

Robo y don

El sentido invernando en un devenir plural

Violeta Percia
UBA / Conicet
violeta.percia@gmail.com

Se podría decir que toda traducción supone una pregunta sobre el lenguaje, en los límites de la lingüística y de la filosofía, y que, además, contempla una teoría respecto de la escritura o, por lo menos, de la forma poética. Es por esto que surge la necesidad de preguntarse sobre estas cuestiones, que están implícitas en alguna forma, en el momento de la traducción.

Este trabajo se concibe como un mapa en el camino hacia la traducción de algunos poemas de Sylvia Plath –dos de los cuales se reproducen en el anexo– y donde se apuntarán ciertas consideraciones que marcaron la práctica en nuestro Laboratorio.

En el mismo sentido, se tomarán las intuiciones de las poetas Sylvia Plath y Amelia Rosselli, quienes reflexionan –la primera en sus diarios, la otra en un texto que llamó “Espacios métricos”– acerca de la esencia misma de la poesía y la propia práctica de la escritura poética. Pensamientos que son, al mismo tiempo, ensayos acerca del lenguaje mismo y sus modos de significar.¹

Una pregunta latente

¿Cómo traducir a otra lengua un poema, en la medida en que se habla de una *presencia singular sin repetición posible, con una sonoridad irreplacable, con una historicidad propia*? Sabemos que no se trata de copias, ni reposiciones, sino de la *supervivencia* del texto, de *poblaciones* de sentido. De la obra, como acontecimiento que está siendo representado.

Tránsito y traslado, robo y donación. La traducción como evocación y continuidad de ese acontecimiento singular que es la obra.

1. Estos problemas son el foco del desarrollo de una teoría general sobre la traducción de poesía en el proyecto Ubacyt “Alcances y proyecciones del ‘mapa rítmico’: poesía y traducción en la literatura y las artes comparadas”, dirigido por Delfina Muschietti.

Una aproximación

En el ensayo “Espacios métricos”, Amelia Rosselli, poeta italiana en el siglo XX, reflexiona acerca de su propia escritura, de la forma poética y de las complejidades a las que nos enfrenta el lenguaje en el acto mismo de nombrar. *Cómo decir y cómo decirnos* en una lengua que no deja de arrojarnos hacia un afuera sin nombres.

Reflexión acerca del lenguaje, en y sobre la poesía, en y sobre la propia práctica de escribir. Trabajo con ese material fundamental que es la lengua, en la significación del mundo. Que, allí mismo, no puede sino enfrentarnos con las formas propias de la ley y las creencias que regulan la experiencia, nuestra existencia y nuestras relaciones, que están inmersas, que son en y por el lenguaje. Y enfrentarnos también con aquello que habla pero no tiene lengua, y que espera poder ser llamado.

Material fundamental, fundante, o aun, fusionante, el lenguaje –instancia reguladora e imperativa– en su carácter, nos expulsa necesariamente de lo indefinido hacia la representación.

En la escritura y la lectura, escribe Rosselli, las cosas son distintas, “nosotros al mismo tiempo pensamos”. Hay un acto creativo, en la significación del mundo. El lenguaje es un límite.

La poesía, según la entiende esta poeta, se mantiene en el filo de estas orillas en un intento de definir una forma que se sustraiga de las leyes puramente discursivas; que se permita escapar a las conceptualizaciones anquilosadas en el lenguaje, vueltas ley en la cultura; que subvierta o violente la gramática, entendida como un tiempo y un espacio: un modo de establecer causalidades y relaciones lógicas, que construyen una moral, en la captura del significante, en la imposibilidad de evadirse de un decir organizado y puramente racional.

