra metáfora performativa afirma que traducir es como “bailar encadenados”. Friedrich Nietzsche reflexionó sobre esta imagen en relación con el arte²⁰. “Bailar encadenados” fue el lema y el título de un simposio sobre traducción llevado a cabo en 2006 y también de un magnífico libro de ensayos sobre la traducción literaria²¹. ¿Qué nos dice esta metáfora? En el baile hay dinámica, interpretación, audacia y disfrute. Aquí hay todavía más dinamismo que cuando se actúa o se hace música. Sin embargo, el adverbio determinante “encadenados” nos dice que, en este caso, el baile no debe entenderse como una expresión corporal creativa que fluye libremente. Aunque debo admitir que, con esta imagen tan potente, las asociaciones se me desbocan, por todo lo que connota. Veo esclavos o prisioneros que se matan trabajando en pésimas

20. Nietzsche, F. *Der Wanderer und sein Schatten*, Aphorismus 140. En Nietzsche F. (1886). *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*. Tomo dos. Leipzig.

21. Leupold, G. y Raabe, K. (eds.). (2008). *In Ketten tanzen*. Göttingen.



condiciones y ejecutan una variante flaca o, peor aún, grotesca de aquello que me imagino al pensar en el baile, más para sí mismos que para el público. La cualidad incapacitante del encadenamiento hace que toda la metáfora se incline hacia lo doloroso, lo odioso. ¿Quién podría querer bailar encadenado? ¿Son masoquistas los traductores? Observemos más en detalle esta imagen. ¿Qué valor cognoscitivo nos ofrece?

Las cadenas representan la conexión con el original. La traductora no puede simplemente largarse a bailar siguiendo su inspiración o su humor y escribir lo que se le ocurra. ¿Acaso esta metáfora refuerza la idea de lo difícil que es la tarea, como hacer acrobacias con una discapacidad motora? ¿Debe generar admiración o compasión? Esperemos que no se trate de lo último. Pero hay algo más.

Las cadenas también podrían sugerir que los traductores, aun cuando no se les considerase masoquistas, no verían las horas de romper finalmente las cadenas y poder escribir sin ataduras. Algo que las editoras del libro mencionado seguramente no quisieron decir. Sin embargo, la metáfora también invita a hacer esta interpretación. Aunque esto no me convence del todo, por dos motivos: es cierto que la responsabilidad hacia el original es, en primer lugar, central en la ética de quien traduce pero, ¿debe presentarse esto como algo negativo, como una negación de la libertad? George Steiner dice al



respecto: “Moverse entre las lenguas, traducir, [...] equivale a sentir la propensión casi desconcertante del espíritu humano hacia la libertad”²². Y, en segundo lugar, creo que la mayoría de los traductores no sueña precisamente con poder al fin “escribir libremente” (y si fuera así, lo harían). Claro que algunos lo hacen de todas formas, pero sospecho que no por falta de satisfacción al traducir, sino porque les da curiosidad probar otra forma de escritura.

Prefiero entender la responsabilidad hacia el original como estabilizadora y fortalecedora. El original es una pieza de arte lingüístico, me fascina y me inspira, no importa cuán exigentes sean sus especificaciones: me alegra interpretarlo, expresarlo de nuevo y no solo prolongar su vida con mi arte, no, sino también permitirle otra vida en una lengua y cultura diferentes. Mi metáfora para la unión con el original sería más bien la imagen del cordón umbilical, a través del cual el alimento, la energía y la fuerza del original fluyen hacia mí y a través de mí, hacia mi texto. En consonancia con la experiencia práctica de que la traducción bien lograda en algún momento se libera necesariamente del original —de su forma lingüística, que no

22. Steiner, G. (1995). *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción* (A. Castañón & A. Major, Trad.) (p. 482). Fondo de Cultura Económica.



quiere imitar—, el corte del cordón umbilical que está implícito en esta metáfora sería, incluso, el objetivo.

Metáforas acústicas

Este último grupo de metáforas habituales para la traducción literaria utiliza el ámbito de la acústica, de la escucha, es decir, adopta la perspectiva de la lectora “que oye”. A menudo se habla de la “voz” literaria de un autor, de su “tono”, “cadenicia” o “sonido”. Esto hace referencia a aquello sensorialmente perceptible en todo texto, aunque es cierto que, en lo que a sentidos se refiere, percibimos los libros primero con los ojos. Sin embargo, el proceso de decodificación que realiza el cerebro al leer incluye también la percepción de las estructuras sonoras, rítmicas y musicales. Es por eso que los textos tienen efectos sonoros como la aliteración, la asonancia y la rima y ponen énfasis de manera rítmica.

Eso lo “oímos” desde siempre. Esta metáfora hace referencia también a la forma arcaica de la literatura, la narración de historias, es decir, a la concepción oral de los textos. Los traductores seguimos contando la historia, se la presentamos a un nuevo público e intentamos dar con el tono “oído” en el texto original, encontrar una voz dentro nuestro que cautive



a nuestra “audiencia” tanto como el original. El elemento interpretativo de la traducción se basa aquí en la configuración retórico-musical del texto, pero no se realiza en un escenario, más que en el imaginado por el cerebro. Con nuestras traducciones, actuamos como descendientes de antiguos narradores de historias, incluso sin una aparición física (aquí resuena nuevamente la metáfora performativa).

Las metáforas acústicas como “dar con la nota” o “encontrar la voz” incluyen también la conciencia de la equivalencia buscada entre traducción y original, la equivalencia dinámica. Todes lo conocemos, de cuando leemos y escuchamos: cómo reaccionamos ante ciertas tonalidades y voces que nos cuentan una historia, que sonorizan la narración, ya sea de forma oral o escrita. O nos transmiten impresiones y pensamientos condensados, sonoros y rítmicos, para no olvidar la lírica junto al arte de la novela. Los textos diseñados formalmente suenan aún más.

La metáfora acústica es convincente también por otro motivo. La voz y el sonido no se materializan solamente a través de la música y la retórica de la lengua, aquí resuena también un factor psicológico: la constitución interna, el compromiso de la voz de quien narra. La traductora literaria maneja la voz, toca una nota y con ello hace evidente que todo texto literario está caracterizado por la actitud hacia su tema, sus personajes,



su mundo. Todo eso lo “oímos” del texto. Con una traducción que busca la equivalencia dinámica, la traductora intenta, más que nada, dar con el tono que ha “oído” en el original.

Hasta aquí llegamos con la observación y evaluación de los cinco grupos de metáforas para la traducción literaria. Las metáforas acústicas como “voz” y “tono” me parecen las más fructíferas. Si el objetivo es dar con el tono oído, surge la pregunta acerca de cómo lograrlo lingüísticamente. Ezra Pound dice al respecto: “No es que una lengua no pueda hacer lo que hizo otra, pero no siempre se alcanza más rápido el objetivo recorriendo el mismo camino”²³. Si lo que se busca es la equivalencia, es necesario sobre todo plasmar la actitud y el efecto, y eso se consigue mejor por los caminos y con las herramientas que nos ofrece la lengua de llegada. Y en el sonido propio de cada traductora, que solo podrá recrear una voz convincente si durante su proceso de interpretación encuentra primero su propia voz acorde y recién entonces realmente la eleva.

23. [Traducción al español de la cita original, que aparece traducida al alemán en el texto]: “It is not that one language cannot be made to do what another has done, but that it is not always expeditious to approach the same goal by the same alley”. Ezra Pound, Cavalcanti, en: Eliot, T.S. (ed.) (1968). *Literary Essays of Ezra Pound* (p. 169). New York.



¿Cantaste alguna vez? Si lo hiciste, entonces conocés la diferencia entre un tono que suena a graznido, indeciso y timorato y el que ocupa valientemente su lugar en la canción. Los traductores debemos usar nuestra interpretación del texto como base, como trampolín, y luego animarnos a que nuestra voz se eleve: *Let's get loud!*²⁴

He aprendido con la experiencia que animarse a correr el riesgo de dejar que la nota interpretada vibre libremente no es algo que se consiga si estamos atados a la cadena del original, si intentamos bailar encadenados o si intentamos tímidamente ocultarnos tras el original. Allí, detrás del original, no tenemos nada que buscar. El original está plantado en su cultura, su lengua y su recepción. Nosotros, en cambio, tenemos las raíces en nuestra cultura y en nuestra lengua y es allí donde construimos la obra de arte lingüística llamada traducción. (Por cierto, siempre puede fracasar, al igual que cualquier original).

Y como aquí puedo explicar cualquier metáfora, añadiré, para mayor seguridad, que con *get loud* no quiero decir que podemos gritar como se nos antoje. No me refiero con esta

24. Lo digo en inglés porque la idea del título de este ensayo se me ocurrió cuando estaba bailando. Hay un cha-cha-chá muy pegadizo (de Jennifer López) que se titula así.



arenga a un control de volumen metafórico, sino a la intensidad y la presencia de nuestro quehacer traductor, que recién podrá cumplir con su responsabilidad frente al original cuando dejemos de valorar de antemano y resignadamente el resultado como una versión encogida y empobrecida del inalcanzable original (porque eso es lo que resultará si lo hacemos: algo vacilante, torpe, falto de entusiasmo). No es que elevemos nuestra voz para acallar la de la autora o del autor en la obra original, sino para hacer que se la escuche en nuestra lengua.

Se podría objetar que si los traductores son reconocibles en su propio sonido, da lo mismo a quién traduzcan, ¿acaso es que están tapando con su voz la de quien escribió el original? Y a modo de respuesta se podría preguntar, pensando en Harry Rowohlt: ¿acaso ha tapado él a sus autores con su arte y su marcada presencia? ¿Y me molesta cuando, en mi lectura actual, una novela italiana en la sensible traducción de Karin Krieger, leo algunas expresiones no solo como coherentes en el tono literario, sino también como “típicas de Karin”? No. Es justamente así que cobra vida el texto en alemán, alzando su propia voz. Así y solo así el original se puede volver audible y tangible para los lectores germanoparlantes.

Han resonado una y otra vez varios términos del ámbito de los estudios de traducción: análisis e interpretación, equivalencia y efecto, actitud y estilo, sistema cultural y lingüístico.



Hace ya algún tiempo que vengo indagando acerca de la manera en que estos términos se pueden entender y aplicar como conceptos de trabajo practicables en la traducción literaria. Y es en esta dirección que quiero trabajar también con los estudiantes. El seminario que dicto se llama “Entre el vientre y la cabeza: sobre la dialéctica permanente de la traducción literaria” y es una oportunidad para estimular la cooperación entre la intuición lingüística y el análisis consciente de la lengua, observar a ambos en acción y ensayarlos de la mano de numerosos ejemplos.

La traducción literaria, en mi opinión, implica ser leales a la sustancia y al valor del original al mismo tiempo que nos desprendemos inevitablemente de este, debido al cambio de lengua y a la interpretación traductora. Allí radica otra dialéctica más de este quehacer: preservar mientras se sustituye. Las modificaciones necesarias del original al traducirlo deben verse como algo nuevo y productivo que prolonga y refuerza su impacto y su resplandor. Solo si cultivamos una vocación de servicio paciente y al mismo tiempo nos mantenemos imperturbables en nuestra autoconfianza, entendiendo esta dialéctica como una tensión interna productiva, crearemos una literatura que pueda presentarse al lado del original y hacer un buen papel allí. Así que *let's get loud!*





LA TRADUCCIÓN MOLESTA

Désirée Schyns

TRADUCCIÓN

Alejandra Szir

REVISIÓN

Catalina Cepernic

Este texto fue publicado originalmente en la revista belga de traducción literaria *Filter* (septiembre de 2021, número 28), con el título “Vertalen is ongemak”*.

* N. de la T.: “Vertalen is ongemak”, el título original, es un guiño a *De avond is ongemak* [La noche es incomodidad] de Marieke Lucas Rijneveld, 2018. El presente artículo se refiere justamente en el primer párrafo al debate que desató la propuesta editorial de que Rijneveld (persona blanca queer) tradujera a Amanda Gorman, incluso sin tener conocimiento del género spoken word. En castellano la novela se tradujo como *La inquietud de la noche* (Trad. de María Rosich Andreu, 2020) por lo que opté por una traducción más libre para poder jugar con el malestar y la molestia, tan importantes para el presente texto.

En estos últimos meses, que fueron meses turbulentos, con polémicas sobre quién tiene el derecho de traducir los poemas de Amanda Gorman y con declaraciones indignadas respecto de cómo es posible que se suprima una parte del “Infierno” de Dante en una adaptación pensada en un público juvenil¹, me ha sorprendido que, al hablar de traducción, se repare cada vez más en valores que tienen que ver con el cuidado.² Ideas que ya estaban presentes en nuestro lenguaje: la traducción está a nuestro cuidado, la atendemos, la tratamos con cautela,

1. Respecto a la discusión sobre Amanda Gorman y Marieke Lucas Rijneveld, véase Haidee Kotze (2021). “Vertalen is de spreekwoordelijke kanarie in de kolenveld. Waar het debat over Amanda Gormans vertalers werkelijk over gaat”, en *Filter*, 28:2, traducción de Jenny Mijnhijmer de: “Translation is the canary in the coalmine”, <https://haideekotze.medium.com/translation-is-the-canary-in-the-coalmine-c11c75a97660>, consultado el 27 de junio de 2021. Sobre el debate referido a la omisión de un pasaje del “Infierno” de Dante, traducido por Lies Lavrijssen, véase Marc Reynebeau, “Geen Mohammed meer, wel pausen in Dante’s inferno” en el periódico *De Standaard*, del 23 de marzo de 2021, https://www.standaard.be/cnt/dmf20210322_98057472, consultado el 29 de junio de 2021.

2. Este ensayo es una adaptación de la conferencia que di el 19 de abril de 2021 para los estudiantes de la maestría de Traducción Literaria, invitada por Chris Van de Poel y Cees Koster.



como si lo que se traduce fuera de porcelana y pudiera romperse. Pero el acto de traducir no implica solo cuidado y corrección. En este artículo intentaré reflexionar sobre la traducción como oxímoron, una práctica en la que las contradicciones se fusionan: amparo y agresión, prudencia e invasión, alegría y molestia por lo que se tiene en manos, placer y dolor, poder y debilidad.

La traducción como manoseo

En una conferencia brindada en las *Vertaaldagen* (Jornadas de Traducción Literaria) llevadas a cabo en Ámsterdam entre diciembre 2020 y enero 2021, el autor británico Max Porter describió lo que, para él como escritor, significa que lo traduzcan: “asocio el traducir con colarse, viajar sin fronteras, movimiento, fluidez, cuidado y amor, pero también con peligro, susceptibilidad, abuso, pereza, sordera, censura”. Siguiendo con la argumentación, sitúa el acto de traducir frente a una estrategia totalitaria en la que todo se aplana y simplifica (Porter, 2021). Traducir es, según Porter, un acto de resistencia en la coyuntura actual, porque avanza con lentitud y necesita tiempo. “Resistencia frente a la sumisión absoluta de la actividad cultural al comercio”. Y nos anima del siguiente modo:



Restauren la complejidad. Escuchen. Presten atención. Esfuércense, practiquen la empatía y la sensibilidad. Abran el significado, en lugar de encerrarlo bajo llave. Abracen la ambigüedad en lugar de temerla y combatirla. Acepten el vuelo de los sentidos. Abracen los matices y la magnífica complejidad de las interconexiones.

¿Se dirige aquí a quienes traducen? ¿A quienes leen? ¿A ambos grupos? Como sea, si se asumen estas cuestiones, se reconoce que la traducción también conlleva molestias: hay que vencer el miedo, *abrazar la complejidad* y, sobre todo, abrir y no encerrar. Citando a la poeta y traductora al inglés Sophie Collins, Porter desenmascara “la idea fácil de la traducción como algo que brinda alegría”. Según Collins, el acto de traducir va acompañado de “molestia, inseguridad, defectos y fracaso”. Porter afirma (también inspirado en Collins):

La dinámica de poder entre texto y cultura de origen, entre quien traduce y la cultura meta, es variable y extremadamente compleja. Es vital darse cuenta de que el acto de traducir no es sencillamente una forma de servicio que permite el acceso a textos de otras culturas y épocas, sino un acto de manipulación y de influencia política.



La manipulación relacionada con la traducción es un concepto que Theo Hermans y otros académicos han clarificado en el libro de ensayos *The manipulation of literature* (1985). Como traductor as y traductores³ debemos ser conscientes de que, aunque con cariño, manoseamos, toqueteamos, modificamos, incluso manipulamos los textos. En el diccionario Van Dale en tres tomos encontramos la siguiente definición de este verbo en neerlandés, *manipuleren*: “manejar por medio de artificios; influenciar; presionar para un fin determinado; manipular a alguien a que colabore con algo que, si fuera consciente de ello, nunca le interesaría; engañar”. El volumen coordinado por Hermans se centra en la carga ideológica del qué y cómo se traduce. La traducción ya no puede ser considerada un mero asunto lingüístico, “como una cuestión de reconstruir el texto origen con otros ladrillos, sino como una forma compleja de comunicación intercultural que presupone un contexto determinado y participantes con posibilidades determinadas, expectativas e intereses”, escribe Hermans en 1994 en un panorama sobre la traductología en los Países Bajos. La traducción es, por lo tanto, no solo un fenómeno

3. N. de la T.: El texto fue escrito originalmente en neerlandés, lengua que, al igual que el inglés, no presenta casi marcas de género masculino o femenino. En la presente traducción se optó, en consonancia con la mayoría de los textos, por desmarcarse del uso estricto del masculino genérico.



lingüístico, sino además y, quizá, ante todo, un fenómeno cultural. Es una forma de *reescritura manipulativa*.

También el escritor británico Lawrence Norfolk habla de manipulación en su ensayo “*Being Translated, or the Virgin Mary's Hair*”. Allí compara la traducción con la traslación en sentido religioso: el cortar a los santos en pedacitos para distribuirlos como reliquias. Para las personas de la Edad Media lo importante era su fuerza sanadora. Había numerosas peregrinaciones hacia los lugares donde se encontraban estas reliquias, con el fin de pedir apoyo y asistencia a los restos tangibles de los santos. Según Norfolk, quien lee traducciones cree que el texto original se encuentra encriptado en la traducción, igual que los y las creyentes pensaban que un mechón de pelo de María representaba todo su cuerpo. Una comparación fascinante, en la que la traducción es una especie de sinédoque, *pars pro toto*. Y así razonó Marianne Lederer cuando desarrolló la teoría interpretativa de traducción. Cada idioma tiene diversas maneras de resaltar las partes de la totalidad; piénsese en los términos *vuilnisman*, *dustman* y *éboueur* [“recolector de basura” en neerlandés, inglés y francés, respectivamente]. En neerlandés se pone el acento en la basura (*vuil*), en inglés en el polvo (*dust*) y en francés en el barro (*boue*). Más adelante retomaré esta “suciedad de la traducción”.



Norfolk argumenta que, en el caso de la traducción, al igual que en la traslación de reliquias, se corta y desgarra: el cuerpo del texto se hace pedazos.

A continuación: el desgarramiento. Se subastan los derechos de traducción. Después, por mucho tiempo, no pasa nada. O parece que no pasa nada. A una distancia inescrutable, se está traduciendo. La o se transforma en ø. Le crece una colita chiquita a la c. Diéresis, tildes y demás marcas y curvas descienden sobre el texto, lo tapan, literalmente, con una lluvia diacrítica. El texto muta y, lo que es más llamativo: se hincha. Un libro traducido suele ser un 20 % más extenso que el original. Pero a veces es más breve. La edición británica de mi primera novela cuenta con 530 páginas, la hebrea 431. ¿Traslación? ¿*Sparagmos*? ¿Dónde quedó el resto de la cabellera de la virgen María? Uno no tiene la menor idea de lo que sucede con el libro durante la traducción y a veces es mejor no enterarse. (2003, pp. 4-5)

Igual que Porter, Norfolk confía en que todo saldrá bien, confía en que quien traduce entiende lo que se quiso decir y toma las decisiones adecuadas.



La traducción como botín de guerra

George Steiner (1929-2020) también usa el verbo *confiar* en el ensayo titulado en neerlandés⁴ “*Vertrouwen, veroveren, inlijven, herstel*” [Confiar, conquistar, anexar (en neerlandés literalmente también: incorporar), restitución], pero de otra manera; para él se trata de confiar en que hay algo por comprender. Le damos un sentido al texto, debemos darle un sentido para traducirlo, lo cual nos dota de una gran actividad, algo que también puede ser interpretado como manipulación por otras personas.

Según Steiner, la traducción está vinculada con un movimiento hermenéutico, un acto en el que el significado se desnuda y se transmite en forma de apropiación. En primer lugar, como he mencionado, se trata de confianza: se puede comprender algo. Es cuestión de confiar en la estructura del mundo. Cuando traducimos, confiamos en que el mundo se pueda abarcar simbólicamente y que al traducir podremos dar sentido a la extrañeza que vamos a interpretar en otra lengua para quienes leerán el texto, al considerar el mundo como algo simbólico; “como un todo constituido de relaciones en

4. En castellano: “El desplazamiento hermenéutico” (en: *Después de Babel*, México: FCE (1980). Traducción: Adolfo Castañón).



las que ‘esto’ puede equivaler a ‘aquellos’”. Me parece una linda idea: no es tanto la confianza de le autor, que supone que quien traduce es mínimamente capaz de traducir su obra de arte; se trata de la confianza de quien traduce en el texto, que asume que tiene, en la mesa de trabajo, un entramado de significados.

El segundo paso, prosigue Steiner, es la agresión. Es decir, vamos de nuevo de lo amoroso y delicado hacia algo más rudo. Este segundo paso se transforma en una invasión en la que se roban un botín. La apropiación es activa, violenta. Aquí se apuesta por una retórica guerrera. Traducir un texto es vencerlo. Se trata de rodear, sitiар y anexar. Traduciendo estamos en pie de guerra. Steiner cita a San Jerónimo, que evoca una imagen de quien traduce como alguien que transporta el significado a su propia tierra. Un botín de guerra: “El traductor invade, arranca y se lleva consigo” (Steiner, 2015, p. 17).

Después del ataque llega la anexión al campo semántico de la lengua de destino: la asimilación. En consecuencia, se produce un cambio. Esto nos recuerda lo que Michel Espagne escribe sobre *resémantisation*, el alojamiento de campos semánticos en contextos nuevos (Espagne, 2013). Los conceptos están ligados en forma inseparable con una lengua y cultura determinadas y funcionan dentro de campos semánticos determinados. El traslado a otro campo en otra lengua,



destinado a un nuevo público lector, genera también significados nuevos. Por lo tanto, en un contexto nuevo, un concepto se comportará de manera diferente. Traducir siempre tiene relación con movilidad, desplazamiento, y no con cristalización y quietud. En esta etapa, continúa Steiner, el proceso podría descontrolarse, por eso “el desplazamiento hermenéutico es peligrosamente inacabado; es peligroso en la medida en que falte su cuarta etapa: la vuelta de pistón, por así decirlo, que completa el ciclo” (p. 340). La “vuelta de pistón”: *zuigerslag*, una expresión que me enseñó Patricia Moerland, la traductora al neerlandés del texto de Steiner. Para Steiner, lo importante es el equilibrio, la última parte del desplazamiento.