La poesía se convierte, por el uso propio que allí se hace del lenguaje, en los juegos que se permite con la forma, al igual que el sueño, en el espacio donde vuelve a adquirir relieve significativo cada signo. Así, el sentido se fabrica, no sólo desde y a partir de la captación significativa de las palabras que emplea y de las estructuras de las frases que construye; sino, también, en y por los indicios que dejan en el poema, el tono de la voz, acentuaciones, silencios, los blancos, los lapsus, las rimas, el ritmo, la elocución de las palabras. Donde el *qué-se-quiere-decir* pierde sustancialidad trasladándose hacia el *decir-allí*.

En términos generales la palabra se considera como definición de una determinada realidad, pero se la ve más como “objeto” para clasificar y subclasificar que como idea.

Yo, al contrario [...] consideraba incluso el “el” y el “la” y el “como” como “ideas”, y no como simples aclaraciones o conjunciones de un discurso expresando una idea.

(Rosselli, 2002: 65)

Sin entrar en cuestiones precisas de la gramática, ni en problemas ontológicos o epistemológicos, podemos pensar en estas reflexiones de Rosselli algunos aspectos concernientes a la forma poética. En primer lugar, lo que parecería estar diciendo es que el espacio significativo del poema no es el espacio discursivo de las proposiciones o de la frase –donde cada palabra tiene un lugar de jerarquización o subordinación y una función en relación con otras, y todas juntas se orientan a la denotación de un pensamiento del cual podemos decir que sea lógicamente verdadero o falso, o aceptable o no en términos comunicacionales–, sino que el

espacio del poema es ya antes el de la palabra misma. La palabra, ya se trate de un nombre o un verbo, pero incluso de un especificador o una conjunción, entra en la serie significativa del poema con una autonomía significativa propia, que va articulando una trama no lineal donde el sentido se encuentra suspendido, incluso en cada letra, tal vez, multiplicándose y fugándose por todo el espacio del poema.

Esta distinción que implica “pensar las palabras como *ideas* más que como *objetos*” es en sí misma compleja, y tal vez se refiera a pensarlas como formas singulares cuya referencia no está directamente anclada a un objeto; las palabras no son pensadas allí sólo para clasificar o cuantificar cosas sino en el espesor propio que cada una de ellas transporta, en ese exceso significativo que la palabra aloja y que se continúa en el ritmo entero del poema como duración. Entonces, lo que se vuelve fundamental es el *modo de nombrar* y no algo tal como *lo nombrado* en sí.

Se trataría, más bien, de conferirle a la palabra una materialidad, una extensión irreductible y al mismo tiempo inclasificable. Se habla de una singularidad más allá del concepto, de un sentido más allá del objeto.

En este marco, la poesía podría ser pensada como esa forma que, en potencia, permite todo tipo de intromisiones, posibilidad de poner en movimiento aquello *anquilosante* de la ley. La forma poética –parafraseo a Rosselli en el mismo texto– como el lugar posible para la formulación de *una idea, no estática –como aquella que se materializaba en la palabra usada dentro de una cadena lógica de significantes–, sino dinámica y cambiante, en ‘evolución’ y a menudo también inconsciente* (cfr. 2002: 65).

Extrañas detenciones, extraños coágulos o cambios de tiempo, extraños intervalos de descanso o faltas de acción, extrañas ausencias de un yo o intromisiones de una voz. Transcurriendo o siendo otras presencias mentales junto a quien escribe y quien lee, en un mismo espacio.

En tanto forma en movimiento, posibilidad de volvernos hacia ese resto de tiempo y espacio indefinido, que se aloja en nuestro modo de pensar o percibir, más parecido al sueño, lo fantástico y lo secreto, asociaciones anárquicas, imaginarias, presencias monstruosas y ocultas, de incertidumbre o inefables. Discurrir y detenciones, por las que el lenguaje poético intenta sustraerse del tiempo lineal, trasladarse hacia un tiempo absoluto en el que la letra y el poema entero se conviertan a la vez en la unidad básica. De la partícula rítmica a la palabra entera como pozo de comunicación, significativo y pleno de sentido. Las palabras y el verso como movimiento, como proyecciones. La forma poética como una idea no estática, como una materialidad que se excede, que se amplía, se dilata, que no se confina a una cosa, que no se agota en un objeto o una identidad, sino que intenta llevar su lenguaje a la enésima potencia.

Lo indefinido

En “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, Nietzsche define la naturaleza, el mundo, como derroche sin medida, indiferente, que carece de intenciones y miramientos, de piedad y justicia, como feraz y estéril e incierto al mismo tiempo. Es el hombre quien construye un orden piramidal por castas y grados, instituye un mundo de leyes, privilegios, subordinaciones y delimitaciones; contrapone al mundo de las intuiciones un mundo más firme, general, y mejor conocido. Lo más humano sería, así, un esfuerzo por llenar toda esa catedral

de conceptos, necrópolis de las intuiciones, y ordenar en él el mundo empírico. Erigiendo y controlando, de esta manera, el mundo antropomórfico.

La conciencia que tiene el hombre de sí mismo como sujeto social no es más que los muros de una creencia, pero es, sobre todo, un olvido de sí “como sujeto artísticamente creador”, gracias a lo cual “vive con cierta calma, seguridad y consecuencia” (Nietzsche, 1987 [1873]: 29). Sin embargo, señala Nietzsche, este impulso a la construcción de metáforas necesita también del arte y el mito para contrarrestar lo regular y rígido: “continuamente muestra su afán de configurar el mundo existente del hombre despierto, haciéndolo tan abigarradamente irregular, tan inconsecuente, tan inconexo, tan encantador y eternamente nuevo, como lo es el mundo de los sueños” (1987 [1873]: 34).

Junto a lo rígido de los conceptos y abstracciones, surgen también: la sobreabundante excitación del sueño –donde a cada momento todo es posible; o la vigilia del pensador científicamente desilusionado que, como el cómico o el rapsoda, ha arrojado de sí el signo de la servidumbre: exuberante, rico, soberbio, ágil y audaz, poseído de placer creador.

El mundo, en su excedente, avisa así que el nombrar es arbitrario, y que el conocimiento, o digamos, un saber acerca del mundo, no depende, no está sujeto, no tiene necesariamente la forma de una formulación analítica, argumentativa, o de una definición. Un hombre que entienda que el nombrar-el pensar el mundo es un acto creador y no una servidumbre –sujeción a un esclavizado andamiaje de metáforas o a las formas rígidas de la gramática y la lógica–, “mientras que antes se esforzaba con triste solicitud en mostrar el camino y las herramientas a un pobre individuo que ansía la existencia y se lanza, como un siervo, en busca de presa y botín para su señor; ahora se ha convertido en señor y puede borrar de su semblante la expresión de indignancia” (Nietzsche, 1987 [1873]: 36).

Se trata de ser soberano en ese mundo que nos concierne a nosotros: un mundo del <casi> en todos los sentidos de la palabra, ganchudo, capcioso, agudo, delicado.

En una entrevista realizada en 1979 a Amelia Rosselli, la poeta dice:

Si vos le hablás a un “tú” en una poesía, le estás hablando a un amor tuyo, o a un compañero tuyo, o a una compañera tuya y la relación es de a dos, entonces no necesariamente debe publicarse, es más, no ha de publicarse. Si una relación deviene plural, se puede hablar de un discurso a un público, *si non é... tanto vale non farlo*. (Rosselli, 1999)

Tomo estas palabras de Rosselli para señalar una pregunta. En qué medida el desafío que se plantea como cuestión central –en relación con el modo de nombrar la existencia, así también como con la posibilidad de definir a la poesía en tanto potencia del pensar– consiste justamente en cómo hacer que la relación con un *tú* devenga plural. Aparición de *lo otro en la repetición de lo mismo*; entrega sin apropiación, apropiación sin legitimidad; extranjería en la propia tierra; lengua única, lengua propia, y a la vez plural.