Es decir que podemos considerar el texto traducido como un ecosistema donde cada pieza debe estar en equilibrio con las demás. Debido a nuestro acto de apropiación (“rapto”) lo hemos alterado y “se rompe el equilibrio del sistema todo” (p. 340). Es necesario que haya un intercambio de recuperación y equivalencias. Para ello se requiere tacto. Steiner no especifica cómo podemos lograrlo, pero toda persona que traduce sabe de qué se trata; son los momentos en que pensamos: no, esto es mucho, queda mal, esto no puede ser lo que quiere decir, es demasiado largo, es demasiado obvio, esta no debe ser su intención... Y, a fin de restaurar cierto equilibrio, al traducir llegamos a cierta medida de fidelidad: “El traductor, el



exégeta, el lector, solo es fiel a su texto; solo tiene reacciones fidedignas y responsables cuando se empeña en establecer el equilibrio de las fuerzas; de la presencia integral, que su comprensión apropiativa ha desquiciado”, escribe Steiner (p. 343). El paralelo con la humanidad que perturba el frágil equilibrio de la naturaleza es sorprendente.

Traducir tiene que ver con escuchar *lo extraño*, dar oído, abrirnos a la otredad, de forma inclusiva, pero también afrontando los errores propios y cuestionando suposiciones oxidadas. Por un lado, estamos en pie de guerra y rodeamos, por así decirlo, las líneas enemigas; por otro lado, recomponemos, curramos. La traducción como oxímoron, como un terreno donde entidades que se excluyen (guerra y paz, ataque y reconciliación) se encuentran y se miran a los ojos.

La traducción es una forma de diplomacia, de establecer compromisos. Se negocia, se llega a un acuerdo. Cuando se traduce, no nos encerramos en la perspectiva propia. Escuchamos a otras personas, accedemos a mundos, territorios desconocidos. Traducir es siempre traducir la voz de otra persona, dice el ensayista y traductor Samuel Vriezen. Es un “tratar con tacto la diferencia” y el oficio de le traductor supone “cultivar ese tacto”:

Como traductor debo ir un poco más allá de mi propia identidad. Para realizar mi trabajo tengo que creer que puedo traducir la obra de una mujer queer de los EE.UU., siendo yo hombre blanco y cisgénero. La cuestión no es si como traductor entiendo la pena del otro. No se trata del conocimiento que se tiene de la experiencia de otros, sino del reconocimiento del “ser diferente” de esa experiencia. (citado por De Kock y Jacobs, 2021)

La traducción como interpretación

Quiero detenerme en el aspecto manipulativo del acto de traducir, este empujar hacia una dirección determinada cuando se interpreta, que depende de la perspectiva que se tiene del texto. En *De slag om Shelley en andere essays over vertalen* [La batalla de Shelley y otros ensayos sobre traducción], Ton Naaijkens sostiene que una traducción pone fin al infinito proceso de interpretación, ya que no puede almacenar todas las posibilidades de lectura del texto fuente. Se pregunta “cómo es que, al final, una traducción parece haber filtrado la pluralidad de interpretaciones” (Naaijkens, 2002, p. 48), un interrogante que viene de la traductología. Los textos literarios son polisémicos y eso tiene importantes consecuencias para la traducción. Según Naaijkens, con el fin de trasponer el



texto fuente a la lengua meta, traductores y traductor as leen de una manera muy particular la lengua de origen, que a la vez será modificada y repetida. Sin embargo, justamente porque esta repetición ocurrirá en otra lengua, suceden varias cosas en el camino. La manipulación, por ejemplo. Naaijkens acuñó el concepto *vertaalinterpretatie* [interpretación en la traducción], una forma específica de interpretación que difiere de la que se realiza en la investigación literaria o en la crítica. Esta interpretación “no es explícita, y está entramada con el nuevo texto meta” (p. 53). Permite ver cómo el texto fuente ha sido leído por quien lo tradujo; está relacionada con decisiones. Es decir que no es posible que una traducción le haga justicia a todas las interpretaciones que están contenidas en el texto:

El concepto de interpretación en la traducción puede, en este caso, recordarnos que el texto meta no es solo el resultado de una transposición lingüística del texto fuente. Dicha transposición está guiada ya desde el comienzo por un proceso de lectura no fijado del que, finalmente, emerge la traducción como una hipótesis sobre la manera en que podría leerse un texto extranjero. (Naaijkens, 2002, p. 53)

Una trasposición de un texto literario fuente en un texto meta no discurre en forma lineal y está determinada por



“un proceso caprichoso de interpretación”. “Abracen la ambigüedad en lugar de temerla y combatirla”, había dicho Max Porter. También aquí hay una tensión: queremos abrirnos a la ambigüedad, pero, a la vez, cuando traducimos, debemos tomar decisiones.

La traducción como basura

La toma de decisiones es una parte inherente al proceso de traducción. En un momento dado hemos investigado y probado una gran cantidad de opciones y hay una montaña invisible de alternativas desechadas junto a la mesa: la basura de traducción. Y quisiera detenerme un instante en esos residuos:

Un simple verbo o adjetivo en la lengua fuente puede agrupar significados y connotaciones que en la lengua meta no se hallan en una sola palabra. Esta es, incluso, la situación más habitual. En tal caso, quien traduce va a elegir, a veces apenas conscientemente, otras veces, tras largas consideraciones; en todo caso: “no se puede hacer una tortilla sin romper huevos”, siempre que se elige se descarta algo. Una traducción no es mucho más que la suma de todas las decisiones y, junto a una traducción



terminada, se encuentra una montaña invisible de basura. (Noble, 2002, p. 79)

No sé cómo se debe procesar esa montaña de basura de manera ecológica. Quizás no destinemos nada al reciclaje y los intentos rechazados nos acompañen para siempre. Probablemente conformen poco a poco el perfil de le traductor y su huella ecológica. Quizás se nos aparezcan en sueños las palabras y oraciones que un día desecharmos y no elegimos para la traducción final.

Pero ¿qué pasa entonces con la molestia mencionada al comienzo? Que puede surgir de la toma de decisiones, pero también tiene relación con otras cosas. Como ya mencioné, la traducción es una forma de diplomacia, de establecer compromisos. Se negocia, se llega a un acuerdo. Esto trae aparejadas molestias y, algunas veces, incluso dolor. Quien traduce se desempeña en una red donde actúan diversos *agents of translation* (Smeyers, 2019, p. 71). Diversos valores, normas, usos y criterios de otras personas que participan del proceso influyen en la traducción; pensemos en quienes redactan, revisan, forman parte de comisiones que deciden sobre subsidios (porque el tiempo también afecta al proceso). Si bien es cierto que quien traduce tiene el diálogo más íntimo con el texto, hay otras personas con voz y voto. A veces tenemos que



interrumpir ese diálogo íntimo para ir a la editorial a defender nuestras decisiones. A veces, como principiantes, nos toca morder el polvo. Y allí se origina el malestar, nos molestamos. Traducir es más que un diálogo íntimo. Me parece enriquecedor que más gente examine el texto, que nos confronten otras personas que lo analizan desde su propia perspectiva (y concepciones de traducción). Pienso en procesos como la traducción a dúo, traducir bajo la supervisión de especialistas en le autor y en la colaboración entre le autor y le traductor⁵. Durante estas conversaciones hay que salir de la zona de confort, y ver nuestro trabajo con otros ojos puede ser un desafío. Por lo tanto, no es solo cuestión de escuchar a quien escribió el texto, sino prestar atención a los puntos de vista de las personas implicadas en el proceso y la producción de la traducción, ser capaces de incorporar estas perspectivas diversas.

La traductología, desde sus comienzos, es sensible al aspecto manipulativo de la traducción. Más tarde, con el *cultural turn*, se han incorporado las relaciones de poder. Desde hace unos años, a partir del *Actor Network Theory* y la *agency*, el

5. Respecto a la colaboración entre autora y traductor, véase el texto de David Colmer “Springen en morrelen”, sobre su trabajo con Radna Fabias para la traducción de *Habitus* al inglés, en el sitio de la revista *Filter*, 24, 2021. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/vrijdag-vertaaldag/2021/week-24-david-colmer/>, consultado el 29 de junio de 2021.



enfoque sociológico pasó a primer plano; el contexto sociocultural en el que se realizan las traducciones cobra cada vez más importancia. La idea de que corremos los velos del texto en soledad y con alegría, poco a poco se vuelve ingenua. Gracias a la traductología es que llego a esta conclusión. Lo que sanamos, remendamos y equilibraremos está asimismo determinado por “otros actores” que pueden influir en forma decisiva en el proceso de traducción y en el resultado final.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Cock, Cathérine, Jacobs, Peter (2021). “Als niet de tekst, maar de schrijver vertaald moet worden”, periódico *De Standaard*, 1 de marzo.
- Espagne, Michel (2013). “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences/Lettres*, <https://journals.openedition.org/rsl/219>, consultado el 2 de julio de 2021.
- Hermans, Theo (Red.). (1985). *The manipulation of literature*. Londres: Croom Helm.
- Hermans, Theo (1994). “Vertaalwetenschap in de lage landen”, *Neerlandica extra Muros*, octubre, https://dbnl.org/tekst/_neeo05199401_01/_neeo05199401_01_0020.php, consultado el 27 de junio de 2021.



- Stolze, Radegundis, Stanley, John, Cercel, Larisa (Eds.). (2015). *Translation Hermeneutics*. Bucarest: Zeta Books.
- Naaijkens, Ton (2002). *De slag om Shelley en andere essays over vertalen*. Nijmegen: Ed. Vantilt.
- Noble, Philippe (2002). "Ontwikkeling van een vertaler. Dankwoord voor de Hiëronymus 2001", *Filter 9:1*, pp. 75-79.
- Norfolk, Lawrence (2003). "Het haar van de maagd Maria of hoe het voelt om vertaald te worden", traducido por Caroline Meijer, *Filter 10:4*, pp. 3-8.
- Porter, Max (2021). "Mensenwerk: gedachten over vertalen", traducido por Saskia van der Lingen, sitio de la Nederlands Letterenfonds. <http://www.letterenfonds.nl/nl/entry/2884/mensenwerk-gedachten-over-vertalen>, consultado el 2 de julio de 2021.
- Smeyers, Elies (2019). *Voor de doorbraak. De voorgeschiedenis van een "succesverhaal". Een onderzoek naar de genese en receptie van de vroege vertalingen van Hugo Claus' werk in het Frans*. Tesis de doctorado (Universidad de Gante y Universidad Católica de Lovaina, Bélgica).
- Steiner, George (2015). "Vertrouwen, veroveren, inlijven, herstel", traducido por Patricia Moerland, *Filter 22:4*, pp. 16-21.
- Van den Broeck, Raymond (1999). *De vertaling als evidentie en paradox*. Amberes: Ed. Fantom.





ESPACIOS EN BLANCO – LA DIMENSIÓN DE ABERTURA LO INDECIBLE Y LO NO DICHO EN LA TRADUCCIÓN

Esther Kinsky

**TRADUCCIÓN
Facundo Nahuel Anseloni**

**REVISIÓN
Natalia Lobo**

Este texto fue publicado originalmente en: Marie Luise Knott y Georg Witte (eds.). *Ins Unreine. Zur Poetik der Übersetzung*. Berlin, Matthes & Seitz, 2021, con el título: "Weiße Räume – Lichtes Maß. Unsagbar und Ungesagt in der Übersetzung" (pp. 76-91).

Espacios en blanco. Zonas en blanco señaladas con *ubi Leones* como se hacía antiguamente: las superficies en blanco representaban las grandes extensiones de territorios desconocidos que eran atribuidos al león. Como intimidación o como estímulo, eso está por verse. Además de leones, vacíos. Y de lo que se trata aquí es de una especie de vacío, de algo ausente, algo sin nombre, algo no dicho, que yace entre las palabras escritas y se cuela entre el original y la traducción; algo que puede ser traducido o quizás no, en la medida en que no es entregado al silencio. Se trata de campos sin completar que se abren en la traducción, indicados por estructuras que representan una copia en negativo de lo que está presente en el original. “El otro lado es un espejo en negativo”¹, podríamos decir, refiriéndonos a los idiomas, con palabras de Italo Calvino.

¿Por qué precisamente agujeros y vacíos como tema de una conferencia sobre traducción? ¿Por qué el espacio negativo de las ausencias en lugar del positivo de lo logrado y de

1. Calvino, Italo. (1972). *Las ciudades invisibles*. Crisálida Crasis. Trad. al castellano: Alejandro Benedetti.



lo que está inequívocamente en primer plano? No nos referimos aquí a algo que se pierde en la traducción, ni mucho menos a una capitulación de la traducción frente al original, sino, dicho de manera general, a cómo lidiar con lo no dicho. Una y otra vez, en cada texto, todo traductor² se trenza en un combate no solo con el lenguaje, sino también con aquello que en el original no está dicho o no puede explicitarse en la traducción. Un combate con los espacios en blanco que en el original se abren como un margen de maniobra, mientras que en la traducción se ensombrecen. Cada traductor puede definirlos de diferentes maneras y cada traducción remite a diferentes ausencias y extravíos. Aun cuando no sea posible exponer una teoría sobre este tema, ni puedan formularse indicaciones para lidiar con él, estas ausencias merecen, sin embargo, nuestra consideración del mismo modo que lo que está presente.

Quisiera comenzar con una historia sobre un puente. Pero no se trata de la imagen del traductor como constructor de puentes entre dos idiomas, culturas, orillas —una imagen que no me gusta tanto—, sino de otra cosa. Es un breve episodio de *Las ciudades invisibles*³ de Italo Calvino, de donde pro-

2. En este texto, la autora optó por el masculino genérico, decisión que fue respetada en la traducción.

3. Agradezco a mi colega polaca Małgorzata Łukasiewicz que fue quien me im-



viene también el pasaje citado más arriba sobre el espejo en negativo:

Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.

—¿Pero cuál es la piedra que sostiene el puente? —pregunta Kublai Kan.

—El puente no está sostenido por esta piedra o por aquella —responde Marco—, sino por la línea del arco que ellas forman.

Kublai permanece silencioso, reflexionando. Después añade:

—¿Por qué me hablas de las piedras? Es solo el arco lo que me importa.

Polo responde:

—Sin piedras no hay arco.⁴

Es una historia sobre la materia y la forma, las piedras y el arco. Una cosa sin la otra no llega a ser un puente. Piedras, arcos y la dificultad del entendimiento entre ambos participantes de la conversación ofrecen algo que puede aplicarse al proceso de traducir y a cómo lidiar con la traducción. Pero también hemos de considerar un tercer elemento que forma

pulsó a releer este episodio. Ella hace referencia a él, aunque de otra manera, en: Małgorzata Łukasiewicz. (2017). *Pięć razy o przekładzie* (p.91). Gdańsk.

4. Calvino, Italo (1972). *Las ciudades invisibles* (pp. 62-63). Crisálida Crasis. Trad. al castellano: Alejandro Benedetti.



parte del puente y que aquí no fue mencionado: el espacio abierto, lo no-material debajo del arco. De lo que hablaremos en este ensayo es de este “espacio en blanco” que permanece en el ámbito de lo no dicho, del vacío, un fenómeno que podemos denominar, sirviéndonos de un bello término de la arquitectura, *dimensión de abertura*. Esta dimensión está presente en todos los textos y, por consiguiente, también en todas las traducciones, del mismo modo que las palabras y la forma en que estas se cristalizan. La ausencia de materia define el arco de un puente funcional no menos que la presencia bajo la forma de las piedras. Forma, curvatura, capacidad de carga y, no en última instancia, también la belleza de un puente, se definen por la dimensión de abertura debajo.

La figura del traductor como constructor de puentes es muy popular. Sin embargo, me parece mucho menos relevante para el proceso y el resultado de la traducción poética que esta imagen del puente entre materia y espacio vacío. El del constructor de puentes es un símil dedicado a la función, dirigido al objetivo, se ocupa mucho más del qué de la vinculación que del cómo. Lo que esta imagen pone de relieve es la creación de un camino para transportar (un contenido, particularidades culturales, formas de entenderse). Pero estas formas de “mediación” en el camino del puente son más bien subproductos del análisis de la relación entre la lengua extranjera y la propia.



La traducción se puede considerar un arte solo si su principal interés —como en todo arte— es el *cómo* y no el *qué*. Si el análisis del *cómo* es fructífero, el *qué* surge por sí solo. Y el *cómo* está inevitablemente determinado no solo por las palabras, sino también por la falta de estas, por lo no explicitado, por lo no dicho y, bajo ciertas circunstancias, también por lo indecible, por el espacio que esta ausencia produce. El puente como imagen se sostiene, porque lo contiene todo: la materia del lenguaje, la necesidad de la forma, el espacio abierto y, unido a este, la brecha entre el original y la traducción.

A cada palabra escrita precede y sigue un espacio intermedio en blanco, así como a cada cosa dicha, un silencio: los breves silencios entre las palabras, entre las partes de la oración o entre las oraciones mismas. Sin los espacios en blanco —tanto en lo escrito como en lo hablado— no hay forma de entender el lenguaje. Estos espacios que no se pueden leer como las letras o las sílabas y están por fuera de lo consensuado para la comprensión son, sin embargo, indispensables para la legibilidad y el entendimiento. Son ventanas que, ligadas a la materialidad de las palabras, tienen vista al espacio detrás del lenguaje. La manera en que se mira este espacio depende del punto de vista: o bien uno es el autor de lo dicho con el doble fondo de lo enmudecido o bien, si estamos traduciendo, uno es el administrador que debe hacer justicia a ambas partes.

El poeta y el vacío constituyen un tópico: enfrentarse a la página en blanco, con el espacio en el que él, como autor [*Urheber*], debe literalmente “erigir”, “levantar” [*heben*] sus palabras, su mundo ensamblado con esas palabras. El poeta se empeña en la eliminación del vacío, en la sustitución ideal y creadora de lo blanco por la negrura de las letras. Sin embargo, lo blanco que queda es más que únicamente margen y espacio intermedio, determinado por las diferentes dimensiones de la corporeidad de la letra. Cada ausencia estructura lo que está presente, especialmente, por supuesto, en el poema, en el que los espacios vacíos constituyen un contrapeso para las palabras, sin el cual la textura y el tono son inimaginables. Pero además de estos campos visibles de lo que está en blanco, hay también en cada texto algo no explicitado y enmudecido, ausencias, que también se leen, porque o bien se apoyan en un consenso o bien son reconocidas e integradas en el original como un faltante que se cuela en el consenso.

Lo primero que se le presenta al traductor, visto muy superficialmente, es siempre la textura de la página escrita, este mosaico de densidad y apertura al cual debe aproximarse de alguna manera. Una zona de matorrales por aquí, con o sin espinas y follaje, pero siempre con arbustos y maleza. Por allá, por supuesto, no podían faltar los caminos erráticos, entremezclados y rodeados por los espacios en blanco que forman

la distancia entre las palabras, la ruptura de los versos, el final de las oraciones, los márgenes de la página. La mirada intenta orientarse en estas páginas con sus senderos sinuosos, en blanco. Si uno entrecierra un poco los ojos, se ven como laberintos, una oscuridad a través de la cual serpentean blancos caminos. En caso de un poema hay que añadir, también, planicies luminosas y amplios valles. “La superficie en blanco del papel se incluye en los procesos de observación y de lectura”, escribe Lars Vollert en el epílogo a sus traducciones de E.E. Cummings⁵, “y forma parte del mensaje y del efecto poético”.

Una vez aprehendida la textura, pasamos, luego, al texto, a la presencia de palabras, a las líneas, a las oraciones y, finalmente, a lo que nos está hablando desde un afuera invisible.

Con cada trabajo de traducción se abre, al principio, una brecha. Los colores de la traducción son diferentes a los del original: el tono, el ritmo, las connotaciones; nada encuentra su equivalente, los pesos de las líneas no se corresponden entre sí. Esta impresión se atenúa con el tiempo. Uno se acostumbra a la brecha o toma conciencia, una y otra vez, del carácter necesario del vacío debajo del puente de palabras. Pero mientras uno se va acostumbrando, ocurre además un

5. Cummings, Edward Estlin. (2013). Like a perhaps hand. En: *Gedichte* (p. 101). Múnich. Trad. al alemán de Lars Vollert.



proceso que tiene menos que ver con el espacio en blanco de la ausencia que con una dimensión de abertura de las posibilidades entre dos nociones diferentes que a veces parecen incompatibles. Nos referimos, por ejemplo, a las nociones de tiempo o movimiento que se expresan en el lenguaje. Si partimos de la base de que, por lo menos en las lenguas indoeuropeas, la relación con el tiempo expresada en el verbo constituye el núcleo fundamental, los aspectos verbales de las lenguas eslavas y las categorías de tiempo y modo en alemán, por ejemplo, representan dos maneras fundamentalmente distintas de ubicar la acción, y con ella al sujeto actuante, en el tiempo. Aun más pronunciada es la diferencia entre el chino y las lenguas indoeuropeas, porque en este caso un sistema —el chino— que incluye en la estructura del ordenamiento de la acción una dimensión *espacial* con profundidad, se enfrenta a sistemas cuyos ordenamientos de la acción, es cierto, cuentan con distintos grados de diferenciación, pero son claramente lineales desde el punto de vista temporal. En chino, la escritura misma crea un espacio en el que se inscribe la acción, por ejemplo, mediante un signo que indica apertura o cierre: la variante “abierta” representa, dicho muy simplificadamente, lo que nosotros denominamos presente; la “cerrada”, el pasado. Entre estos dos puntos de vista sobre el ordenamiento de la acción y las cosas hay un universo de alteridad. ¿Puede y debe



uno enfrentarse a esta alteridad e imponer, sin más, a lo dicho en otra lengua el corset del propio sistema para que pueda ser dicho también en la traducción? La brecha entre el traslado de lo sucedido en un espacio cerrado, por un lado, y en un tiempo que ya no admite ninguna intervención, por el otro, en realidad solo puede saldarse de forma aproximada dejando un espacio en blanco de alteridad. En aras de lo cual puede intentarse salvaguardar y transmitir la otredad, lo extraño del punto de vista, por ejemplo, con un giro idiomático o un neologismo que socave o, por lo menos, que inquiete la regla y el consenso. Aquí estoy hablando, por supuesto, de textos en los que el modo en que se usa el lenguaje es más importante que el mensaje y en los que hay un margen para maniobrar y experimentar. Lo que contraría la regla, el agujero en la convención, representa entonces la marca de la ausencia de los medios de los que la lengua extranjera dispone, una abertura en el lenguaje que solo se revela a partir de la fricción con la lengua extranjera y de la cual el traductor, en cierto modo, es responsable. Este trabajo sobre las posibilidades que solo se despliegan a través de las fricciones en el encuentro de dos universos lingüísticos constituye una parte esencial del aporte creativo que la traducción hace al lenguaje.