¿Radicalará también en esta cuestión la opción entre lo que podríamos llamar una estancia servil en el lenguaje o una estancia creativa, donde el decir, el pensar y el nombrar se vuelvan críticos, la palabra se vuelva nietzscheanamente *una terrible materia explosiva donde todo se encuentra en peligro*?

Hacia el proceso

“Artaud decía acertadamente: toda la escritura es marranería –es decir, toda literatura que se toma por fin, o se fija fines, en lugar de ser un proceso que <surca la caca del ser y de su lenguaje> acarrea débiles, afásicos, iletrados” (Deleuze y Guattari, 1998: 139).

Se habla de una escritura que no se confina en una discursividad lógica donde se organiza el sentido, donde el fin es el sentido. Se trata de una escritura que no está dirigida, hacia un fin, sino que se vuelve hacia sí misma, en lo más *concreto*, su materia, el cuerpo de una voz; hacia y en lo despreciable, lo impuro, deformante, indefinido, inesperado, como marcas de una existencia, una experiencia, en el lenguaje. Busca encarnar allí mismo. Cuerpo, entrega, exceso, derroche, la corporalidad de la palabra desbordada.

Se trata de la búsqueda de un decir voluntario, que quiere para sí una experiencia vital, una comprensión creadora en la significación del mundo, y que se resiste a ser sometida. Resistencia a las leyes de la sintaxis, la gramática, y a la lógica del sentido, de la cosa, instituidas e instituyentes. Resistencia a la sublimación del sentido, a su trascendencia. Pone en cuestión aquello puramente convencional, puramente racional; no se entrega con obediencia a la aceptación de lo correcto, lo habitual, lo esperable, formas de aquello que quita la palabra y la posibilidad de acción. Si nombramos la existencia según las formas dominantes de la ley, nuestra propia lengua, al mismo tiempo que nos confiere una ciudadanía, nos vuelve hacia un exilio, serviles, nos quita toda soberanía de la mirada.

Propiedad de la lengua

La lengua se enfrenta a un problema, en el abismo idecible entre mundo exterior y mundo interior, percepciones e imágenes-recuerdo; el lenguaje es condición de posibilidad para el reconocimiento del mundo al mismo tiempo que límite. Esta cuestión se dirime entonces en el terreno de la propiedad y el poder, en la dimensión de la lengua como institución e instituyente. Lengua instituida que domina y captura a quien habla bajo las formas de la ley, la moral, la segregación, el origen, la identidad, las semejanzas.

La reflexión poética, la forma poética, es posible como ardid en los límites que nos impone la lengua en la lógica misma de la dominación, que se encuentra trabada en lo más profundo del lenguaje. Ardid frente a esos límites identitarios en el cuerpo mismo del lenguaje que nos restringen la soberanía en el terreno del decir, nos mantienen enlazados a determinadas concepciones y modos de significar, en el sentido en que el lenguaje es poder, fuerza coercitiva, al momento de nombrar y asir el mundo.

Ardid

Hay algo que la poesía permite: la posibilidad de pensar acerca del lenguaje mismo, cómo está significando: *las formas del nombrar*. Forma literaria sin normas fijas. Se esfuerza por apropiarse del lenguaje en su materialidad e historia y subvertirlo, desorganizarlo. Ser lengua única, cada vez. Complejo de autonomías y dependencias significativas, donde es posible el juego de las continuidades, y allí, cada letra adquiere una importancia más allá de la cadena lógica de significantes.

Ecos otra vez de las especulaciones de Rosselli en “Espacios métricos”, para quien la poesía, por ser una forma libre, se escapa a la pesadez de la realidad corriendo a la velocidad del pensamiento, alcanzando la velocidad de las formas fantásticas, del sueño, las condensaciones, los símbolos, la memoria; todo está significando y haciendo juegos con los juegos de lenguaje. Es aquí donde podemos hacer incidir otra afirmación de Rosselli: “la lengua en la que escribo cada vez es una sola, mientras que mi experiencia sonora, lógica y asociativa es seguramente la que tienen todos los pueblos, y que se refleja en todos los idiomas” (2002: 64).

¿Qué significa este ser *lengua única*? Derrida escribe en *El monolingüismo del otro*: “Mi hipótesis, por lo tanto, es que tal vez soy aquí el único, el *único* que puede decirse a la vez magrebí (lo que no es una ciudadanía) y ciudadano francés” (1997: 26).

Se pueden quizá inscribir en esta cita las palabras de Rosselli. La poesía se convierte en lengua única ya que sería, a la vez, una lengua que traza sus leyes en su propia forma, se define y arma sus reglas, construye sus normas de sentido en la materialidad del poema, aloja un sentido nuevo en la forma que construye (restituye una lengua propia en lo que ya es una lengua de otro). La poesía como esa lengua que hospeda, dentro de la lengua de estado (la lengua de la ciudadanía), a aquella lengua más propia, la propia voz, una lengua más distintiva, que no sólo no confiere ciudadanía, ya que en cierta medida está por fuera de lo institucional, sino que es de alguna manera amenazada y oprimida por la lengua del Estado, y sin embargo, resulta más propia, más familiar. Aunque no puede dejar de estar alojada en la lengua en la que se enuncia, ya sea ésta la lengua del original o la lengua de la traducción. Es en esta tirantez donde se produce la reflexión, el pensar, la obra: en esas distancias cruzadas se dan las condiciones de posibilidad de una reflexión acerca del lenguaje mismo, la existencia, la experiencia, el nombrar, la memoria o la historia, la ley.

Cabe la pregunta de si no están además, justamente en el sentirse magrebí, las condiciones de posibilidad de ser ciudadano francés, sin sentirse idéntico al horror que un Estado o una nación operó sobre el otro. Y del mismo modo, si no es en la búsqueda de esa lengua propia, poética, donde están dadas las condiciones para apartarse de las leyes y los límites que el propio lenguaje le impone al nombrar, al comprender, a la acción.

La práctica del traductor

Estas cuestiones sobre el carácter mismo de la forma poética, sobre el *ser* de la poesía, están latentes a la hora del desafío de la traducción.

Un traductor no puede perder de vista el carácter significativo de la forma poética, el espacio significativo que ésta construye y en el que ésta se construye. Para no perder de vista los juegos de lenguaje que allí operan, porque el poema mismo como forma es ese espacio donde el sentido intenta quedar suspendido para aparecer y sustraerse a toda apropiación.

Se trata entonces, al momento de la traducción, de dos conciencias distintas frente al problema del sentido y la forma poética.

Por un lado, una traducción que intenta hacer confesar al poema, allanar su sentido y facilitar una comprensión. Una conciencia para la cual la forma poética comunica un sentido o es la afirmación de un contenido. Lo que, en términos benjaminianos, no debería ser una obra. Una

traducción así se pensará a sí misma bajo el rol del intermediario. Es decir, un medio, por el que algo como el sentido, en términos de valor, se traslada de una lengua a otra. Es una conciencia que se rige, y enmarca el proceso de traducción, dentro de una lógica de intercambio.

La otra conciencia, por el contrario, pensará la obra como ese contenido intangible, secreto, que habla quedo, que busca el ocultamiento, que se hace esperar. Debe entonces limitarse a mantenerse en ese equilibrio incierto que el poema asigna para alojar el sentido. Una conciencia como ésta sabrá comprender que el sentido, digamos aquí, la forma del poema, o el poema mismo, no podrá pasar de una lengua a otra intercambiando valores, sino que pensará la traducción bajo una economía distinta, la del robo y la donación, es decir, proceso por el que se toma y cede algo, se sustrae y se abandona. Robando formas de la lengua del original para la lengua de la traducción, ofreciendo así a la lengua de llegada las formas más propias de la lengua de partida e inusitadas para aquélla. También en el otro sentido de robo y don, traicionando el original, y consagrándose a él, a la vez, en una escucha sostenida. Una distancia entre el original y la traducción justificada por algo que, de un lado y otro, se hurta o se da, se pierde o se recibe, en función de nada más allá de la supervivencia de la obra, de la vida misma del pensamiento, en una y otra lengua.