Cada lenguaje tiene sus propias reglas conforme a las cuales el mundo es nombrado y descrito. Allí donde el poeta



crea de la nada una palabra-mundo, el traductor debe tomarla y re-crearla con sus recursos lingüísticos y con la acotada libertad circunscrita por los condicionamientos del original. Debe hacerle justicia a aquel mundo, lo que significa que debe utilizar creativamente los recursos de su propio mundo para lograr la mejor aproximación posible al gesto creativo del autor del original. La mejor aproximación posible significa trabajar con los márgenes abiertos, con los agujeros que la imposibilidad de una total correspondencia trae consigo. Las incongruencias aportan su propia luz y su propia sombra, ciertos pasajes peculiares se vuelven menos transparentes, en otros se abre el vacío. Si nos detenemos en el plano de la textura, los elementos que sufren modificaciones son las distancias, la distribución del negro y el blanco sobre la página, la relación de las líneas entre sí en el poema. Si profundizamos, son las diferencias entre las estructuras gramaticales las que traen consigo sus desplazamientos y, en las capas aun más profundas, la relación de lo dicho con lo no dicho, de lo enmudecido con lo explicitado. En cada plano surgen preguntas respecto de la *realizabilidad* de una traducción, preguntas que van desde lo artesanal hasta lo que respecta a la filosofía del lenguaje, y cada una de ellas se enreda en una lucha con una especie de deficiencia que, sin embargo, de ninguna manera es un escollo.



Yo, por mi parte, me di cuenta de cuán fructífera puede ser la discusión con este tipo de “deficiencias” cuando el *Dictionnaire des intraduisibles*, publicado en francés en 2004, apareció en 2014 en traducción inglesa con el título *Dictionary of Untranslatable*s, un diccionario filosófico que, más que una ayuda práctica, lo que puede ofrecer al traductor que se enfrenta a un problema concreto de zonas en blanco es, más bien, un estímulo intelectual para indagar la dimensión de abertura entre dos textos, esa dimensión que define la línea del arco, la dinámica y la capacidad de carga.

De este diccionario se puede aprender, por otro lado, algo más sobre la complejidad de los campos sin completar, las incongruencias y las incompatibilidades entre los idiomas, las brechas que existen, por ejemplo, entre las diferentes formas de la negación, entre los grados en los que la definición de ausencia (por ejemplo, la *nada*) se define o no en relación a una presencia, y en el significado, la percepción y la denominación del tiempo en las diferentes lenguas. Pero, por sobre todas las cosas, este libro de consulta es un muy útil recordatorio de que cuando hablamos de lenguas no nos movemos nunca en una “zona neutral”⁶ como la llamó George Steiner. Estamos siempre en el lenguaje, mientras hablamos de él. No existe

6. Steiner, George.(1992). After Babel (p.116). Oxford.



una posición desde la cual nos podamos expresar liberados del objeto. El negro y el blanco de las texturas del original y de la traducción es, al fin y al cabo, lo único que puede cuantificarse objetivamente en una traducción. Todo discurso sobre el lenguaje es subjetivo.

Así como no existe un discurso sobre el lenguaje que esté articulado sobre una base neutral, que sea objetivo y esté distanciado, tampoco existe un texto, ni siquiera una palabra, separada de un trasfondo que ya está inscrito en la hoja en blanco ante la cual se encuentra el poeta. Es este trasfondo lo que debe ocupar al traductor de dos maneras: reconociendo o aprendiendo el del original y conociendo el propio y comparándolo con aquel. Cada uno de estos trasfondos está atravesado, por un lado, colectivamente (por la historia y la cultura que definen el consenso) y, por el otro, personal y subjetivamente. Las connotaciones que, a causa de la experiencia colectiva, “resuenan” en una determinada lengua y cultura, es decir, que enmudecen en una fracción de segundo y, sin embargo, se escuchan, pasan desapercibidas en la otra lengua. Pero al mismo tiempo no hay dos personas que vinculen con las palabras un “contenido asociativo” idéntico, como lo describe Steiner⁷. Cada poeta escribe en su propia lengua marcada por

7. Ibidem. p. 180.



asociaciones personales, y cada traductor elige las palabras en base a decisiones ancladas en su propia experiencia e historia. En cada uno de estos trasfondos existen intersticios, omisiones y silencios de naturaleza colectiva e individual que el texto que emerge sobre este fondo refleja y que, por lo tanto, tienen que ser identificados. Aquí no me estoy refiriendo a los agujeros y las grietas que surgen por las *dificultades* en la traducción de palabras y expresiones, sino a otros dos aspectos: por un lado, a cómo hay que lidiar con las omisiones, es decir, con esos campos de silencio insoslayables en cualquier texto; por el otro, a las incongruencias que pueden llegar a ser brechas y requerir un puente debajo del cual la rusticidad se transforme en apertura, en un espacio de luz.

Estos campos de silencio a menudo se vuelven visibles recién a través de la traducción, porque en ella la indecibilidad no puede ser pasada por alto. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con la asignación del género gramatical que en algunos idiomas puede simplemente omitirse, una decisión quizás imperceptible, pero que, según las circunstancias, es importante y que, en algunos textos, llega a ser fundamental. Tomemos, por caso, un texto en el que el género del Yo narrador o también de un Tú interpelado no se explicita. Ni el contenido ni la gramática dan información al respecto, una característica que los lectores pueden percibir, pero no necesariamente lo hacen,



porque esta omisión de una clasificación está implícita y es técnicamente sencilla. Pero también hay un mensaje contenido en el silencio no comentado o en la omisión de una asignación, y este mensaje marca el texto y su recepción. Sin ir más lejos, en la traducción a una lengua romance surgirán grandes dificultades si quiere dejarse la asignación genérica en el plano de lo no explicitado. En todo caso, es necesario forzar las cosas, por ejemplo, evitando determinadas construcciones temporales, y esto conlleva otros acuerdos e incompatibilidades. A causa de lo no dicho, lo dicho debe ser intervenido. Hay que tomar caminos alternativos, hacer rodeos zigzagueantes, una serie de modificaciones que el autor del original no debió hacer porque él, simplemente, lo dejó indeterminado, dejó un campo sin completar, en blanco y abierto a las posibilidades en cuya extensión puede haber incluso un león. En una traducción que se esfuerza por comprender estas indeterminaciones en la asignación y deba, por ello, emplear activamente recursos lingüísticos, lo enmudecido alcanza una presencia totalmente diferente en comparación con el original.

En las lenguas eslavas, por el contrario, es lisa y llanamente imposible evitar la asignación del género gramatical y, por consiguiente, surgen otras preguntas fundamentales: ¿Puede y debe lo dicho ser rescatado en la lengua meta a costa de lo que no está dicho? En principio, si uno quisiera reponer el



género no explicitado de un Yo lírico, las complicaciones que en el caso aparecen son las siguientes: ¿Por cuál inclinarse? ¿Está fuera de duda que el género deba ser el mismo que el del autor? ¿Por qué? En todo caso, por el hecho mismo de la intervención, el traductor se ve forzado a reconocer que basta con la sola ocupación de este espacio en blanco con un tipo de determinación inequívoca para que el carácter del texto se modifique sustancialmente. El texto pierde una dimensión que habita entre las palabras, se vuelve más pequeño y más limitado en lo que respecta a lo no dicho.

Hay bastantes ejemplos parecidos de características que en uno de los idiomas pueden simplemente ser omitidas, pero que, al mismo tiempo, enfrentan al traductor con la pregunta de hasta qué punto es admisible una intervención en el sentido de un pronunciamiento y qué significa esto para el texto. ¿Es aquí lo no dicho una parte esencial del texto tanto como lo dicho? ¿Vale la pena ajustar y forzar construcciones sustitutas para salvaguardar una ausencia de este tipo, construcciones que, en ciertas circunstancias, destruyen la fluidez de un texto y, en el caso de la poesía, el ritmo, el tono, la composición como totalidad? ¿Debe esta intervención ser señalada, explicada al lector con un comentario y, en tal caso, hasta qué punto es necesario explicar esta decisión? Para el traductor es importante, en primer lugar, una conciencia del



significado de lo no explicitado y, ligado a esto, el debate en torno a la cuestión de si el texto *necesita* la traducción. Uno rehúye esta pregunta, pero vale la pena plantearla. Una traducción solo tiene sentido si tiene en cuenta cuán amplia es la brecha que la separa del texto en la lengua fuente y encuentra una solución poética que se aproxime al equilibrio del original entre lo presente y lo ausente. No hay ninguna brecha que no pueda ser franqueada poéticamente, aunque se necesite coraje y uno a veces se maree cuando echa una mirada al espacio que se abre debajo.

Otro tipo de espacios en blanco surge cuando hay que lidiar con referencias ambivalentes o incluso polivalentes desde el punto de vista gramatical, como suelen aparecer en la poesía del modernismo. El poeta, frecuentemente, elige a conciencia el carácter abierto de las referencias, que hace plausible que un concepto sea interpretado de diferentes maneras, y cuanto más acotado el contexto, cuando más limitado es el uso de la palabra, mayor es el peso de cada particularidad. No todos los idiomas cuentan con la flexibilidad para mantener las referencias abiertas, como sucede, por ejemplo, en el siguiente poema de E.E. Cummings:



Spring is like a perhaps hand

Spring is like a perhaps hand
(which comes carefully
out of Nowhere) arranging
a window into which people
look (while
people stare
arranging and changing placing
carefully there a strange
thing and a known thing here) and

changing everything carefully
spring is like a perhaps
Hand in a window
(carefully to
and fro moving New and
Old things, while
people stare carefully
moving a perhaps
fraction of flower here placing
an inch of air there) and

without breaking anything.⁸

8. Cummings, Edward Estlin. Spring is like a perhaps hand [1925] En George J. Firmage (ed.) (1994). *The Complete Poems: 1904-1962*. Nueva York.



La primavera es como una quizás mano

La primavera es como una quizás mano
(que sale cuidadosamente
de la Nada) arreglando
una ventana, hacia la que la gente
mira (mientras
la gente se queda mirando
arreglando cambiando y ubicando
cuidadosamente ahí una cosa
extraña y una cosa conocida aquí) y
cambiando todo cuidadosamente

la primavera es como una quizás
Mano en una ventana
(cuidadosamente moviendo
de aquí para allá Nuevas y
Viejas cosas, mientras
la gente mira cuidadosamente
moviendo una quizás
fracción de flor aquí poniendo
una pulgada de aire allá) y

sin quebrar nada.⁹

9. Incluimos en la presente edición una versión en castellano del poema, extraído de: E. E. Cummings. (2014). Poemas (p.61). Editorial Chancacazo. Edición bilingüe. Trad. al castellano de Tomás Browne y Alejandra Mancilla.



El poema, incluso después de leerlo varias veces, sigue siendo una imagen ambigua de las posibles interpretaciones y referencias de *changing*, *arranging* y *placing*, ¿a quién corresponde el cuidado y la precaución? ¿Y a qué cosa se refiere el *perhaps* que no está delimitado por ninguna puntuación? Sin la carga de flexiones y declinaciones, ni hablar de las distinciones en categorías animadas e inanimadas de las lenguas eslavas, se abren otros espacios a la interpretación en comparación con los idiomas con estructuras más condicionantes. Los espacios pueden, por así decirlo, abrirse de varias maneras, según en qué dirección se interprete la referencia gramatical, y no por ello se producen incompatibilidades. En el intento de traducir este tipo de “polivalencias” a un idioma con una significación preestablecida para las mayúsculas y las minúsculas y un uso poco corriente del gerundio, la facilidad y la obviedad de los espacios por abrir se pierden. La pregunta es: ¿qué puede ocupar su lugar? ¿En qué otros planos se puede, quizás, crear espacios en blanco que carguen con la curva y el arco de las palabras que apuntan en muchas direcciones y que contengan la dimensión de abertura de las referencias no especificadas que son imprescindibles para este poema?

Además de estos campos formalmente abiertos y creados a conciencia, en los que se le concede al lenguaje un margen de maniobra, existe, por supuesto, lo implícito como un aspecto



de casi todo enunciado poético que se hace escuchar desde el trasfondo de las palabras. Esto sucede, por ejemplo, en el poema “St Andrews” de Robert Crawford:

I love how it comes right out of the blue
North Sea Edge, sunstruck with oystercatchers.
A bullseye centred at the outer reaches,
a haar of kirks, one inch in front of beyond.¹⁰

St. Andrews es un lugar en la costa oeste de Escocia, entre Edimburgo y Dundee, que probablemente sea conocido para muchos lectores angloparlantes. Pero incluso el lector que conoce la ubicación del lugar tropezará, por decirlo de alguna manera, con el *haar of kirks* en la cuarta línea, luego de tres líneas en un inglés perfectamente convencional: ambas palabras *haar* y *kirks* son regionalismos vinculados al idioma scots y a la zona del noroeste británico que infringen el inglés estándar, se destacan y meten una cuña en la imagen. *Kirk* es, por cierto, inequívocamente escocés, aunque todavía fácil de entender. *Haar*, en cambio, es una palabra vaga con la que se hace referencia tanto a un viento típico de la costa oeste, un viento que proviene del mar, como a una niebla fría.

10. Crawford, Robert. (2003). *On the Tip of My Tongue* (p. 8). Londres.



Además, está vinculada etimológicamente con *hoar* en *hoarfrost*, es decir, con la crudeza de la escarcha¹¹, y la mayoría de los hablantes del inglés, ciertamente, pueden ubicarla regionalmente por el contexto, pero suena extraña. La expresión *haar of kirks* es una señal: aquí se habla de una región en la que el inglés suena diferente al estándar, en la que rigen otras reglas. ¿Cómo puede llegar a traducirse este señalamiento implícito? Lo más probable es que la lengua meta no tenga a disposición un recurso comparable y con comparable queremos decir: un vocabulario que no solo se separe de la norma a título regional, sino que también posea implicaciones similares en lo que refiere al posicionamiento cultural contrario a la norma. La cuña es sin dudas importante, sobre todo porque frena el fluir de la lectura, interpone una barrera delante del “detrás” del *beyond* para interrumpirse y reflexionar, donde *beyond* no solo refiere al mar abierto detrás de la niebla que envuelve las iglesias escocesas, sino también al mismísimo más allá. Deberemos conformarnos aquí con un espacio vacío en el lugar que ocupan las connotaciones de *haar of kirks*, pero podemos encontrar, por otro lado, una solución poética

11. N. del T.: En inglés *hoar/hoarfrost* y en alemán *Rau/Raureif* hay un vínculo evidente entre el adjetivo *hoar/Rau* (tosco, árido, crudo) y *hoarfrost/Raureif* (escarcha) que en castellano es irreproducible.



que produzca un efecto parecido al de la cuña, y que espante en el buen sentido.

Para finalizar, volvamos una vez más a la mirada que va en busca de los espacios en blanco de la textura, y una vez más con una historia. Un hombre debe recitar el kadish, la oración fúnebre judía, para su difunta madre. Pasaron décadas desde la última vez que estuvo en contacto con las palabras hebreas y con la escritura hebrea y pasó más tiempo aún desde que aprendió a recitar la oración cuando era niño. La escritura, el sonido, la oración misma se han vuelto algo extraño para él. Por supuesto que no tiene tiempo para volver a refrescar sus conocimientos del hebreo y se pasa toda una noche intentando aprender de memoria las letras hebreas y la transcripción fonética. Cuando llega el momento en el que debe recitar la oración, se olvida de todo lo que había aprendido a las apuradas y es únicamente el recuerdo de los espacios en blanco entre las letras lo que le ayuda a recuperar el sonido de la oración y a recitarla. La figura de los “espacios en blanco”¹², los espacios mudos entre las palabras, pesan en su memoria más que “la negrura”, las letras y su sonido.

12. Pressburger, Giorgio (1991). *La ley de los espacios en blanco*. Ediciones Destino (Áncora y Delfín). Trad. al castellano: Juana Bignozzi.



Por supuesto que este relato se ubica en el contexto de la historia del siglo XX y los espacios en blanco entre las letras y las palabras de la oración se pueden leer como la encarnación de la ausencia y la pérdida, como documento histórico. Lo que está presente solo puede ser visto bajo el signo de lo que está ausente, lo que se puede decir yace a la sombra de lo indecible.

El rol de los espacios en blanco en el recuerdo de la oración se puede leer como un indicio de que aquello que está ahí —el texto, las letras— solo se deja desentrañar a través de lo que no está, no está más ahí. Pero, ¿cómo se leerá este relato en una cultura en la que solo hay un conocimiento limitado de la historia europea, donde el horizonte de experiencia de un lector promueve una percepción de la trama totalmente diferente, donde la escritura misma abre referencias espaciales totalmente distintas? ¿Qué significado adquiere, entonces, lo no dicho —la referencia histórica— y los propios intersticios vacíos? Este tipo de preguntas remueve la vieja cuestión fundamental de la traducibilidad que está siempre al acecho. En lo que refiere a los textos poéticos, sin embargo, esta pregunta no debería formularse, porque la percepción de aquella dimensión de abertura que determina el espacio debajo del puente reside precisamente en el sondeo de las posibilidades hasta de la más amplia



brecha. Este es el desafío que se presenta al traductor. La distribución de la densidad del enunciado poético, su textura, será siempre distinta, pero mientras el texto siga siendo poético, se construirá un tejido propio de referencias que le conferirá validez. Un crítico del mencionado *Dictionary of Untranslatable*s defendió con convicción la idea de tomar el concepto de lo *intraducido* en lugar del de lo *intraducible*¹³. Siguiendo esta idea, siempre se puede poner en cuestión el límite entre lo indecible y lo no dicho.

El relato mencionado es de Giorgio Pressburger y lleva el título *La ley de los espacios en blanco*. Como ningún otro, este relato se enfrenta a la necesidad de lidiar con lo no dicho y lo indecible. Si existe una ley de los espacios en blanco, esta ley dice que el lenguaje va de la mano con el silencio, las negruras del signo con las blancuras que lo rodean y le conceden al lector atento una mirada en las profundidades que hay detrás de las palabras. Esta doble cara que presenta todo texto es un hecho que la traducción una y otra vez y de distinta manera debe considerar.

Quien conozca *Las ciudades invisibles* de Calvino recordará cuán importante es el lenguaje en las escenas entre

13. Prendergast, Christopher. Pirouette on a Sixpence. En: *London review of Books*, 10 de septiembre de 2015.



Kublai Khan y Marco Polo, la cuestión del lenguaje y la realidad, el nombre y la existencia, la traducción del mundo en palabras. El Khan o emperador, el absoluto extraño en su propio reino, depende de los informes de los mensajeros para el conocimiento de las tierras que están bajo su dominio. Sin embargo, allí se lee: “En lenguas incomprensibles para el Jan, los mensajeros referían noticias escuchadas en lenguas que les eran incomprensibles” (pp. 36-37). No hay ningún entendimiento sobre la existencia y la esencia de las cosas hasta que a Marco Polo que, como los otros, ignora el lenguaje del Khan, se le ocurre un lenguaje de gestos, ademanes, expresiones faciales y saltos con los que informa sobre los países y ciudades por las que ha viajado. Inventa un lenguaje corporal para todo aquello para lo cual todavía no tiene las palabras: “Pero lo que hacía precioso para Kublai cada hecho o noticia referidos por su inarticulado informador era el espacio que quedaba en torno, un vacío no colmado de palabras” (p. 43). Paradójicamente, es este lenguaje preverbal del joven viajante Marco Polo el que necesita al traductor para que un texto se le revele. Un lenguaje que admite los vacíos sobre los cuales se tiende el puente de las palabras. Solo de esta forma puede existir una dimensión de abertura, este margen de maniobra definido por el arco de



lo finalmente dicho, en el que los lectores u oyentes puedan desplegar su propio mundo.



**BRING YOUR OWN BLENDLING
(O “TRAETE TU PROPIO BLENDLING”)**

Uljana Wolf

TRADUCCIÓN

**Micaela van Muylem,
con la colaboración de Camila Fernández**

REVISIÓN

Natalia Lobo

Este texto fue publicado originalmente en: Marie Luise Knott y Georg Witte (eds.). *Ins Unreine. Zur Poetik der Übersetzung*. Berlín, Matthes & Seitz, 2021, con el título: “Bring your own blendling” (pp. 113-133).

I

¿Cómo traer algo, sin saber de qué se trata? ¿Traer algo que no sabemos si lo llevamos encima, o si lo tenemos cerca? ¿Quién nos dice, en realidad, qué llevamos? ¿Quién lleva qué, y a qué lengua? Esta conferencia ¿no la dijo la autora en alemán? Y ¿no se supone que se tradujo al castellano para la publicación? Entonces, ¿por qué el título no está ni en castellano ni en alemán? ¿O sí lo está? ¿Es alemán eso o inglés? *Blendling*: esa última palabra sí parece un poco alemana, pero no realmente. Parece alemana por fuera, porque es un sustantivo con mayúscula, pero ¡también parece inglesa por dentro! En realidad, todo el título es una traducción de BYOB: *Bring your own booze*, frase que se popularizó en Estados Unidos en los años 50 en los locales que no tenían permiso para la venta de bebidas alcohólicas. Durante el período de la Ley Seca todavía se usaba “BYOL: bring your own liquor”, y se incluía en las invitaciones, reemplazando conspirativamente el “RSVP” (*répondez s'il vous plaît*). Y lo espirituoso finalmente cede a lo espiritual o, mejor dicho, a lo intelectual, gracias a



Friedrich Schleiermacher: la palabra *Blendling* la tomo de su famosa conferencia del 24 de julio de 1813 en la Academia de las Ciencias en Berlín. Pero Schleiermacher no le pide a la audiencia que traiga nada. Por lo pronto solo nos invita a tomar conciencia acerca de la base multilingüe de toda interacción humana:

Que un conjunto de palabras se traduce de una lengua a otra es algo que se nos muestra por doquier en las formas más variadas. [...] ¿No nos vemos a menudo en la necesidad de traducir para nosotros mismos y, antes que nada, las palabras de otro que es de nuestra misma condición, pero de diferente carácter y temperamento? [...] Incluso de vez en cuando tenemos que traducir nuestras propias palabras si queremos volver a hacerlas nuestras de verdad.¹

Dado que cada tanto se nos hace necesario volver a apoderarnos incluso de nuestra propia lengua a través de la traducción, podríamos pensar que no existen los originales, ninguna

1. Friedrich Schleiermacher (1813). “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens” [Sobre los diferentes métodos de traducir]. Trad.: Hans Christian Hagedorn. En: Dámaso López García (coord.) (1996). *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 129-157.



posibilidad de un conocimiento “propio”, de lo evidente, ningún lenguaje que podamos considerar que “nos pertenece”. Pero el discurso de Schleiermacher no trata, en rigor, de esta “no pertenencia” ¿o “im-pertenencia”? ¡im-pertinencia! de la lengua. En realidad, expone una teoría de la traducción que define justamente la pertenencia. O —como dice la inspiradora lectura del especialista en traducción Anthony Pym—: “El texto puede entenderse como una manipulación de la traducción como metáfora de pertenencia”². Lo que a mí me interesa es justamente dicha pertenencia y su cuestionamiento. Leo a Schleiermacher, pero me permito abordar un único aspecto puntual de su conferencia que, podría decirse, secuestro para leerlo a contrapelo, y lo traduzco con la complicidad de varias traductoras y autoras³. Es decir que, en realidad, realizo una investigación furtiva acerca de las corrientes subyacentes, de lo peregrino, algo que pueda significar una contribución a una nueva mirada de la traducción poética en nuestro presente, que es multilingüe, pero se ve amenazado por el inquietante

2. Anthony Pym, “Schleiermacher and the Problem of *Blendlinge*”, en: *Translation and Literature* (1995), Vol. 4, No. 1, Edinburgh University Press, p. 9.