No se tratará entonces de sublimar el sentido –buscar una verdad en la obra como lo trascendente del poema– sino, en alguna medida, de intentar la materialización de la forma del original, o el eco de ésta, en la lengua de la traducción. Perseguir así el deseo nunca satisfecho de repetir en la lengua de llegada las formas, las lógicas asociativas y las sonoridades del original; o, al menos, señalar su insistencia.

El sentido como presencia fugitiva

Robo y donación por el que se busca mantener ese equilibrio, tránsito y traslado, de aquello que subyace en el modo en que se nombra, lo singular como secreto, como fantasma, como presencia aludida, anudada, elidida, sugerida en la forma de nombrar, en la forma del poema.

Lo que hay de mordaz en una obra literaria “¿no es acaso lo que considera como intangible, secreto, *poético?*”, escribe Benjamin (1971: 128) en la “La tarea del traductor”. Y apunta, allí, que la función del traductor no es hacer literatura, en la medida en que no tiene que crear sentidos, sino captar esas formas que transportan secretos; el traductor debe, si se quiere, por medio de un tanteo, buscar el modo en el que lo secreto puede alcanzar un eco, y aún de manera obtusa sea posible lograr trasladarlo a la lengua de llegada, manteniéndolo oculto. Mantener furtivo, intangible, eso que el poema teje en tanto es él mismo esa forma, ese *decir-allí* que de algún modo hay que trasladar.

Para poner en juego estas reflexiones teóricas con la práctica de traducción de poesía, anotamos a continuación algunas cuestiones surgidas en el Laboratorio de Traducción a partir de los poemas colocados en el anexo.

WINTERING

This is the easy time, there is nothing doing.

I have whirled the midwife extractor,

I have my honey,

Six jars of it,

Sic cat's eyes in the wine cellar,
Wintering in a dark without window
At the heart of the house
[...]

Pensemos en el *wintering* que aparece en el sexto verso de este poema de Plath con el mismo nombre. Forma verbal que comporta la idea de una acción duradera, que está siendo, teniendo lugar, en un tiempo indefinido y con relación a una persona imprecisa. Esta forma captura un secreto de una voz o una presencia que vive un invierno, que irrumpe en el medio de la escenografía del poema. Podemos captar que en la elección de esa forma verbal –que señala sólo el aspecto y no el grado ni la persona del verbo– hay una intención por marcar la ambigüedad acerca de qué es lo que está invernando, quién o quiénes, cuándo. Un ocultamiento, allí donde el inglés del original coloca un uso del verbo sin relativo, y evita limitar la acción del verbo al no asignarle un sujeto. Nos remite a la vez a un invernarse plural, lleno de presencias, y a un invernarse singular, muy íntimo y profundo, que se cuele y cobra sentido en el secreto u ocultamiento mismo del yo.

Otras traducciones para el mismo poema proponen para este verso la siguiente opción:

que invernán en una oscuridad sin ventanas,

Pero, la traducción de la forma *wintering* por ‘que invernán’, no sólo allana el sentido plural que podemos leer en la alternativa que ofrece el español *invernando*, sino que, además, como una falta grave, elude el juego visible con el título del poema, que pone en un doble foco evidencial a la palabra.

Los objetos, los frascos no son los únicos que reposan en ese encierro de ventanas oscuras, hay una presencia que comparte ese encierro, que confiesa, susurra, ese secreto. Ese susurro es lo que nos habla de un secreto, que aparece en ese juego que Plath logra en la forma en que se dice, que el inglés permite, y que el español puede retomar. El traductor debe captarlo y tratar de recuperarlo, y no anclar los sentidos a una de las interpretaciones que allí se juegan.