3. N. de la T.: en el presente texto, Uljana Wolf alterna intencionalmente entre el uso masculino y femenino de los pronombres, aspecto que hemos conservado en la traducción.



pensamiento monolingüe y monocultural. Por ello me detendré primero en *Blendling*, y luego en *Blendung*⁴.

II

Schleiermacher distingue dos modos fundamentales de llevar a cabo una traducción literaria: “o bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible, y hace que el lector se acerque a él; o bien deja lo más tranquilo posible al lector, y hace que el autor se acerque a él” (p. 137). Schleiermacher no fue el primero ni el único que diferenció entre estos dos modos de traducir, extranjerizando o domesticando textos literarios, pero sin duda fue el más influyente. Él prefería la primera variante. Con ella se refiere a una traducción a cuya lengua se ha obligado a torcer “en dirección a una similitud ajena” (p. 143) (similitud de lo ajeno) y le recuerda así a la lectora que lo que

4. N. de la T.: Uljana Wolf trabaja a lo largo de toda la conferencia con dos (y más) términos emparentados, *Blendling* (que definirá más adelante, y que por su polisemia y complejidad decidimos dejar siempre en alemán) y *Blendung*. *Blendung* se traduce como “deslumbramiento”, “fascinación”, “acto de cegar” y optamos por traducirlo siempre como “deslumbramiento” para facilitar la lectura, sin olvidar el parentesco con el mencionado *Blendling* (véase la explicación de la autora, más adelante, de la mano de la etimología).



está leyendo es una traducción a fin de que, a través de cierta perturbación en la lengua, se entere, por un lado, de algo de la lengua y la cultura extranjeras y, por otro, de la plasticidad de la propia lengua.

Para hacer tangible lo extranjero en la lengua de destino, según Schleiermacher, el traductor (aunque aquí Schleiermacher utiliza el término “escritor”) debe ponerse en un “maravilloso estado de degradación”⁵ (p. 144), ya que su creación necesariamente chocará con los límites de lo esperable, más aún, de lo soportable.

A continuación, Schleiermacher delimita aún más dicho “estado de degradación”⁶:

¿Quién no querría presentar su lengua materna en todo momento con la belleza más idiosincrásica de un pueblo de la que sea capaz cada género? ¿Quién no preferirá engendrar hijos legítimos que mejor representen la estirpe paterna, antes que

5. N. de la T.: Nos parece interesante mencionar en este contexto que en la versión del discurso de Schleiermacher de Valentín García Yebra “Erniedrigung” se traduce por “humillación” aquí donde Hagedorn dice “degradación”. Véase: Miguel Ángel Vega (1994). *Textos clásicos de teoría de la traducción* Madrid: Cátedra (p. 224 - 235).

6. N. de la T.: Aquí la traducción de Hagedorn dice “mestizos”, que funciona en el contexto de la conferencia de Schleiermacher, pero es insuficiente para las reflexiones que hace Wolf a partir de las múltiples significaciones del término.



mestizos (*Blendlinge*)? [...] ¡Quién admitirá de buen grado que se le tome por torpe, cuando se esfuerza por mantenerse próximo a la lengua extranjera tanto como le autoriza la propia, y que se le censure, como a aquellos padres que entregan sus hijos a los saltimbanquis, por acostumbrar su propia lengua a las nada naturales contorsiones extranjeras, en vez de adiestrarla con habilidad en la gimnasia nacional! (p. 144)

Esta cadena de metáforas, y los conceptos y diferenciaciones que expresa, son tan sorprendentes y vastos que se podrían dictar varias conferencias acerca de su interpretación, incluso solo con el aspecto del movimiento como metáfora para la legitimidad o ilegitimidad de la literatura o su traducción: ¡la “gimnasia nacional” vs. las “contorsiones extranjeras”! Esto nos llevaría a recorrer sendas con muchas bifurcaciones, desde la crítica de Dryden a la traducción literal que es “como bailar sobre la cuerda floja con las piernas atadas”⁷ hasta Franz Kafka. Pienso en la famosa carta de Kafka a Max Brod de junio de 1921 en la que define la escritura de los judíos de habla alemana como una “literatura imposible”, una “literatura de cíngaros, que robaron al bebé alemán de la cuna y lo adiestraron

7. “Prólogo a las Epístolas de Ovidio” (Trad.: Bozena Wislocka), en: Miguel Ángel Vega (1994:152).



como pudieron, porque alguien tenía que bailar en la cuerda floja".

Quiero concentrarme en el *Blendling*, y sería bueno que tengamos en mente esa carta de Kafka de aquí en adelante. Pero ¿qué entendemos por *Blendling*? Mi mente actual, propensa a errar en la lectura y propensa a encontrar erratas en la transferencia entre las lenguas, por su tendencia a intuir allí una verdad propia, lee la palabra *Blendling* a caballo entre el alemán y el inglés. Pero ¿por qué motivo Schleiermacher hablaría en inglés, uniría el *blenden*, deslumbrar, alemán, con el *to blend*, mezclar, en inglés y permitiría así que la lengua actúe justamente como aquello de lo que habla?

Según investigué, la palabra *Blendling* era de uso corriente en 1813. Se la encuentra en Kant (1775) y en el naturalista Johann Georg Adam Forster. En el siglo XVIII el sufijo alemán “-ling” se utilizaba sobre todo para crear neologismos peyorativos; la *Deutsche Wortgeschichte* [Historia de la palabra alemana] de Friedrich Maurer y Heinz Rupp (1974) reúne una cantidad sorprendente, entre los cuales están *Kennerling* (el que cree que se las sabe, vs. *Kenner*, el conocedor), *Richterling* (un juececito, un mal juez, vs. *Richter*, juez), *Leserling* (“lectorcito”, vs. *Leser*, lector).

El diccionario de los hermanos Grimm⁸ define *Blendling* del siguiente modo: “híbrida, Ūþþiç, bastardo y hermafrodita, aquello por lo que se enturbia y mixtura el carácter puro, natural de personas, animales y plantas. [...] niños mestizos o mulatos”. En primer lugar, es interesante la amplitud semántica de este ser mixto, que abarca no solo la dimensión problemática racial esperable de “mulato, mestizo” y del discurso burgués moralizante “bastardo”, sino también a lo hermafrodita.

El mismo diccionario también brinda información acerca del origen de la palabra: “en esta palabra se observa claramente la relación entre *blenden* y *blanden*, véase: *blind* (ciego)”. Y por supuesto que Schleiermacher no está hablando en inglés. Estamos más bien ante de una zona de olvido o de contacto de dos formas verbales, los mencionados *blenden* y *blanden*, en la que encontramos por un lado el término alemán actual *blenden* (“que reduce la capacidad visual; que roba la vista, deslumbra; enceguece; engaña”) y, por otro lado, *blanden*: una forma perdida de la misma raíz gótica con el significado de *miscere, inficere*: mezclar, empapar, oscurecer. Es decir que el *Blendling* es en el fondo un gemelo. O, dicho de otro modo, el *Blendling* mismo no es un original, sino más bien la traducción

8. Disponible online: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB> (Universidad de Trier).



de una forma que se ha perdido. Detrás sigue estando el original. Y detrás de él, hay otro, y detrás otro... en una oportunidad definí esto como *gossip*, “chismes” etimológicos⁹. Pero entonces, si el *Blendling* no es un original, ¿cómo puede enseñarnos que los originales no son un *Blendling*?

El *Blendling* de Schleiermacher —y eso tiene que quedar claro—, no es entendido como “bastardo”, como hijo ilegítimo, nacido fuera del orden establecido, como se tradujo el *Blendling* de André Lefevre al inglés y como vuelve a aparecer por caso en el discurso nacionalista alemán del “padre de la gimnasia” Friedrich Ludwig Jahn¹⁰ (“una palabra extranjera siempre será un *Blendling*, sin capacidad de procreación”). Por el contrario, el *Blendling* abarca una noción productiva de confusión, mezcla, (per)turbación de lo normalizado. Sin embargo, la acepción de *Blendling* como mestizo, esa relación con la ideología racial provoca bastantes dolores de cabeza. Por eso me era imposible comenzar la conferencia diciendo “Tráigase su propio mestizo”, utilizando el usted, por ejemplo, como en RSVP. Podría haber probado con “A ver, traete tu mestizo”,

9. Wolf, Uljana (2021). *Etymologischer Gossip*. Berlín: Kookbooks.

10. N. de la T.: Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852) fue un pedagogo alemán muy nacionalista que quiso exaltar el amor por la patria con la gimnasia; es conocido también como *Turnvater* o “padre de la gimnasia”.



con un tono más coloquial, relajado, siguiendo al escritor Abbas Khider en su libro *Deutsch für alle*¹¹.

Pero solamente una frase híbrida puede cristalizar el potencial que observo en *Blendling*: poder reconocer la lengua no como una, sino como múltiple. No ser capaz de hallarse en solo una lengua. No solo porque se superponen dos lenguas en una misma palabra, *Blendling* (como ocurre al menos en mi mente), sino porque dicha palabra, con su etimología bifurcada entre *blind* (ciego, en alemán e inglés) y el perdido *blanden*, deviene múltiple e incierta y despliega una im-pertenencia.

III

¡Alto! dice la lectora en mí, no podemos secuestrar así sin más esa palabra y hacer bailar en la cuerda floja de nuestra poética de traducción creativa e hibridante a ese ser que, según Schleiermacher, es la creación de un traductor alemán. Deberíamos robarnos también un poco del contexto de esas

11. Khider, Abbas (2019). *Deutsch für alle: Das endgültige Lehrbuch* [Alemán para todos. El manual definitivo]. Múnich: Carl Hanser. Nota al margen, dentro de la nota al pie: el autor alemán de origen iraní visitó la Facultad de Lenguas en el año 2013, en el marco de una serie de charlas organizadas por el Instituto Goethe (N. de la T.).



frases o, mejor dicho, recuperarlas mediante el robo, ya que ellas mismas representan una sustracción con consecuencias bastante serias. Puesto que el *Blendling* de Schleiermacher, de carga positiva, es parte de un sistema mayor en el que se define claramente qué puede ser mezclado y qué no. Recordemos su pregunta: “¿Quién no preferiría engendrar hijos legítimos, buenos representantes de la estirpe paterna, antes que *Blendlinge*? ” Al fin y al cabo, acá el traductor no es presentado como el padre que engendra hijos puros con la lengua materna, como escribió Lori Chamberlain en su valioso ensayo sobre las metáforas genéricas de la teoría de la traducción. Se trata más bien de una pregunta retórica al traductor, a quien se le atribuye el deseo de una reproducción impoluta, mientras él en realidad está siendo prácticamente castrado. Si la traducción es engendrada por un traductor y la lengua materna, pero este retoño no representa con pureza el linaje paterno, ¿qué lugar le queda al traductor? ¿No es así más bien un padrastro? ¿Un padrino? O, si le agregamos el plano de las relaciones interespecie, ¿una planta huésped? No, para una cabal comprensión de la relación traductor-*Blendling*, las metáforas biológico-genealógicas claramente no son las adecuadas, y quizás tampoco fueron pensadas para ello. Su efecto se despliega cuando se trata del deseo atribuido. En esta cadena de metáforas, Schleiermacher despliega justamente una “novela



familiar lingüística”, como dice Yasemin Yıldız¹²: la consagración de lo que se entiende como no traducción, es decir, como literatura alemana. La literatura (alemana) deseada se desprendería de la cópula entre la lengua materna y, o bien un autor masculino, o la patria, que en ese momento era Prusia, aunque Schleiermacher en realidad se anticipa a una patria alemana por ser creada. En otro momento, en el que ahora no puedo detenerme, Schleiermacher también argumenta en favor del principio de la lengua materna, es decir, sostiene que el autor solo puede desempeñar su tarea en la propia lengua. A medida que se construye una poética de traducción “de similitud (de lo) ajeno”, se fija lo que debe entenderse por literatura alemana pura. Quedan excluidas la hibridez, la autoría

12. N. de la T.: En *Beyond the Mother Tongue. the postmonolingual condition* (Fordham University Press, New York, 2012), Yasemin Yıldız retoma el concepto de novela familiar, *Familienroman*, del psicoanálisis y dice: “The elements of this fantasy—language, mother, affective power, and identity—help to identify it as a linguistic family romance. As detailed in the introduction to this book, a linguistic family romance is a particular fantasy encapsulated in a condensed narrative about linguistic origin giving rise to an ensuing “true” identity. Seen in this light, the notion of a “mother tongue” itself constitutes a linguistic family romance as it produces a fantasy about the natural, bodily origin of one’s native language and its inalienable familiarity that is said to establish kinship and belonging. At the same time, it is this imagined familial link that seemingly justifies proprietary claims on one’s ‘own’ language” (p. 46).



translingual, las acrobacias formales, que se adjudican todas a la traducción, que son un *Blendling*. Y una de las principales intenciones de la conferencia de Schleiermacher es demostrar que, con el paso del tiempo, los *Blendling* pueden ir infiltrando sus innovaciones en la lengua alemana y ampliarla, en pos del cultivo del pueblo y del desarrollo de la lengua. Pero —recordemos a Kafka— nadie tiene por qué andar bailando en la cuerda floja desde el origen; la literatura alemana no puede ser un producto híbrido. Es decir que la teoría de traducción más progresista, en articulación con la hermenéutica, no justifica un cambio de paradigma en relación con un trato más respetuoso de la lengua de textos extranjeros y pensamientos foráneos, algo que de hecho también abarca la posibilidad de una no comprensión, sino que se le sustrae a la literatura alemana tanto la poliglosia vivida, como la autoría multilingüe de la conciencia y de la percepción propia de la literatura alemana, lo cual influye hasta la actualidad en nuestro pensamiento sobre la lengua y pertenencia o autoría y traducción.

IV

Quien se refiera hoy en día a la plasticidad de la “similitud (de lo) ajeno” de la traducción poética debe ser consciente



de esta doble definición y despojarse de ella en una elegante voltereta. Pues al traducir no se producen *Blendling*, o solo en la medida en que los textos que reescriben también sean considerados como tales en su versión original. La literatura, sobre todo la poesía, no tiene hijos puros. En mi propia experiencia poética, en el momento en que la palabra propia se me hace extraña o extranjera, en el momento en que comienzo a percibir mi lengua como algo que me envuelve, indefinible y polimorfa —como el humo o una espiral—: allí comienza la escritura. Es cuando confluyen ambos significados de *Blendling*, el enturbiamiento de la vista y la mixtura de sentidos. Es el momento, todas lo conocemos, en el que repetimos tantas veces una palabra que pierde su sentido evidente (familiar) y deviene totalmente ajena: un bicho, un contrabando, un capricho que se nos acaba de ocurrir. No más que un desvarío, una traducción sin original. Tengo un recuerdo muy nítido de una situación así; yo tenía unos diez años y vivíamos en un departamento nuevo, en Berlín, estaba a punto de quedarme dormida. Fue poco después de la caída del Muro, y el inicio de una diglosia lingüísticamente desterritorializada. Poco antes o poco después solía pararme junto al reloj mundial en la Alexanderplatz, fingía que no hablaba alemán y trataba de entablar una conversación en ruso con la gente, con una extraña fascinación por hablar en una lengua extranjera o por hacer



playback, fascinación que poco tiempo después volqué en la interpretación de canciones pop estadounidenses.

“¡Popadum pich! I’m in trouble deep”, canta el hijo de Kate Briggs, de apenas cuatro años, creyendo que estaba cantando “Papa don’t preach” de Madonna. Eso nos cuenta la madre, traductora, en su ensayo *This Little Art*¹³. Briggs, trabajando en el cuarto contiguo, escribe que es consciente de que la traducción literaria no es una criatura de cuatro años que imita a Madonna, pero prosigue:

Y aun así quiero insistir en el terreno común de entusiasmo que estas actividades (a veces) comparten. Un estímulo que también podría definirse como curiosidad, como experimento personal: ¿cómo sería?, ¿qué pasaría?, ¿me sería posible volver a escribir esta línea, esta obra, en mi propia lengua, o no? No veo por qué el hecho de poner la traducción en diálogo con estas otras acciones (imitar sonidos y cantar o interpretar mal una canción) debería contradecir necesariamente los cuidados y la particular precisión de la traducción en sentido estricto. (p. 134)¹⁴

13. Briggs, Kate (2017). *This Little Art*. Londres: Fizcarraldo Editions.

14. And yet still I want to insist on the common ground of enthusiasm that these activities (can sometimes) share. A spur which might also be framed as a curiosity, something like a personal experiment: to see what it might be like, what would happen, whether or not it is even possible for me to write this line, this



La curiosidad y el deseo abren nuevos horizontes, tanto en la creación de versiones en otra lengua de un poema como en el re-versionar temas cantando sin entender la letra, y a Kate Briggs le abren el paso del oficio de la traducción hacia una praxis performática, enfática. Briggs incluso da un trámoso paso más, o muchos trámosos pasos más, e imagina los experimentos en traducción —es decir, en la escritura— de los gestos y movimientos de otros '*great men' and women* (es decir, escritores y escritoras) como una gran clase de baile:

Creative writing exercises for everyone!
Aerobics classes with a mishmash of dance moves
for everyone!
Translation for everyone!
Is that right?
Yes and why not?
This is the fantasy. (p. 219)

Gimnasia y traducción: habría que analizar más en profundidad ese vínculo. Pero no es solo una fantasía. Traducir,

work, in my own language, again. I don't see why situating translation in conversation with these other actions – copying, mis-singing, misplaying – should necessarily contravene the cautions, the particular attentions of translation in the narrow sense. (Briggs, 2017: 134)



especialmente traducir poesía, es una *embodied practice*, una práctica encarnada, hecha cuerpo. Los sonidos, ritmos, gestos sintácticos resuenan en el cuerpo de quien, al traducir, reescribe en su silencio, en sus lenguas. También me pregunto si Kate Briggs tenía en mente al *Blendling* de Schleiermacher cuando tomó nota de las artes del lenguaje de su hijo. En una configuración familiar diferente: la traductora, su hijo, un espacio doméstico, la mezcla de las esferas, una voz que resuena en *off*, de su *offspring*, su retoño. Los *Blendling* siempre estuvieron ahí.

V

La palabra que para mí perdió todo sentido evidente y se me hizo totalmente ajena fue *Sternschnuppe* (estrella fugaz), palabra que, al repetirla muy rápido muchas veces se terminó convirtiendo en “*Sputnik*”. Lo recordé hace algunos años, conversando en Nueva York con la poeta y artista chilena Cecilia Vicuña. Ella me contó que a los diecisiete años tuvo visiones de palabras, que de repente percibía las palabras como seres vivos, como cuerpos de lengua compuestos por diferentes elementos o miembros que, en ocasiones, no parecían guardar ninguna relación. Tiempo después escribió que sus

palabras tenían brazos, piernas e incluso, un sexo: "Se abrió una palabra para revelar la dimensión inmensa de su vacío, y a mí se me abrió el mundo poético del lenguaje". Vicuña veía a la palabra como un sobredimensionado cuerpo de lenguaje, en su concreta cualidad simbólica superpuesta al sentido. Al mismo tiempo, veía un enorme y desbordante vacío en su interior: un "signo vacío" (Roland Barthes) que solo cobra vida a través de sus posibles referencias y significados. Vicuña veía al mismo tiempo (en) exceso y escasez. Una de estas visiones fue PALABRArma, palabra valija que dio título a los poemas sobre sus visiones¹⁵. El año pasado, Vicuña exhibió dibujos, objetos y textos en la galería Neubauer Collegium de Chicago, con ese mismo título. Allí se puso de manifiesto que, a partir de la experiencia mística con la palabra que tuvieron los jóvenes tras el golpe de Estado de 1973 y la dictadura militar de Pinochet, el trabajo con la lengua de la poeta se desarrolló en y como resistencia. La artista, exiliada, fue tomando nota de las visiones de palabras que conservaron no la libertad perdida,

15. N. de la T.: Véase el uso del término portemanteau ("palabra valija") desde Lewis Carroll en adelante, y la explicación que hace Gilles Deleuze: "la función de la palabra-valija consiste siempre en ramificar la serie en la que se inserta. Nunca existe sola: llama a otras palabras-valija que la preceden o la siguen, y que hacen que toda serie esté ya ramificada en principio y sea todavía ramificable". Deleuze, Gilles (2005) *Lógica del sentido*. Paidos (p. 77).



sino aquello que fue y que podría ser, como confusión, prometedor tartamudeo; en palabras de Derrida: como lengua de llegada. Una lengua que no le pertenece a nadie, y en la cual las errantes visiones de palabras revelan los reservorios poéticos de la realidad, algo que, por cierto, ocurre en un acto de deslumbramiento (*Blendung*) cuando, por un instante, la palabra reluce como arma. “Palabra” y “arma” se abrazan para crear una “cosa de palabras”, un “cuerpo de palabras”.

En el prólogo a la traducción de la *Eneida* de Pierre Klossowski, Michel Foucault también distingue dos tipos de traducciones:

Tenemos las traducciones que lanzan una lengua en contra de la otra [...] tomando el texto original como un proyectil y el texto de llegada como un blanco. Su tarea no es traer hasta sí un sentido nacido en otra parte, sino utilizar la lengua que se traduce para desorientar la lengua a la cual se traduce.¹⁶

El original como arma que apunta a la lengua de destino para descarrilarla, hacerla fracasar, desconcertarla,

16. Michel Foucault (1969). *La traduction comme épreuve de l'étranger* [La traducción como experiencia de lo/del extranjero]. (Trad. al castellano de C. Ángel y M. Pulido), disponible en: https://nanopdf.com/download/la-traducion-como-experiencia-de-lo-del-extranjero-la-traduction_pdf



desconcentrarla. *Palabras y armas*. Aquello que las visiones de Vicuña demuestran, tan precisas, es la conciencia de las características de la palabra más allá de su significado: sus elementos sonoros y visuales. Aquellas características que solo se activan al desacoplar el cuerpo de la palabra de su significado, sobre todo en el poema, pero también al imitar en el canto, en el murmullo o en el *Fremdsprechen*, como se titula el ensayo sobre traducción de Esther Kinsky¹⁷. Las palabras se “queerizan”, rehúyen el sentido común, la dictadura de la opinión, de la univocidad. Primero relucen, risueñas, sí, *silly*, sílaba a sílaba, espiando acaso la palabra vecina, convidando algo del destello brillante del sentido. En ese estado, la lengua suele estar tan ensimismada que está, y es, a su vez, siempre en las otras, siendo *Blendling*.

También la traducción puede y debe exponerse a esta fuerza centrífuga en parte violenta y en parte liberadora, puesto que de dicho estado se alimentan —en posteriores estadios de la traducción, en momentos inesperados— las resoluciones. La traductora y poeta Don Mee Choi describe este estado —y la traducción en general— como un *cosmic dizziness*, un vértigo cósmico: “I twirl about frantically frequently farfar

17. N. de la T.: ¿extranjer-habla, o ajen-habla? Kinsky, Esther (2019). *Fremdsprechen*. Berlín: Matthes & Seitz. Véase su ensayo incluido en la presente antología.



to the point of failure feigning englishenglish”¹⁸. Dar vueltas en un frenético remolineo: si eso no suena a una contorsión extranjera... Para Don Mee Choi se trata de un estado sumamente necesario; con él fue capaz de descarrilar, debilitar y hacer tambalear translingualmente al hegémónico y dominante inglés estadounidense, su lengua de llegada, para que efectivamente asimile el coreano, la lengua original de la poeta Kim Hyesoon, sin transcribirlo con su omnipotencia colonizadora. El *Blendling* de la poeta es un *Taumeling*, un tambaleante, que además finge (ser) inglésinglés: *feigning englishenglish*, en efecto, también es un simulador, un *Blender*¹⁹.

18. Don, Mee Choi. (2014). *Freely Frayed*. Wave Pamphlet, 9, Wavepoetry Seattle.

19. N de la T.: *Taumeling* (con el guiño al sufijo -ling), creación de Wolf a partir del verbo *taumeln*: tambalearse, pero también con el significado, sobre todo en la época de Schleiermacher: “quien se tambalea o balancea, como un saltimbanqui o funambulista”, con lo cual volvemos a la cuerda floja y al deslumbramiento del presente ensayo, en que confluye el *Blender* alemán: quien simula, ciega, deslumbra, y en inglés: *blender*: quien mezcla, crea, combina.



VI

"I twirl about frantically frequently farfar to the point of failure": "To the point of failure": Quiero detenerme en este instante, en el momento "que antecede al fracaso". No solo porque es importante destronar nuestra tarea, en especial cuando se trata de la tan orgullosa lengua alemana de la traducción. También porque quienes traducen poesía conocen a la perfección ese punto. Al traducir, dedicamos la mayor parte de nuestro tiempo a la etapa "que antecede al fracaso" y solo un tiempo brevísimo a la escritura propiamente dicha. Es un momento largo, extremadamente largo —me atrevo a decir que incluso un momento que suspende el tiempo—, ese momento del deslumbramiento (*Blendung*) antes del *Blendling*, en el cual vemos (en) exceso y escasez al mismo tiempo.

En su libro *Elogio del riesgo*, la psicoanalista y filósofa francesa Anne Dufourmantelle habla de ese "arriesgarse al deslumbramiento":

En ver está también, de forma esencial, el poder dejar de ver. Bajar los párpados. Ya no dejar que el mundo entre en uno, cerrar los ojos, el telón. Quietud súbita, penumbra. Luego reabrirlos, y es el deslumbramiento. Muy rápidamente se hace la mezcla de luz y noche, los contornos reaparecen, el mundo se instala,



es una cuestión de segundos, tan solo un instante. Cuanto más viva la luz, tanto más seguro el deslumbramiento.²⁰

A mí me parece una muy buena descripción del momento en el cual, al estar confrontada con el material de la palabra extranjera, se me pierde el sentido evidente. Veo el poema, lo leo y lo percibo —pese a la falta de una posible comprensión—, en toda su deslumbrante belleza, que me conmueve. Es una especie de contaminación, de enturbiamiento, según el diccionario de los hermanos Grimm, “regocijarse la vista en el resplandor”: una huella del original en la retina de la traducción, aunque aún careciente de formulación, de objeto externo; se trata solo de la oscuridad de las lenguas propias en las que vuelvo a hundirme. Intuyo contornos, estoy siempre recortada, desgarrada. Y cuando vuelvo a abrir los ojos, el mundo no se reinicia en segundos, no se re-compone; a partir de ese instante seguirá descompuesto, ligeramente desplazado de mis deseos de traducción. Y no porque yo no comprenda el texto extranjero (eso también), sino porque se activan en mí referencias lingüísticas de lo más diversas y, al mismo tiempo, no entiendo por qué puedo, podría, debo, debería

20. Dufourmantelle, Anne (2015). *Elogio del riesgo*. Mexico: Paradiso. (Trad.: Simone Hazan)



decirlo directamente en mi lengua, siendo que me es tan cercano. Tropiezo, tartamudeo en el momento de máxima lucidez de la lengua, de mi deslumbramiento. ¿A esto se refería August Wilhelm von Schlegel cuando escribió que el traductor, “cuanto mayor es la profundidad de su conocimiento, más debe sentir la ineludible imperfección de su trabajo”?²¹ ¿Será que en realidad se refería a profundidades que se despliegan, múltiples, plurales?

VII

Analicemos un ejemplo de la praxis. Con Michael Zgodzay hemos traducido en estos años una serie de poemas del polaco de Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. En *Norwinds Geliebte* [La amante de Norwid], el último volumen que compilamos, los poemas giran siempre como en un torbellino de los mismos enunciados rítmicos en torno a la esquizofrenia y la marginación de la madre y a lugares y nombres de la infancia, en la zona fronteriza entre Ucrania y Polonia. La historia familiar del poeta se vio atravesada por los atroces conflictos de identidad

21. Von Schlegel, August Wilhelm (1969). “Über die Bhagavad-Gita”. En: Störig Hans Joachim (ed.). *Das Problem des Übersetzens* (p. 98).



de esa región: el abuelo materno se pasó al Ejército Insurgente Ucraniano (Українська повстанська армія; romanización: Ukrayínska povstánska armiya, o UPA), responsable de numerosas masacres de la población polaca. El legado, del abuelo, el “asesino del hacha”, quiebra y descompone en trágicos reflejos tanto a la madre como al nieto, Dycki. Y esto comienza con la lengua: su padre, “polaquizado”, le prohíbe a la madre hablar en ucraniano. Dycki crece hablando chachłacki, un dialecto o etnolecto con influencias polacas, rusas y bielorrusas. En una primitiva escena edípica –que se revela en los poemas y en el epílogo–, la madre canturrea y declama poemas en la cocina de la casa de campo, imaginando que es la amante del poeta romántico polaco Cyprian Norwid. El hijo, a sus pies, en ese momento comprende que la madre está enferma, y comprende lo que es la poesía. La sesión espiritista se termina con la llegada del padre, quien “mostró abiertamente su desaprobación, insultó y maldijo la escena de la que fue testigo. Luego también, muy a mi pesar, insultó y maldijo a Norwid”²².

22. Tkaczyszyn-Dycki, Eugeniusz (2019). *Norwids Geliebte*. Viena: Edition Korrespondenzen. (Trad. al alemán: Michael Zgodzay y Uljana Wolf (p. 144)). N. de la T.: Los textos de Tkaczyszyn-Dycki fueron traducidos al castellano a partir de la traducción al alemán para conservar las lecturas e interpretaciones de la autora.



Podríamos decir que Dycki escribe un único poema en sucesivas permutaciones, variantes y enfoques. Ejerce su "oficio", como lo denomina él, en un intento condenado al fracaso de preservar en el poema la memoria de la madre, la familia y los habitantes de su pueblo, y de ver con mayor claridad a través de la espesura de superposiciones históricas y silencios. Su intento está condenado al fracaso porque también para él el poema se configura como una especie de deslumbramiento; la poesía es su modo esquizoide de atrapar la verdad, girando compulsivamente en torno a los mismos temas, muertos y motivos. Y es que, al circular sobre las mismas vías semánticas, sintácticas y tonales, la poesía está en un permanente estado de contemplación de su propia ceguera:

y no vi nunca a mi madre
en sus cabales ay de mí, ay
pues no veo días

ni ayer ni nunca siento la piedad
del padre fuera de la enajenación
me arrojo ciego al fuego de un malestar
mayor: que esto sea la poesía



La enfermedad de la madre podría interpretarse como consecuencia —pero sin duda como símbolo— del conflicto esquizoide étnico y nacional en el que se ha criado. El “malestar mayor” del hijo intenta superar ambas cosas en la poesía: la enfermedad y el conflicto. Sin embargo, desemboca en un deslumbramiento que también puede interpretarse como edípico: “nunca siento la piedad / del padre fuera de la enajenación / me arrojo ciego ...”. La lengua de la superación, de la traducción poética de la realidad, es y sigue siendo la polaca, la lengua del padre, del agresor. Y es a la vez la lengua del deseo, aunque invadida por partículas del chachłacki en las que se trasciende, reprimida, la lengua ucraniana (de la) madre. En otro poema, por caso, leemos: “cada ataque de mi padre polaquizado / es un perro rabioso que se confunde / con otro perro y como resultado obtenemos dos rabos / o un poquito más” (XXI). La poesía de Dycki es un sistema coercitivo en el que la tragedia de traumas intergeneracionales y la glorificación romántica del poema como un santuario sagrado de palabras se ven repetidamente atravesados por curiosas rupturas de estilo, autoironía y alusiones a la homosexualidad.

Por ello, para traducir a Dycki nos adentramos en el sistema de duplicaciones, referencias y correspondencias que resuenan hasta en el más ínfimo nivel de la palabra y el sonido. Todo se refleja, todo significa. Y, sin embargo, en este torbellino del



deslumbramiento, todo se altera y confunde, como los perros y los rabos en el poema citado anteriormente. Este torbellino también nos arrastra, el deslumbramiento también nos afecta, remueve y hace aflorar en la superficie las historias de nuestras propias lenguas. Llegamos a experimentar una especie de *cosmic dizziness*, una paronomasia translingual en la cual, en ocasiones, irrumpen lo absurdo del *Blendling* tras ser liberado de la univocidad semántica, y descarga así la tensión del sistema coercitivo. Esto fue lo que ocurrió en la traslación del poema burlesco “Canción de la triple barbilla”:

XLIV. Canción de la triple barbilla
(*Piosenka o trzech podbródkach*)

si alguna vez has existido dónde
están entonces los círculos de tu obesa
triple barbilla que siempre
se terminan hundiendo todos

y la verruga grande en la mejilla
derecha una verruga es una verruga
debería caer en el olvido
pero estas muchas barbillas (todas



esquivándose entre ellas) no pueden
ser olvidadas tan pronto
y así te veo, en todo el esplendor de tu belleza

pues qué significa la belleza
si olvidamos la peluda verruga
¡esa belleza sos vos, mi amado Lipski!

En nuestra traducción, la barbilla polaca *podbródek* se convierte en *Kinn* en alemán; en realidad, *pod-broda* es literalmente “barbilla baja”: la papada. Sin embargo, descubrimos por un instante, de forma casi ilusoria y guiados por la sonoridad y el subtexto queer, que en esta palabra se cuela el término *Bruder*: hermano. O, pasando por el inglés, el falso amigo homófono *brood*: cría (que es *Brut* en alemán, y que se traduce perfectamente como parentela (*kin*, en inglés)). De modo que llegamos al mismo resultado, *Kinn*; la barbilla alemana es *kin*, “parentela” en inglés. Al fin y al cabo, el poema, cada poema de Dycki, versa sobre la maldición del parentesco, el triángulo lingüístico edípico, el cuerpo delimitado por el triple *kinship* (parentesco, en inglés...).

Este modo de ver en exceso y hasta llegar a alucinar relaciones nos permitió ingresar en el vértice del deslumbramiento dyckiano, activar sonidos y crear enunciados nutridos



de un reservorio translingual o del mentado *gossip*, *chisme*, etimológico. Sobre todo porque, como hemos mencionado, el chachłacki (en sí mismo una lengua híbrida) se halla en el entramado del polaco de Dycki. Que de hecho es lo que ocurre con la mayoría de las lenguas, aunque parezcan ser español, francés, alemán o inglés: la lengua híbrida, *Blendling*, está entrelazada en ellas. Y por eso es necesario traducirla. *Kochanie, ich habe einen Hund gekauft* [Cariño, me compré un perro]²³. *Kochanie*, no quiero una cirugía estética. *Darling, bring your own “blindlings”*.

VIII

Volvamos una vez más a la gimnasia, para finalizar. Suelo tener la sensación de que en las traducciones de poesía no hay suficiente *Blendling*, lengua híbrida; me encantaría encontrar allí mucha más barbarie, mucho más *bending*, torsiones, más espacios de resonancia para el deslumbrante juego de la alegría mezcla de las cosas propias de la lengua. El sonido no debe

23. N. de la T.: Referencia a su poemario titulado: *Kochanie ich habe Brot gekauft* (2005, Berlín, Kookbooks); una vez más, una frase híbrida: *Kochaine* ("cariño" en polaco, es decir, el *Darling* de la frase que sigue a continuación) *ich habe brot gekauft* ("compré pan", en alemán).



ser solo un “eco del sentido”, como escribió Pope —citado por Jakobson en *Lingüística y Poética*—, sino también una “cámara de resonancia” de los sentidos. Y eso tanto dentro de las cámaras de resonancia semánticas de un multilingüismo latente de los poemas, como en lo que podríamos denominar el plan de la gimnasia: todo el universo de la sintaxis y el orden de las palabras en los versos. Ambos campos, el léxico y la sintaxis, están estrechamente vinculados en la práctica. Me será más sencillo mantener la flexibilidad o ductilidad de la sintaxis o el orden de las palabras de un verso si tengo la capacidad de acceder, en el léxico y la semántica —es decir, en la forma individual de las palabras—, a una fuerza modeladora fluida y dirigida en cuanto a lo sonoro, activada por la audacia del deslumbramiento. Sin embargo, ocurre demasiado a menudo que se cambia el orden de las palabras, es decir, el cuerpo de la lengua del poema, para preservar el significado de un verso (en este caso, me refiero a los poemas de verso libre; los poemas con rima son un caso aparte). Pero ¿cuál es el sentido de un poema, sino la sensualidad formal del verso, su despliegue en el tiempo y el espacio, la forma en que una palabra puede engendrar, condicionar, reflejar otra? El extenso instante del deslumbramiento, que me graba a fuego la huella lingüística del original, reclama una serie de operaciones complejas que, a pesar de todo el *cosmic dizziness*, pueden ser descritas con



gran claridad y que, sorprendentemente, no se aplican en numerosos casos de traducción de poesía.

Vemos con demasiada frecuencia, sobre todo en poemas traducidos del inglés al alemán, las dificultades con respecto a la obligatoria posición *final* del verbo en nuestra lengua alemana. Por eso me gusta hablar en términos de “in/im-posición final” de ese verbo. Allí donde un poema en lengua extranjera termina con un sustantivo, adjetivo, adverbio, etc., en alemán encontramos un verbo conjugado, un participio o un verbo auxiliar. Algo que en la prosa puede que sea aceptable (aunque la mayoría de las veces, tampoco lo es), pero no en un poema; en el final de un verso no solo se asoman asonancias y rimas, sino que también es la zona de contacto liminal entre lo no dicho y lo dicho, entre el espacio en blanco de la página y el texto, entre el cuerpo material de la lengua del poema y mi propio cuerpo. Es importante qué palabra me arroja a mí y a mi aliento al siguiente verso. Claro que no podrán recrearse todos los versos de esta manera —pese a mi amor por el *Blendling* no soy defensora de la traducción literal—. No obstante, suele bastar con unas pocas maniobras para salvar la frase de la gimnasia de la sintaxis alemana. Mark Twain en “La espantosa lengua alemana”, famoso discurso que da en Viena, sugirió, como es sabido, “adelantar el verbo hasta que podámos verlo sin telescopio”. Esta sería una posible solución:



invertir el orden. Otras soluciones serían: 1) Sacrificar el verbo auxiliar. Al final, cuando el poema haya muerto su muerte semánticamente tan correcta, pero prosódicamente empobrecida, de nada nos servirá que el verbo principal esté provisto de la modalidad debida, y a menudo esta puede sugerirse o evocarse en el poema a través de otros marcadores, o gracias al contexto general. Es preferible elegir la muerte menor. 2) Lo mismo ocurre, en especial, en traducciones del inglés de la frase “begin to” (comenzar a). En comparación con el monosílábico inglés, nuestros versos alemanes ya son tanto más lentos que nuestro verbo solo comenzará cuando comience y no precisa de esa introducción. 3) Recuperar el verbo auxiliar. Si se quiere desplazar el verbo principal del final de la frase a otro lugar, puede ser útil agregar un verbo auxiliar. Cuanto más sean los elementos a disposición, más posibilidades tenemos para armar el tetris de versos del *Blendling*. 4) Yes, man: usar el *man*, pronombre impersonal alemán, para evitar los versos terminados en infinitivo. 5) Si no es posible evitar que el verbo quede al final de la frase, se puede buscar un verbo monosílábico, o breve, con una vocal fuerte que se acople a un sonido cercano para que no se extienda tanto el verso.

Sintaxis foránea y turbia que se alimenta del lenguaje del *Blendling*.

“Aerobics classes with a mishmash of dance moves for everyone!” Clases de aeróbica con una mixtura de movimientos de baile para todos: eso suele ser suficiente.

Coda

En la exposición de Cecilia Vicuña había unos enormes anteojos carnavalescos para ser usados por el público. Encima de un ojo se leía “verdad” y encima del otro, “verdad” escrito al revés, de tal manera que uno cree estar leyendo “dar ver” en espejo. En el momento que antecede al fracaso, yo soy la persona que tiene puestos estos anteojos. Leo la verdad del original y, dándola vuelta como una media, veo el ver, pero al revés, que aún está adentro, por decirlo de algún modo. Si tuviera un espejo, vería la verdad, pero no el ver. ¿Cómo puedo, como traductora, mostrar, dar a ver, sin renunciar al momento del deslumbramiento? ¿Cómo puedo traducir tal y como (me) dejan ver estos anteojos?

El riesgo que corre la traductora es el de exponer el propio cuerpo al deslumbramiento (no solo producir un texto a modo de *Blendling*, sino ver a la vez su propio estar deslumbrada y el “ser *Blendling*”). Un exceso y escasez de confianza en la lengua, confrontando todos los miedos, todos los



abusos de confianza, las apresuradas conclusiones y confusiones. El sobre-deslumbramiento en que todas mis lenguas se activan y culminan en cortocircuito. Quien traduce un poema lo traslada necesariamente a un espacio en que resuenan las relaciones lingüísticas, las propias relaciones lingüísticas. Las lenguas de la infancia y de las canciones, de la casa y de la calle, las lenguas de pareja, de los hijos, las segundas y terceras lenguas y las lenguas mixtas. Las lenguas de aquellos textos atrapados en la memoria y el resplandor de aquellos textos que cayeron en el olvido, la verdad y las verrugas, las verrugas y barbillas y papadas y proles y parentelas. PALABRArmas. El binarismo es un orden falso. Cada poema es un *Blendling*. Cada traductora es una *Blendling*. Solo tenés que traerlo: You only need to bring it with you.





UNA CUESTIÓN DE TRADUCCIÓN. PRAXIS. TEORÍA. ¿MÉTODO?

Léonce W. Lupette

**TRADUCCIÓN
María José Insaurralde**

**REVISIÓN
Josefina González**

El texto en alemán es inédito; se presentó como ponencia el 5 de julio de 2014 en la Jornada de Traducción Literaria II Expertentag “Literarische Übersetzung”, en la Universidad Johannes Gutenberg, de la ciudad de Mainz, con el título “Eine Frage der Übersetzung – Praxis. Prozess. Resultat?”. Para la presente traducción se trabajó con una versión revisada por el autor.

La *praxis* no solo es la práctica y, según Kant (1992), tampoco lo contrario a la teoría, sino que también denomina en su etimología la culminación, así como el uso, la ejecución, el ejercicio de un procedimiento. Con esta polisemia podría ser muy cómodo hablar de la *praxis* de la traducción. Sin embargo, los significados mencionados presentan grandes dificultades, y si se los observa de cerca, no dejan ninguna duda de que, en la *praxis* de la traducción, es razonable partir de la definición de práctica como contraria a la teoría. No obstante, la encadenación de palabras *praxis de la traducción*, en la casi aporía de su estructura, muestra qué complicaciones trae aparejadas la tarea de hablar de la traducción. El traductor español Valentín García Yebra (1981) fue muy atinado al darse cuenta de que, a menudo, hay serias diferencias entre la *praxis* y la teoría de la traducción (pp. 1-13). Según una contraposición muy dualista que, además de Goethe, sostuvo con vehemencia principalmente Friedrich Schleiermacher y, un poco después de manera aún más radical, el filósofo español José Ortega y Gasset (1964), existen dos caminos para la traducción. Uno de estos caminos sugiere que el texto se habría creado en la lengua



meta, y otro muestra abiertamente la extrañeza del texto y la enfatiza (pp. 431-452). El primer método propone acercar el autor a los lectores¹, esto es, traducir como el autor hubiera escrito en el otro idioma; y el segundo propone acercar los lectores a la obra, transmitirles la sensación que reciben los hablantes nativos al leer el original. Según García Yebra, la mayoría de los traductores se inclinan por el segundo camino; la mayoría de los teóricos, como Schleiermacher y Ortega y Gasset (que hasta sostiene que casi no ha habido traducciones auténticas), por la primera alternativa. Ahora bien, si alguien se interesa por ambos planos de la traducción, tanto por el filosófico como por el artesanal, ya sea traductor interesado en la filosofía de la traducción o teórico de la traducción que también la ejerce, le sorprenderá que los comentarios artesanales de los traductores sobre diferentes traducciones resulten, a menudo (por suerte no siempre), algo ásperos; y así se deja a un lado la pregunta de qué significa que este o aquel texto se haya traducido y cómo se tradujo. En muchos casos surgen consecuencias fundamentales para el texto que

1. Nota de la T.: En el texto original, escrito en alemán, el autor opta por el uso del masculino genérico en algunos casos, sobre todo cuando se refiere a la teoría de autores conocidos, mientras que en el resto del texto se inclina por el desdoblamiento, incluyendo así los géneros masculino y femenino. Estas decisiones autorales se han respetado en la traducción.



se tradujo, para la traducción, para la relación entre el supuesto original y la supuesta traducción, y a veces para la lengua misma. Es aún más evidente el hecho de que muchos teóricos que hablan sobre la traducción casi no nombren ejemplos concretos. Hablan de la traducción como si fuera una manera de proceder desprendida del acto concreto que, solo como un proceso en cada caso en particular, puede ser la praxis. La brillante y convincente propuesta de Schleiermacher (2002) no presenta *un solo ejemplo* que pueda fundamentarla, acompañarla, complementarla o reforzarla. Pero, respecto a los dos métodos mencionados anteriormente, agrega:

Luego de un resumen tan general, quedarían dos cosas por hacer, para las que este ensayo no puede ser sino una introducción. Para cada uno de los dos métodos, y con relación a los diferentes géneros discursivos, podrían esbozarse reglas, y podrían compararse y juzgarse los más excelentes intentos que se han llevado a cabo en ambas direcciones para aclarar un poco más el asunto. Tengo que dejar ambas cosas para otros, o al menos para otra ocasión. (p. 76)

Por su parte, Walter Benjamin (1963) en su ensayo no menos influyente sobre la tarea del traductor tampoco nombra ejemplos prácticos, a pesar de mencionar a Píndaro, Hölderlin



y Borchardt (pp. 5-24). Pero el uso de ejemplos no es necesariamente menos problemático que el hecho de no usarlos. En el extenso ensayo sobre *Teatro de las Marionetas* de Kleist, escribe Paul de Man (1984):

Pero, ¿puede algún ejemplo ajustarse realmente a una generalidad? Su particularidad, a la que le debe la ilusión de ser inteligible, ¿no es de por sí una traición a la verdad general que debería apoyar y transmitir? De la experiencia de haber leído textos filosóficos abstractos, todos conocemos el alivio que se siente cuando se interrumpe un argumento con lo que llamamos un ejemplo "concreto". Sin embargo, en ese preciso momento en que creímos haber entendido, estamos más lejos de la comprensión que nunca, lo que hicimos fue utilizar palabrerío para reemplazar el discurso serio. En lugar de inscribir lo particular en lo general, que es el propósito de toda cognición, hemos hecho el proceso inverso y hemos reemplazado la comprensión de una generalidad por la percepción de una particularidad. Y así nos olvidamos de que la posibilidad de esa transacción es precisamente la responsabilidad principal de la generalidad. (p. 276)

Sin ejemplos estamos sin rumbo, pero con ejemplos nos metemos rápido en la boca del lobo. En cuanto a lo expuesto por Schleiermacher y de Man, nos damos cuenta de que,



a la hora de hablar de traducción literaria, nos encontramos con un problema respecto a los métodos, a los ejemplos y a la formalización (no es arbitrariedad que de Man hable de *transaction*). ¿Por qué Schleiermacher se acobarda justo cuando habla de un posible esbozo de indicaciones prácticas de traducción a partir de un método formal y se remite a una oportunidad que nunca se va a presentar? Probablemente no sea por miedo a abrumar a su audiencia. Y ¿por qué nos interpela la problematización del ejemplo de de Man?

Con respecto a James Joyce, se dice que Samuel Beckett sostuvo que no había ni una sílaba de más². Asimismo una buena traductora, un buen traductor debe poder justificar cada sílaba, y en dos sentidos: cada sílaba en relación con el texto de origen, al que la traducción debe rendirle cuentas aun teniendo un comportamiento totalmente erótico entre sí; pero también cada sílaba en relación con la autonomía de la traducción como una obra de arte lingüística que una traducción literaria puede, o incluso debería, reivindicar para sí misma. En la traducción sigue creciendo el original: la traducción,

2. "There isn't a syllable that's superfluous", citado por Israel Shenker en *The New York Times*. A menudo se le atribuyen las palabras a Joyce de que puede justificar cada sílaba en *Finnegans Wake*, pero casi nunca se cita la fuente. Se puede suponer que se remite a las declaraciones de Beckett citadas por Shenker, y que no se trata de una expresión directa de Joyce.



podemos decir con Derrida (1998), es una hija del original, una hija que, por supuesto, aprende a hablar sola, y como tal es mucho más que un mero producto sujeto a las leyes de la reproducción (p. 224). Entonces surge, como una consecuencia inevitable, la traducción de la pretensión de autonomía estética de la obra, que significa que la traducción de un poema también tiene que funcionar y tener un valor como poema en sí, si se me permite esta metáfora algo triste y técnico-económica. Pero esta pretensión nos trae un grave problema: no solo que la traducción parece imponer una pretensión de validez genérica, sino que, al igual que la obra de arte, la traducción parece exigirse un carácter universal. Así como un poema tiene su propia poética y esta poética, a su vez, quiere convertirse inevitablemente en una metapoética (es decir, en una poética que no sea únicamente del poema en cuestión sino de lo poético en general), la traducción tiende también a encarnar en sí una poética, una forma de traducir. La traducción o el ejercicio de traducir anhela la formalización, la sistematización, la explicación o la capacidad de explicación, en una última instancia, la repetibilidad.

Como poeta y traductor con conciencia filológica me encuentro, en cierto modo, frente a un dilema: en este punto no puedo ni voy a entregarle a usted un catálogo de criterios del ejercicio de la traducción, ni un método infalible —acorde



a Schleiermacher— que pueda utilizar en cualquier texto, ni siquiera una definición precisa de lo que realmente es la peculiar tarea de traducir. Mucho menos permitiré que los ejemplos, en el nombre de cualquier universalidad, traicionen la individualidad de la obra. Entonces, ¿cómo y qué podemos o debemos discutir?

Las premisas, suposiciones y determinaciones establecen, por un lado, que no puede haber métodos universales ni procedimientos preestablecidos; pero también dejan entrever que las traductoras y los traductores no pueden proceder de manera arbitraria bajo ningún punto de vista, que necesitan criterios para su trabajo. Pero ¿de dónde surgen estos criterios si, por ejemplo, es imposible elegir simplemente uno de dos métodos bien específicos como sugiere la teoría tradicional mencionada al comienzo? Nos damos cuenta de que el proceso de traducir no empieza marcando pasos a seguir, sino más bien haciendo preguntas. Con estas preguntas puede ayudarnos, de manera significativa, Schleiermacher (2002), cuyo texto sobre los diferentes métodos de traducción está lleno de dualismos. De esta manera, habla sobre una doble relación entre la persona y la lengua, que establece que la persona se encuentra, por un lado, bajo la violencia de la lengua: su forma de pensar y su habla son el resultado de esta lengua, y no puede pensar con precisión fuera de esos márgenes



(p. 72). Por otro lado, como individuo libre de pensar como quiera, también construye la lengua, la forma, le da connexiones, etc. Entonces es importante que nos preguntemos: ¿no es válida esta teoría de la doble relación también entre la traducción y su original, entre la lengua de origen y la lengua meta, entre la lengua nativa del autor y la del traductor, para la relación que tienen todos estos elementos entre sí? Esto nos lleva a una primera premisa fundamental: al texto a traducir lo caracteriza una doble estructura compleja, es una obra de arte autónoma, libre y por su cuenta, tiene una forma, un estilo, una independencia; y al mismo tiempo está ligada a una lengua, a una biografía, a una historia. Averiguar todos estos aspectos en torno al texto es una de las primeras posibilidades que tiene el traductor de elaborar criterios para la traducción. Está claro que solo el traductor, considerando el texto, es quien puede encontrar, en cada caso, estos criterios y elaborarlos para sí, para el texto y para la traducción. Una de las razones por las que resulta difícil generalizar la praxis de la traducción tiene que ver con la individualidad de cada texto. Además, Schleiermacher (2002) sostiene una concepción antiplatónica de la lengua cuando duda de que pueda haber algún porcentaje independiente del idioma que se pueda transmitir de manera literal en la traducción de una lengua a otra. También establece que una palabra de una lengua casi



nunca cuenta con una concordancia exacta en otra lengua (pp. 69-72). A la hora de traducir hay que prestar particular atención al aspecto lingüístico, a la forma, a la materialidad del texto, esto es, al idioma; hay que analizar y considerar bien el valor de lo que le da sentido (el tono, el ritmo, la grafía, la oración, etc.) frente a lo semántico (que, junto a las circunstancias externas al texto en sí, como la biografía o la historia, también abarca referencias intratextuales relativas a la teoría y a la historia de la lengua y la literatura).

Las traductoras y los traductores tienen que resistirse al impulso mencionado de buscar la repetibilidad de procesos de trabajo individuales. Hay que analizar cada poema, cada tomo, cada obra en su individualidad y establecer los criterios de traducción acordes para cada texto. Por eso, desde un punto de vista estricto, no hay métodos de traducción, al menos no en un sentido sistemático y normativo. También resulta difícil establecer reglas específicas de traducción para cada lengua. No es tan sencillo como decir que, por ejemplo, si se traduce una poeta uruguaya al alemán, la lengua de origen es el español y la lengua meta, el alemán, dado que el español tiene una historia mucho más compleja que el alemán desde un punto de vista geográfico. ¿Traduzco los poemas de hace cien años de una uruguaya a un alemán de hace cien años de una autora relacionada a nivel época, estilo y temática? ¿O busco puntos



en común en la nueva poesía feminista? Supongamos que traduzco *Dream Songs* (Berryman, 2014) de John Berryman, en donde resuena mucho Shakespeare, a menudo en el ritmo, en la melodía, en algunos modismos en particular; y donde el autor recrea también un presunto *slang* de los negros del siglo XIX que fue una parte esencial del minstrel, que en sí era ficción blanca. ¿Hago bien en usar como recurso, por ejemplo, en el caso del tono de Shakespeare, las traducciones de Schlegel y Tieck del siglo XIX? ¿Debería encontrar un punto medio para un texto de hace cien años, del modernismo y trasladarlo a un alemán de los años sesenta? ¿Qué pasa si ya hay una traducción de los años sesenta de ese texto? Si es así, ¿por qué lo vuelvo a traducir? ¿Para quién traduzco? Estas también son preguntas fundamentales que hay que hacerse al traducir. ¿Es diferente la responsabilidad que tengo frente al texto cuando estoy entregando la primera traducción de esa obra, y cuando hago una traducción que ya se hizo una docena de veces? En el último caso ¿puedo tomarme más libertades que en el primero?

Sin dudas, no se trata de que las traducciones puedan cotejarse entre sí. De acuerdo con el contexto, el público al que se destina, la motivación de la traducción, entre otros aspectos, cada traducción tiene un sentido *distinto* y un objetivo *distinto*, y las decisiones dependen de dónde quiera cada



quien localizar la suya. Por esta razón resulta tan complicado hablar de un resultado que surja de una fórmula. ¿Traduzco para un público académico? ¿Para un público artístico? ¿Para un público masivo? ¿Traduzco, en principio, sin editorial, sin proyecciones de publicación, por la necesidad propia que sea, por un impulso interno? ¿O se trata de una traducción por encargo? De a poco vamos viendo que, si bien no existe un catálogo de criterios precisos y siempre iguales para el procedimiento, al menos contamos con uno de preguntas importantes para hacernos durante el proceso de traducción, que comienza con la lectura de la obra a traducir, y que puede llevarnos a elegir estos criterios. Todas estas preguntas tienen repercusiones en la manera en la que voy a traducir el texto.

Esto aplica particularmente en tiempos en los que hay una oferta excesiva de nuevas traducciones de obras viejas³. Si nos fijamos bien, está claro que se trata de obras que han quedado recientemente libres de derechos, por lo que parece que muchas editoriales ligan al mercado determinadas traducciones por motivos más bien económicos —que en sí no tiene por qué ser nada malo—. Pero puede haber también otras

3. Este fenómeno sigue vigente y de manera ininterrumpida casi diez años después de la primera versión de este texto, y en ningún caso se limita exclusivamente al mercado de habla alemana.



razones, como se ve en dos casos de los últimos años: la nueva traducción de *Madame Bovary* (Flaubert, 2012) por Elisabeth Edls y la nueva traducción de *Don Quijote* (Cervantes, 2008) de Susanne Lange. En el primer caso, se trataba de lograr una traducción en la que el alemán se correspondiera con la claridad cristalina del francés de Flaubert. Y sobre el *Quijote* sostiene Susanne Lange:

Antes había mucha gente que tomaba el *Don Quijote* como símbolo de determinados conceptos. Entonces fue traducido con determinadas interpretaciones; el traductor barroco quiso traducirlo como sátira y demostrar que el alemán estaba a la altura del español. Los escritores barrocos lo veían como un libro moralista en el que *Don Quijote* era tonto e iluso. Los románticos de Tieck convirtieron a *Don Quijote* en un idealista y entonces tomaron esa interpretación para la traducción. A fines del siglo XIX, Braunfels la interpretó como una novela realista con descripciones naturalistas. Es decir, cada traductor tuvo una determinada interpretación que establecía cómo se iba a traducir y no se fiaba del estilo de Cervantes. Y eso es lo que he intentado hacer yo: aportar a esa variedad de estilos y reproducir la obra sin hacer una interpretación específica, sino más bien tratando de reflejar en el alemán toda la diversidad que ofrece Cervantes en términos de material lingüístico. (Englert, 2008)



Pero para lograr un trabajo de esa índole, hay otra cosa importante. Hace poco estuve en Asunción y me reuní con el poeta paraguayo Jorge Kanese, cuya poesía multilingüe en guaraní-español-portugués-y-otros traduje —espero que con buenos argumentos— a una mezcla de alemán-turco-inglés-y-otros. Respecto a un amigo en común que tiene, muy a nuestro pesar, la producción literaria estancada hace unos años, Jorge sostuvo: “Siente demasiada veneración/demasiado pudor por la literatura”. Con esto quiere decir que venera tanto el acto de escribir, el valor y la historia de la literatura, y tiene ideas tan grandes sobre la perfección sumadas a un anhelo de totalidad, que todo eso lo bloquea y termina siendo un impedimento. Cabe destacar que este problema de la veneración y el pudor es mucho más significativo respecto a la traducción. Demasiada veneración implica que percibo una inmensa distancia jerárquica entre el texto y yo. Siempre existe una distancia, incluso un abismo, o hasta puede reinar una enorme extrañeza (y me arriesgaría a decir que la traducción se trata siempre de eso: mantener a la lengua como ajena y revelar, mostrar lo ajeno de la misma lengua); sin embargo, un exceso de veneración en el momento equivocado limita terriblemente la inmersión en el texto, que comienza con la lectura, para poder comprender sus estructuras. Si se venera demasiado a la literatura y a la lengua, un escritor no puede escribir, un



lector no puede leer, y si se venera demasiado al autor y a la obra, tampoco la puede traducir un traductor.

Esto no significa, de ninguna manera, que podamos entregar un cheque en blanco. En el proceso de la traducción hace falta, en una primera instancia, apaciguar la veneración para poder acercarse al texto lo más posible y a todos sus elementos y estructuras; y esto funciona únicamente si puedo experimentar lo suficiente en esa lucha por encontrar una lengua propia para cada texto a traducir. No obstante, luego es necesario permitir cierto grado de veneración, al menos si la traductora o el traductor quiere estar a la altura del texto de origen y pretende tomárselo en serio. En mi opinión, esta dinámica de juego y seriedad, que nunca se divide a la perfección en dos procesos por separado, es una parte indispensable de la praxis traductora. Para acercarse lo más que se pueda al texto de origen, el traductor debe tener el valor para emanciparse, para liberarse del mismo texto lo más que pueda, con el fin de establecer una relación más íntima con la obra. Y, únicamente en una relación así de paradójica, el traductor tiene la posibilidad de trabajar creativamente y de lograr con su traducción una obra de arte en otro idioma.

Nos damos cuenta de qué tan importante es esta libertad del traductor frente al texto de origen cuando nos enfrentamos, como mencioné al comienzo, con el valor de lo que le da



sentido frente a lo semántico. ¿Qué sucede, por ejemplo, con la traducción de metáforas? Para algunas metáforas en un sentido más amplio, y principalmente para frases conocidas y refranes, debe haber material específico de consulta que ofrezca equivalentes semejantes. “Ahí está la madre del cordero” sería en alemán más o menos *Das also ist des Pudels Kern*, o *Da liegt der Hase im Pfeffer* y, a excepción de traductores absolutamente insensibles o absolutamente audaces y creativos, nadie llegaría a pensar en hacer referencia a una traducción literal *Lammes Mutter* o “de la liebre caída en la pimienta”, y ni hablar del “núcleo del caniche” (aunque la búsqueda de Google arroje mientras tanto más de 300 resultados⁴ que en su gran mayoría son textos en español sobre el *Fausto*). Es incluso más complicado en el caso de símbolos o metáforas que parecen sencillas a simple vista, como en el ejemplo de la rosa: ¿siempre es conveniente traducir de la misma forma, o es necesario a veces, para dar en el clavo, cambiar la imagen y lograr un sentido parecido? En el caso de la rosa, se supone que la importancia está particularmente en el sentido, y en los poemas este sentido se crea, en gran medida, a través del sonido. Y también se presentan problemas de dimensiones

4. En 2014 había únicamente cuatro resultados (parece que las traductoras y los traductores van saliendo a la luz con una notable valentía).



inesperadas: la letra o en la palabra *Rose* en alemán tiene tan poca fuerza como la de *Problem* o *klobig*, y no se parece tanto a la de las palabras sublimes como *Hose* o *Chose*. No tiene nada de la sugestividad sonora de la palabra *rosa* en español con la r vibrante o la s sibilante. Tampoco tiene nada de la suavidad de la palabra *rose* en francés, que parece alargarse en una única sílaba; como sucede con la palabra en inglés *rose* que tiene una o que parece un diptongo y que además recuerda al pretérito *to rise*. Este tipo de composiciones sonoras, que no son banales o secundarias frente a otras, seguramente están ahí por algún motivo, por lo que el muchacho (*Knab*) recoge una rosita (*Röslein*) y no una rosa (*Rose*) en el poema de Goethe. Una vez más: es en cada texto que la traductora y el traductor pueden determinar las marcas, los criterios y los argumentos para las decisiones que puedan o tengan que tomar. Si hay algo que se pueda decir sobre en qué consiste, en una última instancia, esta curiosa práctica de la traducción es que se trata de un proceso infinito de toma de decisiones, es decir, un proceso que puede llegar a un final provvisorio en forma de impresión u algún otro tipo de publicación porque se tomaron decisiones. Por cierto, esta es una habilidad importante en todo sentido que yo personalmente aprendí con la práctica de la traducción: tomar decisiones y poder justificarlas y defenderlas en diferentes instancias.



Pero volvamos brevemente a las intervenciones artísticas del traductor en las metáforas del texto de origen. En la traducción del español al alemán son casi siempre necesarias y urgentes para poder darle a la traducción la potencia que caracteriza el poema de origen. Un poema de Jorge Kanese termina con el verso inexplicablemente conmovedor: "Soy / un punto infinito / en la nada de los sueños". Es una imagen muy fuerte, *la nada de los sueños*. Pero ¿cómo se traduce? "Nada" y "sueños" transmiten una métrica trocaica que no es tan sencillo replicar en esta tarea. *Das Nichts der Träume*, que podría presentarse tal vez como la primera solución, es insuficiente en muchos sentidos: lo más problemático es la construcción del genitivo, que debilita de manera innecesaria la imagen en alemán. El español no tiene, o casi no tiene, palabras compuestas; le es indispensable la combinación de sustantivos a través de una construcción en genitivo. En alemán es diferente: dos conceptos de por sí delicados, cargados, imprecisos, difusos y difíciles de expresar como *Nichts* y *Traum* no se relacionan mejor con esta construcción en genitivo, más bien se distancian con el uso del *der*. El plural *Träume* también hace que el concepto abstracto en sí sea aún más abstracto: *die Träume*, ¿qué se supone que son? En español queda más claro que "de los sueños" hace referencia al hecho de soñar, al mundo o a la esfera de los sueños, como



en el caso de “el mundo de los sueños”, y en alemán lo más adecuado sería representarlo como *Traumwelt*. En cambio, en el caso de *Nichts der Träume* no solo sería muy difícil delimitar qué significa ese *Nichts*, sino también a qué *Träume* correspondería. Con una traducción literal, convertimos una imagen compleja que tiene mucha fuerza en una metáfora débil, incomprensible, abstracta y que, a fin de cuentas, no dice nada. Una solución más significativa requeriría aprovechar la riqueza de cada lengua a la que se va a traducir; en este caso podría ser, por ejemplo, la construcción de palabras compuestas propia del alemán. Así, una posibilidad sería *Traumnichts* que, a simple vista, sería equivalente en el plano semántico a “nada de los sueños”. Pero *Traumnichts* sigue siendo poco concreto y, frente a los ojos del lector, se disuelve como nada y como un sueño, y en este caso termina siendo un aspecto en el que el texto pierde fuerza en vez de recuperarla, a pesar de que el poema también hable sobre disolución; pero no debemos olvidarnos del “punto infinito”, que genera una tensión, una extensión e importancia oximoral. Hay que encontrar una imagen en la que se logre una relación entre *Nichts* y *Traum* que sea tan interesante y comprensible como la que hay entre “nada” y “sueños”. Una relación de tensión, de contradicción. Después de todo, hablamos de un Yo que amenaza con desaparecer de manera infinita, que se convierte en un punto, que



se desliza infinitamente por la “nada de los sueños”, que casi no es ni será nada de ahí en más, pero que puede nombrar a esta casi desaparición eterna como tal. Para este dolor tan atípico de una lengua paradójica que no es capaz de articular nada más que el silencio del individuo que la habla, para este dolor, para esta tensión, hay que encontrar una lengua propia, incluso una traducción propia que también sea individual como ese verso. *Ein unendlicher Punkt imträumenden Nichts* es una construcción con un gerundio que reproduce la contradicción: según Hegel, la nada sería la única instancia en la que ninguna otra predicación es posible, de la que como mucho podría decirse que es la muerte, y ahí el ser puro: puro de toda atribución y predicación. Es imposible que una nada, que se le atribuye al soñar y en la que se encuentra un Yo que le sirve a la lengua, sea esta nada. En lo expresivo de convertirse en nada, la nada se excede como nada. Sucede algo parecido si, de pronto, se le atribuye a la nada un movimiento tan paradójico como un gerundio y si ese gerundio es “soñando”. Y en la zona igual de confusa y desconcertante de algo que desaparece mientras se convierte (o en el sentido contrario) tal vez se encuentra la práctica de la traducción, principalmente la de poesía, si se intenta repetir un texto y se lo priva de su lengua de origen para poder reproducirlo en otra lengua.



Todos estos ejemplos presentados de manera arbitraria sobre los movimientos de la traducción, en ocasiones contradictorios, no nos permiten —puntualmente en relación con traducciones específicas— generalizar (con los correspondientes saludos de parte de Man). Como prometí, no ofrecen ni un catálogo, ni una indicación, ni un método, ni una definición de la praxis de la traducción. Pero —y con esto habríamos ganado algo— nos pueden ayudar a aclarar por qué esta praxis es un proceso infinito, siempre nuevo, que hace una cosa por sobre todas las otras: plantear preguntas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (1963). Die Aufgabe des Übersetzers en C. Baudelaire (ed.) *Tableaux Parisiens*. Suhrkamp. (pp. 5-24)
- Berryman, J. (2014). *The Dream Songs*. Farrar, Straus and Giroux.
- Cervantes, M. (2008) *Don Quijote von der Mancha*. Hanser.
- Derrida, J. (1998). Des tours de Babel. En : *Psyché. Inventions de l'autre*. Galilée. (Tomo 1, pp. 205-235)
- Englert, K. (10 de noviembre de 2008) Die Macht der Sprache. *Deutschlandfunk*. <https://www.deutschlandfunk.de/die-macht-der-sprache-100.html>.
- Flaubert, G. (2012). *Madame Bovary*. Hanser.



- García Yebra, V. (1981). Ideas sobre la traducción y problemas de la traducción literaria. *Equivalences*, 12(1), 1-13. https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_1981_num_12_1_1046
- Kant, I. (1992). *Sobre el dicho común: Puede funcionar en la teoría, pero no aplica a la práctica*. Felix Meiner Verlag.
- Man, P. (1984). Aesthetic Formalization: Kleist's "Über das Marionettentheater". En *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press. (pp. 263-290)
- Ortega y Gasset, J. (1964). Miseria y esplendor de la traducción. En: *Obras completas, Tomo V* (pp. 431-452). Revista de Occidente.
- Shenker, I. (6 de mayo de 1956). MOODY MAN OF LETTERS; A Portrait of Samuel Beckett, Author Of the Puzzling 'Waiting For Godot'. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1956/05/06/archives/moody-man-of-letters-a-portrait-of-samuel-beckett-author-of-the.html>
- Schleiermacher, F. (2002). Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. En M. Rößler (ed.). *Akademievorträge. Tomo 11* (pp. 65-94). De Gruyter.





EL UNIVERSO DE LA POESÍA MUNDIAL: ANTOLOGÍAS DE POESÍA TRADUCIDA COMO OBJETO DE ESTUDIO

Ton Naaijkens

TRADUCCIÓN

Leticia Hornos Weisz

REVISIÓN

Catalina Cepernic

Este texto fue publicado originalmente en la revista *Neophilologus* (julio de 2006, número 90), con el título “The World of World Poetry: Anthologies of Translated Poetry as a Subject of Study”.

En 1937 el reputado autor neerlandés Simon Vestdijk (1898-1971) puso en discusión la antología *Uit de wereldpoëzie* [Antología de la poesía mundial], publicada por Johan de Molenaar en su propia revista, *Groot Nederland* (Vestdijk 1937: 76-79). Entre los comparatistas¹ neerlandeses, el texto de Vestdijk es conocido por la evaluación excepcionalmente positiva del nivel de la poesía escrita en dicha lengua en comparación con la de otras². Por su parte, los historiadores de los Países Bajos especializados en traducción lo conocen por el interesante planteo acerca de las “tres posibilidades en

1. N. de la T.: El texto fue escrito originalmente en inglés, por lo cual no presenta marcas de género masculino o femenino. En la presente traducción se optó, en consonancia con la mayoría de los textos, por desmarcarse del uso estricto del masculino genérico.

2. De Molenaar es elogiado por afirmar que la poesía neerlandesa, sin importar lo buena que sea, debe siempre reflejarse en el ejemplo de otras culturas, “en búsqueda de su propio perfeccionamiento”. *Uit de wereldpoëzie* incluye además una “elección aguda” de las mejores traducciones de “todos” los poetas neerlandeses y solo muestra unas pocas lagunas, simplemente “porque nuestros poetas no podían dedicar todo su tiempo a traducir (...)” Vestdijk (1937: 76).



traducción de poesía”³. Sea como fuere, el artículo es significativo fundamentalmente en tanto que discute la antología de poesía traducida como un género específico.

Uit de wereldpoëzie está muy cerca de alcanzar una de las “desideratas secretas de Vestdijk: una antología representativa de ‘la mejor poesía de los últimos 50 o 60 años’ que abarca no solo la obra de un individuo, sino la de un ‘areópago de poetas’”⁴. El autor pinta una imagen clara de la colección al afirmar que

por el momento [...], a los efectos de obtener un panorama amplio, con el propósito de actualizar, esta selección casual (pero notablemente completa) [nos] será de gran utilidad, en tanto la realidad poética es retratada *vue à travers de tempéraments*. Estos “temperamentos”, tratándose de traductores, componen un capítulo aparte. Abandonamos el panorama —en el cual, similar al Panorama Mesdag,⁴ muchos maestros han prestado su pincel— para ingresar en los talleres. Miramos alrededor y encontramos mucho que elogiar.

3. La traducción correcta, la buena y personal. El ideal, según Vestdijk, sería una síntesis de las tres, una hazaña “alcanzada con mayor éxito en la traducción de Nijhoff Stravinsky”, ídem, p. 78.

4. Ídem, p. 77; *Panorama Mesdag* es una pintura cilíndrica del siglo XIX que mide 14x120 metros, expuesta en La Haya (Países Bajos).



Vestdijk menciona al pasar un número considerable de características del género: la función (ofrecer un panorama, actualizar), la selección (casual, pero “notablemente completa”), el estatus de la colección (elegida y “vista”, en el sentido de traducida por temperamentos). Estos temperamentos son de hecho poetas, partes interesadas. Lo que hace única a esta reseña es su atención simultánea a todos estos aspectos. No es una tarea fácil abordar un fenómeno tan complejo como una antología de poesía traducida por poetas.

Para empezar, no es sencillo definir exactamente lo que comprende una antología. El propio término, derivado del griego *anthología*, que significa “una colección de flores”⁵ y que es, por lo tanto, una metáfora, podría considerarse engañoso. Esto es especialmente cierto cuando no se incluyen necesariamente los mejores poemas o los más lindos, sino aquellos que, por ejemplo, son representativos de un tema determinado, de la obra de un grupo claramente delimitado, como de los surrealistas o los enamorados, y así. En este ensayo, el término antología será empleado en un sentido estrictamente neutral, como una etiqueta general para una publicación o parte de una publicación en la cual textos o extractos

5. N. de la T.: De hecho, el término neerlandés *bloemlezing* es, literalmente, “colección de flores”.



de más de dos autores son combinados por la razón que sea⁶. Esto implica considerar que, en efecto, algunos números especiales de revistas podrían incluir una antología o cuando un poeta incluye una pequeña antología de manera condensada, por así decirlo, en una colección de su propia poesía.

El problema del estatus y la forma se refleja habitualmente en los títulos de las antologías, como lo ilustra la antigua imagen de la “guirnalda” de textos, o del romántico, seductor y todavía ampliamente usado “jardín”. Metáforas de este tipo ponen de relieve las particularidades de las antologías (como en “guirnalda de” o “lo mejor de”). Otra metáfora muy recurrida es la de ser “espejo” de la poesía, a través del cual se puede apreciar el esplendor de la muestra. Esta metáfora tiene el objetivo de presentar un panorama, y un panorama también incluye poemas “menores”⁷. La idea del panorama también es expresada mediante el encantador paradigma de “caravana” (como en el inteligente volumen de poesía persa recopilado por J.T.P de Bruijn, *Een karavaan uit Perzië* [Una caravana de Persia]). En los últimos siglos, la antología parece haber sido apreciada sobre todo como un “lugar” en el cual podemos

6. El criterio “más de dos” es tomado de Essmann y Schöning (1996: XIII) (“eine Zusammenstellung von Texten von mindestens drei Autoren”).

7. Por cierto, en el artículo antes mencionado, Vestdijk califica las antologías de poesía en otras lenguas como un “espejo” productivo para la poesía neerlandesa.



echar una mirada alrededor. Ejemplos provenientes de las regiones de habla alemana son *Bildersaal der Weltliteratur*⁸ [Salón de literatura universal] del siglo XIX y la renombrada *Museum der modernen Poesie* [Museo de la poesía moderna] de Hans Magnus Enzensberger, de 1960. Con sus diferencias, ambas antologías son optimistas en tanto profesan ser más o menos completas y proveer un panorama. Más tarde, Enzensberger revisó su *Museum*, de manera poco habitual, en la reedición de 1980. Es interesante examinar con mayor detenimiento de qué modo y por qué Enzensberger eligió matizar los términos de su antología, considerando que el rótulo “museo” ya no parece satisfacerlo y que en su lugar aspira ahora a un “atlas” de la poesía moderna. Este concepto, de hecho, fue utilizado en 1995 por Joachim Sartorius en su *Atlas der neuen Poesie* [Altas de la poesía nueva].

El objetivo de Enzensberger, en sus propias palabras, fue “encantar al fantasma de la poesía moderna”, lo que significa nada menos que incorporarlo a la colección del museo (Enzensberger, 1980: 766). A la vez, se corrige a sí mismo al declarar que su propósito no es la momificación, sino más bien *verwendbar machen* [hacer(la) productiva]. Esto último, que implica poner el material a disposición de la crítica, es logrado

8. Reunido por Joachim Scherr en 1848.



por la antología. El diseño no era en ningún sentido definitivo, no era un “mausoleo”, sino, en efecto, un lugar de “cambio constante” (p. 767). Con cierta sorpresa comprobamos que, como suele suceder con Enzensberger, todo lo que predice se hace realidad: la antología tenía que marcar tendencia y generar una consagración (también internacionalmente), y esto es exactamente lo que sucedió. Además, debía funcionar como “taller” en el cual se pudiera ver a la gente trabajando, lo que se logró, considerando la diversidad de las traducciones. Las personas que trabajaron en ella eran poetas que oficiaron a la vez de “exploradores, traductores, críticos y ensayistas”. Dado el género de su objeto (poesía traducida antologada), para Enzensberger esto implicó levantar automáticamente las barreras nacionales de la literatura. Con esto predijo, ya en 1960, la creciente importancia que ganaría la noción de literatura mundial. En 1980, no obstante, la descartó a favor de una interpretación diferente que demuestra, al menos en su argumentación, cómo las poéticas varían según los métodos para antologar.

Enzensberger expresó desde el comienzo su disconformidad con el término antología, lo cual es entendible, en tanto el autor enfatizó la novedad, la desarticulación y la subjetividad de la selección. Ya en 1960, su formato ideal era el de un mazo de cartas con el cual quien leía podía crear su propia



disposición, orden, etcétera (p. 782). Esta idea funciona solo en teoría, puesto que la antología fue preceptiva y tuvo un fuerte efecto canonizante, criterios que entran en conflicto directo con el principio de apertura y el formato de hojas sueltas. Cuando Enzensberger analizó en 1980 la situación de la poesía mundial observó una gran divergencia y un surgimiento creciente de “minorías”, “intereses privados”, “subculturas”, “dialectos”, etcétera (presumiblemente, su manera de caracterizar al movimiento posmoderno). Por este motivo, el museo tuvo que ceder paso a un atlas abierto, por más que ninguna de las metáforas logra deshacerse de la idea de “libro” y, en tal sentido, ambas permanecen vinculadas. En los dos volúmenes de *Poems for the Millennium*, de finales del siglo XX, Jerome Rothenberg y Pierre Joris también optan por el concepto de atlas o, como ellos lo llaman, “mapeo de posibilidades”: “Desde el comienzo, nuestras intenciones han sido las de mostrar un mundo (literal) de posibilidades en el contexto de una obra extensa, pero inevitablemente finita” (Rothenberg y Joris, 1995: 13). El formato resultante es sorprendente y variado: con preludios, descripciones breves sobre movimientos literarios, una cobertura de alcance internacional, una definición cada vez más amplia de poesía (que incluye temas de Tom Waits y canciones de “Native Americans”), galerías abiertas, referencias a conceptos de diseño modernista tales como el



collage, el alejamiento de las definiciones tradicionales de género, y la inclusión de comentarios, manifiestos y declaraciones poéticas⁹.

Son notables los múltiples intentos de crear una antología dinámica: no estática, sino en movimiento continuo; no en silencio mortal, sino con el sonido de las personas trabajando, martillando y moldeando su pieza, un aspecto particular de las antologías de poesía traducida. “Si el estudio de la literatura estuvo menos confinado por las fronteras de las lenguas nacionales, acá va a encontrar un espacio ideal para su investigación”, apuntó Enzensberger al equipar su museo (pp. 774, 779). La noción contiene un atractivo innegable; ¿dónde más sino en este género encontramos un comentario literario tan concreto y activo?

Por lo general, las antologías pertenecen a un género de segundo grado: contienen material que ha sido publicado antes en otra parte. Esta característica es compartida por las traducciones, ya que son textos que también responden a otros

9. Geert Buelens escribió una delirante reseña sobre las antologías, aun cuando trabajó con un concepto que fue bastante ignorado por los compiladores: el de un panorama. “Este libro muestra decidida y magistralmente las posibilidades del género y con ello —y esto puede parecer un tanto dramático— el mundo y la vida misma”, aseguró en la reseña “De bijbel, deel 2 (van Paul Celan tot Tom Waits)”, periódico *De Morgen*, 7 enero de 1999.



anteriores tanto de manera lógica como cronológica. Extraídos de su hábitat natural (una colección de poemas producidos en una lengua fuente), los poemas son reubicados en un entorno ajeno y artificial en el cual adquieren un significado diferente. Son elegidos, dotados de una nueva cualidad, significado o valor, generalmente por alguien diferente al creador original y probablemente por traductores que los han filtrado a través de sus propios temperamentos. Además, el cambio de configuración también impacta en los textos: de pronto, como están rodeados de extraños, son usurpados por un contexto y atrapados entre paratextos de los que no sabían nada. Esto convierte a la antología en un documento excepcional que da cuenta de procesos de recepción y, en todos los casos, en un indicador o “barómetro del gusto”¹⁰. Al momento de indagar acerca de las antologías de poesía traducida, esto implica una aproximación doble: evaluar lo que ha sido seleccionado para ser traducido y por qué; y analizar el impacto de las traducciones en los textos originales. Aquí es donde entran en escena quienes traducen, sean poetas o no, y donde cobra relevancia el aspecto operativo del taller donde los textos son gestados.

10. El término “barómetros del gusto” fue introducido por Theo Hermans en un artículo en el que toma posición por las traducciones como objeto de estudio y afirma que la traducción y su interacción entre traductores y la audiencia conforman “un barómetro adicional del gusto”, 2004: 33-50.



Las traducciones requieren un tipo especial de recepción en cuanto ellas también son “originales”, textos nuevos. Las antologías configuran un nuevo orden y reúnen poemas que no se conocían entre sí. Debido a estas dos líneas, los poemas reciben un nuevo estatus que los convierte en un objeto fascinante.

La combinación de antología y traducción revela un número de mecanismos que inciden en el terreno de la operación literaria, principalmente los siguientes: selección y desarticulación, representación y traducción, comentario y crítica. Los cuatro roles que Enzensberger adjudicó al poeta, aquellos de explorador, traductor, crítico y ensayista, reflejan algunos de estos mecanismos. Con respecto a los dos primeros, selección y desarticulación, podrían definirse como aquellas decisiones tomadas por alguien externo —un especialista o interesado en esa literatura extranjera en particular— al estudiar o revisar determinados textos. Representación y traducción apuntan a la importancia concedida a cierto tipo de poesía (poesía francesa y la manera en la que es presentada en los Países Bajos, por ejemplo). Así se descubren los filtros mediante los cuales compiladores y traductores concibieron la obra de ciertos autores. Se me ocurre, por ejemplo, el proceso histórico de recepción de los poemas de Mallarmé en los Países Bajos, incluyendo las traducciones, en cuanto estas son instancias



previas en las cuales el autor fue mencionado por los investigadores, escritores y críticos en ese país. Esto podría calificarse de “momentos de diálogo cultural”, una expresión que, no por accidente, denomina a un grupo de estudio en Utrecht interesado en este objeto. Comentario y crítica están relacionados con la definición del género. En el caso de las antologías, debe considerarse la publicación completa, incluyendo el diseño y los textos de acompañamiento —como prefacios o epílogos—, notas al pie, patrones genérico-textuales, traducciones incorporadas, justificación, si son monolingües o bilingües, etcétera. Se hacen visibles en este punto los rastros de selección y desarticulación, de representación y traducción y, de manera más general, también pueden identificarse “barómetros de gusto”. Estos pueden derivarse además de ausencias notorias. Vale decir, cuando se espera la presencia de determinados poetas, pero no figuran. Resulta clave leer esos barómetros en términos de normas, valores, posiciones políticas o ideológicas, criterios literarios, histórico-literarios o poéticos.

En mi opinión, hay al menos tres aspectos principales a considerar. En primer lugar, el propósito y la función de la antología. Debería hacerse una distinción entre función temática, función literaria o histórico-literaria, función cultural o histórico-cultural, funciones ideológicas, políticas o comerciales.



Naturalmente, estas funciones no son excluyentes e incluso se pueden solapar. En segundo lugar, el carácter de la antología. Es posible distinguir entre la antología de autor, en la cual la elección responde a una perspectiva determinada; una antología de editor, en la que entran en juego objetivos tales como el mercado y la publicidad; y las antologías traducidas, en las que los traductores, poetas oficiando de traductores, traductores oficiando de poetas o los poemas en sí mismos, ocupan el centro de la escena. Como tercer aspecto, sería de utilidad una descripción detallada del objeto de estudio como tal. Se debería incluir la selección de los poemas, el ordenamiento de los textos, los efectos de la antología o de los textos de acompañamiento como prefacios, epílogos, notas, biografías, etcétera¹¹.

Las antologías de poesía traducida ameritan una atención especial en tanto que ambas prácticas, la traductora y la de antologar, presuponen realizar modificaciones y una selección

11. Klein (1995) presenta una lista de factores y características en un ensayo sobre antologías de poesía alemana desde 1930 a 1990. En el párrafo que lleva el nombre "Hacia una sistemática de las antologías", menciona las siguientes siete características: 1. intención, 2. (lectores de) la cultura meta, 3. criterios de selección (idioma; región, país, nación; diacronía o sincronía; género, tipo textual; tema; actitud, ideología; representatividad; calidad), 4. compilación y compilado, 5. macroestructura y contexto, 6. ordenamiento ("secuencia del texto principal"; alfabetico, cronológico, secciones, grupos, etcétera) y 7. el impacto de la antología.



en torno a una determinada literatura. Este doble filtro provoca que el formato del conjunto, incluyendo el ordenamiento por tópicos y el contexto, impacte en los poemas individuales. En tal sentido, traducir es también una forma de antologar. Antologías interculturales o interliterarias, ya sean multi o bilaterales, operan, citando a Anthony Pym, en “la intersección de traducir y antologar”, formando un género único en el cual “el concepto dominante de autor original” debe ser examinado (Pym, 1995). Pym llama la atención sobre lo que él denomina “manos silenciosas” que trasponen, traducen y ordenan textos. La paradoja es que muchas antologías de traducción proclaman presentar, por ejemplo, poesía china, frisona o romántica. Esto es cierto y falso a la vez.

A través de un abordaje orientado a lo literario, un objetivo posible podría ser el de establecer la posición de las literaturas “nacionales” en el espectro de la literatura mundial o determinar la imagen cultural de sí mismas en ese contexto. Un enfoque centrado en el compilador, podría estudiar, por ejemplo, de qué modo un lector del siglo XIX pensó una determinada literatura y qué opinión pudo haber tenido respecto de los persas, los dadaístas o las mujeres, por nombrar solo algunos aspectos. En las universidades de Miami y California, Laura Mandell y Rita Raley, respectivamente, estudian antologías de poesía inglesa (en particular las del periodo romántico),



con el propósito de establecer la contribución de las mujeres. El suyo es un ejemplo de un estudio diacrónico en torno a la construcción del canon¹². Otro método combina la aproximación enfocada en la literatura y la cultura meta con el fin de determinar cómo estas son presentadas en la cultura de acogida. Con un propósito más limitado y a través de un acercamiento interpretativo, podría analizarse de qué modo aparece el mismo autor en varias antologías. Para todos estos casos, el objeto de estudio podría ser una sola antología o un corpus de muchas de ellas. Este último caso permite un relevamiento de orden cuantitativo y estadístico, incluyendo la visualización por medio de figuras y gráficos. Un estudio de estas características es el que realizó el grupo de investigación radicado en Göttingen, abocado al análisis a gran escala de antologías de “poesía mundial” traducida, combinando la investigación cuantitativa y estadística con la cualitativa. Ese trabajo abarcó la poesía de dos siglos en todas las lenguas del mundo, así como una pléthora de antologías en lengua alemana. El contenido fue registrado y expuesto en las llamadas “rosas de los vientos”, las cuales revelaron, por cierto, lo “diminuta” que se considera la poesía neerlandesa. Las publicaciones de este grupo ostentan algunas de las últimas y más importantes

12. Ver: <https://romantic-circles.org>



teorías desarrolladas sobre este tema¹³. El objetivo: “reconocer y representar de la manera más diversa posible las condiciones, los procesos, las personas, los objetos y los resultados de una recepción literaria multilateral por medio de un soporte históricamente relevante y representativo a la vez” con un carácter predominantemente histórico u oficial (Esmann y Schöning 1996: V).

Un tipo diferente de abordaje es el bibliográfico, en el cual el punto de partida es quien compila y no tanto lo compilado. Sirva de ejemplo el carácter algo peculiar de Joachim Scherr, quien clasificó, organizó y evaluó la totalidad de la literatura mundial en el siglo XIX. También podría hacerse hincapié en el aspecto traductivo, en una crítica de la traducción que responda a las preguntas de cómo son tratados los poemas por la traducción, por qué y con qué efecto. Desde una perspectiva

13. Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TICs) le han dado un enorme impulso al estudio de las antologías, permitiendo una visión de conjunto más sencilla y completa. Un proyecto de investigación interesante de estas características se encuentra actualmente en curso en la Facultad de Ciencias aplicadas en la Universidad de Colonia, Alemania. Investigadores de literatura, bibliotecología y científicos de la información están construyendo una base de datos que abarca todas las antologías de poesía en lengua alemana. El proyecto es monocultural, pero es interesante porque considera las antologías como “vías típicas de distribución de la poesía, y en el largo plazo también de su canonización”.



histórico-descriptiva, se podría descubrir quién o qué fue traducido y de qué manera, por quién y con qué propósito. Un ejemplo interesante es la investigación de Vera Gerling (Düsseldorf), quien estudió antologías latinoamericanas de prosa al tiempo que teorizó el género de manera global. Gerling aborda la antología como el género en el cual, por su diseño, intervienen “momentos de transformación cultural”. Ella afirma que una antología puede reducir la complejidad cultural o hacerla más explícita, en tanto las diferencias entre culturas y literaturas pueden intensificarse o anularse (Gerling 2004.).

Las antologías pueden perseguir un objetivo canonizante, algo evidente en el caso de los compiladores que operan con la intención de influir en el patrimonio cultural (me viene a la mente el poeta neerlandés Gerrit Komrij, que utilizó medios cuantitativos para crear rankings de calidad). Bajo el formato de una investigación histórica, se podría adoptar un foco comparativo y establecer conclusiones acerca de la manera en que ciertos poemas han sido seleccionados y priorizados. En general, creo que se ha subestimado el papel que juegan las antologías en los procesos de canonización. (Después de todo, muchos poetas solo se vuelven conocidos por sus poemas en antologías y a menudo es únicamente por esta razón que son recogidos en antologías posteriores).



En su antología *Die Erfindung der Poesie* [La invención de la poesía] (1996), el poeta Raoul Schrott intenta rastrear los orígenes de la poesía. Comienza la búsqueda en el año 24 a.C. con la sacerdotisa sumeria Enheduanna. La antología abre con la audaz declaración que sostiene que ninguna otra literatura como la alemana ha mirado a su alrededor de forma tan extensiva y meticulosa. La razón, según él, es simple: “una poética, con la relevancia internacional que sea, nunca ha logrado desarrollarse por ella misma y, cuando lo hizo, el impulso llegó siempre de tradiciones extranjeras” (Schrott, 1997: 7). Asimismo, es fascinante cómo Rothenberg y Joris retratan en su célebre obra de referencia en dos volúmenes la posición de la poesía neerlandesa en la cosecha mundial del siglo XX. Los Países Bajos y Flandes son representados en el archivo Cobra, junto con Lucebert y Hugo Claus, pero también con Karel Appel. Otra presencia destacable es Bert Schierbeek¹⁴. Podrían discutirse las intenciones poéticas, culturales y políticas en las obras de Schrott, Enzensberger y Rothenberg y Joris, casos que son por cierto sumamente curiosos.

14. Cuando se trata de poesía alemana, Paul Celan ocupa un lugar prominente, no solo con numerosos poemas, sino también con su discurso “Der Meridian” [El meridiano].



Otro ejemplo de la influencia subjetiva ejercida por los compiladores son las antologías en las cuales traductores y traducciones son el foco de atención, más que los autores originales, como en *Poem into Poem. World Poetry in Modern Verse Translation* (de George Steiner, 1966) y *The Oxford Book of Verse in English Translation* (Charles Tomlinson, 1980). Para la lengua neerlandesa son ejemplos los volúmenes *Gedicht en omgedicht* de Bert Decorte (1960) y por Paul Claes y Frans Denissen (1993).

Para describir el diálogo cultural en la poesía traducida es preciso profundizar un poco más. La forma más efectiva de hacerlo es desde la perspectiva de la cultura meta. Un ejemplo de esto es la reciente y abarcativa antología *Spiegel van de Franse poëzie* [Espejo de la poesía francesa] de Philip Ingelse, publicada en los Países Bajos, en 2004. El abordaje del antólogo parece estar orientado predominantemente a la cultura fuente: el objetivo fue ofrecer un panorama de la literatura francesa y no, o menos, de la literatura francesa en traducción. Quien investiga o lee con interés forzadamente mira por el hombro de quien hizo la compilación, aunque sigue estando en posición de preguntarse por qué priorizó ciertas traducciones. Sin analizarlo de manera exhaustiva, podemos concluir también lo determinante que ha sido la antología neerlandesa de poesía francesa del Renacimiento a cargo de Robert de



Does, de 2001. Menos influyente, pero relevante por la atención dispensada a la poesía modernista francesa del siglo XX, es la antología de Guus Luijters (*De moderne Franse poëzie* [La poesía francesa moderna]), del mismo año. Estas y otras antologías suponen, una y otra vez, que la poesía moderna comienza con Baudelaire y que, digamos desde 1980, no pasó mucha cosa. Esta postura no es necesariamente falsa, pero carece de idea de progreso o, mejor dicho, de desarrollo, lo cual resulta desconcertante, considerando que en los últimos años aparecieron ya solo en el espacio de habla neerlandesa varias antologías de “poesía francesa viva”, editadas por Jan Myskin. Si bien podríamos aducir ciertos prejuicios con respecto a ellas, ya que la selección delata la predilección del antólogo por lo vanguardista y lo experimental, es cierto que incluyen, en general, a todos los autores que aparecen en las revistas de poesía francesa más reconocidas de la actualidad. Las antologías de Myskin son claramente colecciones con personalidad, y la selección es tan afinada como los textos, *vue à travers d'un temperament*.

Desde otro ángulo, se podría observar cómo reaccionan los poetas a las antologías. Dos ejemplos de los Países Bajos son los artículos de Piet Gerbrandy y Menno Wigman sobre las antologías de poesía francesa. Gerbrandy no se asombra con la antología de Ingelse que, según lo apunta en el artículo



—con el alarmante título de “Tantaluskwelling” [El tormento de Tántalo]—, respira “virtud”¹⁵. Wigman reseña la antología de Guus Luijters y expresa su satisfacción con la traducción de Slauerhoff del poema de Baudelaire “Sépulture d'un poète maudit”: “[realizada con] tal fluidez, resistencia y naturalidad que sería casi un insulto seguir refiriéndose a ella como una traducción” (Wigman, 2001: 56-57). La observación es prácticamente idéntica a la realizada por Vestdijk unos 75 años antes sobre el mismo poema, esta vez incluido en *Uit de werelddpoëzie* [Acerca de la poesía mundial] de Johan de Molenaar. Vestdijk consideraba el texto como ejemplo de una traducción buena y al mismo tiempo personal, “escrita para ser disfrutada y no para ser estudiada científicamente por fidelidad al original” (Vestdijk 1937: 78). Esto nos devuelve al lugar en donde empezamos: “Abandonamos el panorama –en el cual, similar al Panorama Mesdag, muchos maestros han prestado

15. Piet Gerbrandy se revela sospechosamente ingenuo en el artículo publicado en *de Volkskrant* (14 de enero de 2005): “hacés múltiples descubrimientos al hojear el libro, pues posee una virtud irreconocible al sugerir que la poesía francesa es dominada por figuras como Pieter Langendijk, Hélène Swarth, Vasalis and Luuk Gruwez. No puedo determinar si es por la selección o no, pero ¿la poesía francesa no tuvo poetas del calibre de Hugo Claus y Gerrit Kouwenhaar? ¿No cuenta con posmodernistas temerarios como Dirk van Bastelaere, Mustafa Stitou y Toninus Oosterhoff? ¿No conocen la poesía desinhibida de Lucebert y Jacques Hamelink? ¿Ezra Pound no incidió en absoluto en la poesía francesa?”



su pincel– para ingresar en los talleres. Miramos alrededor y encontramos mucho que elogiar”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bödeker, B. & Esmann, H. (eds.) (1997). *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Berlín: Erich Schmidt Verlag. Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, vol. 11.
- Buelens, G. (1999, 7 de enero). De bijbel, deel 2 (van Paul Celan tot Tom Waits). *De Morgen*, s/n.
- Claes, P. (1997). *De Griekse liefde: honderd vijftig epigrammen*. Amberes/Rijswijk: Kritak-Goossens.
- Claes, P. y Frans, D. (eds.) (1993). *Gedicht en omgedicht: dertig jaar wereldpoëzie in vertaling. 1960-1990*. Gent: Poëziecentrum.
- De Bruijn, J.T.P. (2002). *Een karavaan uit Perzië: klassieke Perzische poëzie*. Amsterdam: Bulaaq.
- Decorte, B. (1960). *Gedicht en omgedicht: wereldpoëzie door Vlamingen vertaald*. Hasselt: Heideland.
- De Does, R. (2001). *Van liefde en van dood: dichters van de Franse Renaissance*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- Enzensberger, H. M. 1980. *Museum der modernen Poesie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.



- Esmann, H. y Schöning, U. (eds.) (1996). *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, vol. 11.
- Gelder, Geert Jan van (s/d) [2001]. *De Arabische tuin: klassieke Arabische poëzie*. Amsterdam/Leuven: Bulaaq en Van Halewijk.
- Gerling, V. E. (2004). *Lateinamerika: so fern und doch so nah? Übersetzungsanthologien und Kulturvermittlung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Gerbrandy, P. (2005, 14 de enero). Tantaluskwelling. Bloemlezing vertaalde Franse Poëzie van 167 dichters. *De Volkskrant*, s/n.
- Hermans, T. (2004). Huydecoper verkoopt zijn huid. Over vertaalhistorie en vertalersironie. *Filter. Tijdschrift over vertalen* 11(3), 33-50.
- Ingelse, P. (ed.) (2004). *Spiegel van de Franse poëzie*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Kittel, H. (ed.) (1995). *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlín: Erich Schmidt Verlag. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, vol. 9.
- Klein, H. (1995). Anthologies of German Poetry in Translation Published in Britain 1930-1990. En *International Anthologies of Literature in Translation* (pp. 56-83). Berlín: Erich Schmidt Verlag.



- Luijters, G. (ed.) (2001). *De moderne Franse poëzie: een anthologie*. Amsterdam/Amberes: L. J. Veen.
- Molenaar, J. de (s/d) [1936]. *Uit de wereldpoëzie. En het Nederlandsch vertaalde gedichten verzameld door Johan de Molenaar*. Amsterdam: Elsevier.
- Myskin, J. (1994). *Geboorten van het vers: levende Franse poëzie [1940-1960]*. Gent: Poëziecentrum.
- Myskin, J. (1996). *Het feest van de vorm: levende Franse poëzie [1960-1980]*. Gent: Poëziecentrum.
- Pym, A. *Translational and Non-Translational Regimes Informing Poetry Anthologies. Lessons on Authorship from Fernando Maristany and Enrique Díez-Canedo*. En *International Anthologies of Literature in Translation* (pp. 251-270). Berlín: Erich Schmidt Verlag.
- Rothenberg, J. y Joris, P. (eds.) (1995). *Poems for the Millennium: the University of California Book of Modern and Postmodern Poetry. Volume One: From Fin-de-Siècle to Negritude*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Rothenberg, J. y Joris, P. (eds.) (1998). *Poems for the Millennium: the University of California Book of Modern and Postmodern Poetry. Volume Two: From Postwar to Millennium*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Sartorius, J.(ed.) (1995). *Atlas der neuen Poesie*. Reinbek: Rowohlt Verlag.



- Scherr, J. 1848, 1869, 1885. *Bildersaal der Weltliteratur* (s/d).
- Schrott, R. (1997). *Die Erfindung der Poesie: Gedichte aus den ersten viertausend Jahren*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Steiner, G. (ed.) 1980. *Poem into Poem: World Poetry in Modern Verse Translation*. Harmondsworth: Penguin.
- Tomlinson, Ch. (ed.) (1980). *The Oxford Book of Verse in English Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Vestdijk, S. (1937). Oververtaalde gedichten. Poëtisch Maandbericht. En: *Groot Nederland*, pp. 76-79.
- Wigman, M. (2001, 18 de mayo). De orde van het avontuur. *Haagse Post*, pp. 56-57.



NOTAS BIOGRÁFICAS

ESCRIBIERON:

Frank Heibert (Essen, Alemania, 1960) estudió romanística y germanística en Berlín, Roma y París y se doctoró con la tesis titulada “Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung” [El juego de palabras como medio estilístico y su traducción]. Actualmente vive en Berlín y, además de dedicarse a la traducción de literatura y teatro, es docente, escritor y crítico. Ha traducido del inglés, el francés, el italiano y el portugués cerca de 110 libros de prosa y 120 obras de teatro, entre las que se encuentran obras de Don DeLillo, Richard Ford, George Saunders, Raymond Chandler, George Orwell, Neil LaBute, Boris Vian, Raymond Queneau, Marie Darrieussecq, Yasmina Reza, Jorge de Sena, Curzio Malaparte, entre otros. Ha recibido diversos premios, entre ellos el Premio Rowohlt, el Premio Braem y el Premio de Traducción de Straelen (junto con Hinrich Schmidt-Henkel).

Esther Kinsky (Engelskirchen, Alemania, 1956) pasó los primeros años de vida en Renania, Alemania, y tras residir en Inglaterra, Hungría y Berlín ahora vive entre el Friuli y Viena. Ha escrito siete libros de prosa y poesía, así como numerosos



ensayos y artículos en revistas. Es traductora literaria del polaco y del inglés. Su más reciente publicación es el libro de relatos *Weiter Sehen* (Ed. Suhrkamp). En sus textos recorre “territorios perturbados”, y explora las diferentes huellas que encuentra en ellos.

Léonce W. Lupette (Göttingen, Alemania, 1986) publicó, entre otros libros de poesía, *Tablettenzoo* (Luxbooks, 2013) y *Äkste & Änkste denxte* (Fadel & Fadel, 2017), el cuento *Locro* (Reina Pagana, 2020) y el poemario *Serbal* (Editora de los Bugres, 2023). Tradujo libros de John Ashbery, John Berryman, Jorge Kanese, Enrique Winter, Friedrich Hölderlin y Leonard Cohen, entre muchos otros. En 2015 recibió el Premio de poesía internacional de la ciudad de Münster por sus traducciones de Charles Bernstein. Ha participado de diversos festivales internacionales de poesía, como los de Rosario, Buenos Aires, Berlín, Montevideo y Londres.

Ton Naaijkens (Tilburgo, Países Bajos, 1953) es ensayista y traductor. Tradujo la poesía reunida de Paul Celan, y obras de, entre otros, Elke Erb, Barbara Köhler, Ulf Stolterfoht y, recientemente, Friederike Mayröcker. Hasta 2019 estuvo a cargo de la cátedra de Literatura Alemana y Traductología en la Universidad de Utrecht, en donde dirigió la maestría y



el Centro de Traducción Literaria (Expertisecentrum Literair Vertalen). Es redactor de la revista de traducción *Filter*, y la revista *Terras*, de literatura y arte internacionales. Es coautor de *Vertalen in de Nederlanden, een cultuurgeschiedenis* (2021). En la actualidad está trabajando en una antología de poesía alemana contemporánea.

Désiréé Schyns (1959) es profesora de Traducción y Traductología en la Universidad de Gante (Bélgica), ensayista, traductora literaria y forma parte del comité editorial de la revista de traducción *Filter*. Es autora de *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne franco-phone* (2012) y ha compilado publicaciones sobre traducción y exilio, la traducción de poesía del escritor neerlandés Cees Nooteboom y traducción de poesía en perspectiva internacional. Ha traducido a Marcel Proust, Hélène Cixous, Bruno Latour y Yoko Tawada al neerlandés. Recientemente se publicó *Translating Memories of Violent Past. Memory Studies and Translation Studies in Dialogue*, que compiló junto con Claudia Jünke.

Uljana Wolf (Berlín, Alemania, 1979) es poeta y traductora, ha publicado numerosos poemarios y un libro de ensayos sobre literatura y traducción (*Etymologischer Gossip. Essays und*



Reden) en la editorial independiente alemana Kookbooks. Ha traducido al alemán poetas como Valzhyna Mort (junto con Katharina Narbutovic) y Don Mee Choi, entre otros. Ha recibido galardones por su obra como autora y traductora, como el premio Peter Huchel, el Premio Erlangen y el Premio de la Feria del libro de Leipzig. En 2019 estuvo a cargo de la cátedra de poética de traducción August Wilhelm von Schlegel de la Universidad Libre de Berlín. Es docente de escritura literaria y traducción en Viena y Leipzig.

TRADUJERON:

Facundo Nahuel Anseloni es profesor de Filosofía (ISFD N°41) y traductor del alemán (Inst. de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández). En 2022 realizó el Seminario de Posgrado en Traducción de poesía “El albergue de lo lejano” (Facultad de Lenguas, UNC), y en junio de 2023 publicó sus traducciones de poemas de Daniela Danz junto a un comentario en la revista literaria *Intervalo*, del portal Escaramuza (Montevideo, Uruguay). Actualmente participa de los talleres de análisis de cuento y escritura creativa de Juan Mattio.



Catalina Cepernic es Correctora Literaria y Licenciada en Letras por la Fac. de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Se formó en traducción literaria y didáctica del neerlandés en Bélgica y los Países Bajos. Ha traducido poesía, teatro y literatura infantil. Se desempeña como profesora de los cursos de holandés (neerlandés) en el Departamento Cultural de la Facultad de Lenguas de la UNC. Investiga literatura de habla neerlandesa desde el año 2017, principalmente sobre la traducción de poesía y teatro. Forma parte de las publicaciones colectivas *Le había hecho salir humo a mi lengua* (2021) y *Traducciones transiciones transformaciones* (2021 y 2022, respectivamente, Ed. Amphisbaena), producidas en el marco del proyecto de investigación “Texto, imagen y traducción: literatura de habla alemana y neerlandesa del siglo XXI” (SeCyT, FL UNC 2020-2025).

Camila Fernández es Traductora Pública del Alemán por la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Ha participado en diversos proyectos de traducción literaria y actualmente se desempeña en el área de la traducción deportiva.



Josefina González es Traductora Pública Nacional de Alemán por la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es profesora titular de Gramática Contrastiva (Sección Alemán) en la misma Facultad e integra el proyecto de investigación “Texto, imagen y traducción: literatura de habla alemana y neerlandesa del siglo XXI” (SeCyT, FL UNC 2020-2025). Cofundó Abrapalabra, una cooperativa de servicios lingüísticos, en la que trabajó como traductora, revisora y coordinadora de proyectos. Participó en diferentes traducciones colectivas, principalmente de ensayos y cuentos. Se formó como ceramista en la Universidad Provincial de Córdoba. Dicta clases de alfarería e investiga en torno al material cerámico.

María José Insaurralde estudió Traductorado Público Nacional de Alemán en la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Forma parte del equipo de investigación “Texto, imagen y traducción: literatura de habla alemana y neerlandesa del siglo XXI” (SeCyT, FL UNC 2020-2025). y también participó de varios proyectos de traducción colectiva. Durante tres años fue profesora adscripta de la cátedra Traducción Literaria (sección Alemán) en la Facultad de Lenguas, UNC. Dentro de la literatura, ha traducido teatro, poesía y narrativa. Actualmente sigue trabajando como



traductora independiente y como profesora de alemán como lengua extranjera.

Leticia Hornos Weisz es Doctora en Estudios de Traducción por la Universidad Federal de Santa Catarina (Brasil) y Magíster en Literatura Latinoamericana por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (Uruguay). Se desempeña como profesora de alemán en el Centro de Lenguas Extranjeras de la FHCE (Udelar). Es integrante del grupo de investigación *Historia de la traducción literaria en Uruguay* (CSIC/Udelar) y del proyecto “*Texto, imagen y traducción: literatura de habla alemana y neerlandesa del siglo XXI*” (SeCyT, FL UNC 2020-2025). Integra el Sistema Nacional de Investigadores de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación de Uruguay (ANII). Tradujo poesía y teatro alemán contemporáneos.

Natalia Lobo es Traductora Pública de Alemán y Magíster en Lenguajes e Interculturalidad (Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba). Además de su labor como traductora independiente, desde el año 2012 es docente titular de la cátedra de Traducción Periodística (Sección Alemán) en la Facultad de Lenguas (UNC). Ha investigado en las áreas de análisis del discurso en contextos interculturales,



migración alemana en Argentina e intercomprensión en lenguas germánicas (hasta el año 2022). Actualmente integra el proyecto de investigación “Texto, imagen y traducción: literatura de habla alemana y neerlandesa del siglo XXI” (SeCyT, FL UNC 2020-2025).

Alejandra Szir es Licenciada en Estudios Neerlandeses y Magíster en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Leiden). En poesía publicó *extrañas palabras* (siesta, 1998), *Suecia* (Libros de Tierra Firme, 2006), *Cuaderno* (Ediciones del Dock, 2009) y *Hermanatria* (con María Ester Alonso Morales, Pixel, 2020). *Las fronteras del yo* (Ravenswood Books, 2017) es un ensayo sobre la Argentina de J. Slauerhoff, un poeta neerlandés. De Maria Barnas tradujo el poemario *Sí sí el big bang* (detodoslosmares, 2022). Ha publicado artículos sobre cine y literatura, traducciones, cuentos y poesía, en revistas especializadas. Forma parte de las antologías de Ediciones del Dock y Los Detectives Salvajes. Coordina talleres literarios para hispanohablantes en los Países Bajos e integra el proyecto de investigación “Texto, imagen y traducción: literatura de habla alemana y neerlandesa del siglo XXI” (SeCyT, FL UNC 2020-2025).



Micaela van Muylem es Doctora en Letras y Licenciada en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba y Perito en Bellas Artes por la Esc. Sup. Figueroa Alcorta (actual UPC). Se ha especializado en traducción literaria en Alemania, Bélgica y los Países Bajos. Es profesora titular de las cátedras de Literatura de Habla Alemana y de Traducción Literaria en la Facultad de Lenguas, UNC. Desde 2005 a 2023 dictó los cursos de holandés en la Sec. de Extensión de la misma Facultad. Su investigación se centra en la literatura contemporánea (poesía y teatro, en relación con otras artes) y su traducción. Actualmente dirige el proyecto de investigación “Texto, imagen y traducción: literatura de habla alemana y neerlandesa del siglo XXI” (SECyT UNC 2020-2025, radicado en la Facultad de Lenguas). Ha publicado artículos en revistas científicas argentinas y extranjeras y libros y capítulos de libros y ha traducido más de una treintena de obras del alemán y neerlandés para editoriales y compañías teatrales argentinas y extranjeras.





Colección Versiones

La colección VERSIONES reúne traducciones de textos del campo de las Ciencias Sociales y Humanas, seleccionados por sus aportes teóricos, sus reflexiones críticas, su pensamiento original.

Desde los saberes sobre lenguas y culturas que la identifican, la Facultad de Lenguas propone versiones que buscan expandir el alcance de los textos escogidos, poner en circulación conocimientos, habilitar contenidos que convoquen a pensar desde y más allá de la especificidad de las disciplinas.

VERSIONES se articula en torno al ejercicio de la traducción, saber puesto en práctica que posibilita el 'giro' de un texto hacia otra lengua y abre espacios para nuevos lectores y lecturas.



Rector | Mgter. Jhon Boretto
Vicerrectora | Mgter. Mariela Marchisio



Decana | Dra. Graciela Ferrero

Secretaria de Posgrado |
Dra. María Elisa Romano

Prosecretario de Ciencia y Tecnología |
Esp. Darío D. Delicia





Esta edición fue compuesta
en tipografía Reforma 2018 –de licencia abierta–
en el mes de octubre de 2024 en la ciudad de Córdoba,
Argentina.