La insistencia de la traducción

“La obra, en su esencia, consiente una traducción, y por consiguiente, la exige, de acuerdo con la significación de la forma” (Benjamin, 1971: 129).

Quizá, de alguna manera, la obra pide ser interpelada en la traducción. Benjamin enfoca el objeto y la necesidad de la traducción dándoles un sentido político en este juego de significación del mundo, de simulacros, que es el lenguaje. Escribe, entonces, que el original necesita de la traducción para su *supervivencia*. Supervivencia que es memoria, historia, subjetivación del discurso en el lenguaje, que también es recuerdo deformado, reminiscencia difusa, rasgos que permanecen calladamente en una continuidad. Es la fuerza del lenguaje y su persistencia, en una y otras lenguas; es también la atención hacia una teoría del sujeto. La vida de una obra es entendida, y es por eso que Benjamin habla aquí de vida, como uno de los procesos históricos más grandiosos y fecundos de la fuerza primaria del pensamiento. Buscar esta fuerza inmersa en la vida misma del lenguaje, en la de la propia lengua y en la de otras lenguas, es una condición de supervivencia del texto.

Pero es inevitable, a la vez, el señalamiento de lo provisorio de toda traducción. Este signo de la historia en el lenguaje, a la vez que es uno de los sentidos de la traducción, es también su condena, pues toda traducción es un tránsito, “la mejor traducción está destinada a diluirse una y otra vez en el desarrollo de su propia lengua y a perecer como consecuencia de esta evolución” (Benjamin, 1971: 132). Tránsito provisorio cuya propia potencia es esta necesidad de actualización. Toda traducción volverá a ser revisada, actualizada, porque, además, un poema, el original, no se agota en una sola traducción, y su supervivencia es también la insistencia en su evocación.

Traducción y aparición del fantasma

En sus diarios, Plath reflexiona acerca del modo del nombrar. En la pregunta por cómo nombrar la experiencia, se remite a la esencia misma del lenguaje en su carácter anfibio, latente, en tanto nos pertenece y se nos sustrae; a la vez que se promete como punto de partida para entender el mundo es el punto en el que éste se nos abisma, donde el lenguaje parece no poder sino alejarnos de eso que queremos cifrar. La lengua, que parece nombrar, apropiarse, designar lo propio de las cosas, no hace más que desalojarnos y desalojarse, no admite o no termina de admitir lo que nombra, o lo admite encarcelándolo, o le confiere un sentido inesperado, lo rebasa.

En sus especulaciones, Plath señala una diferencia entre modos de decir que, entendemos, tiene que ver con el carácter mismo de la poesía en tanto potencia.

Encuentra una diferencia entre un modo de decir más llano, diríamos más ‘literal’, y un modo de nombrar que se alcanza en la forma de la escritura, en un juego con las formas que el lenguaje ofrece, en un modo de nombrar en el que el sentido no está *confesado* o evidenciado, sino que aparece como una presencia no dicha, un *secreto*, o *fantasma*, como lo llama Plath. El lenguaje encarna, de este modo, nombrando, en su insistencia, aquello que no estaba previsto o se resistía a ser nombrado.

Anota Plath:

En lugar de decir evidentemente “en la tierra del cielo nocturno”, el adjetivo *soiled* [manchado, sucio/ de *soil*, suelo] tiene un doble foco: como descripción del manchado azul oscuro del cielo y también como un sustantivo fantasma, “suelo” [*soil*], que intensifica la metáfora de la luna como un bulbo plantado en la tierra [*earth*] del cielo.²

Es aquí que reside la importancia del concepto de forma que acentúa Benjamin para pensar la traducción. La forma tiene un interés porque es condición de posibilidad y límite en la cuestión del sentido. Y la forma no está en la frase, espacio por excelencia de la gramática, sino en lo que desborda a aquélla, eso que Henri Meschonnic llama el continuo ritmo-sintaxis-prosodia, como significancia o semántica serial en un sistema de discurso. Y, en ese continuo, la palabra ya no deberá ser pensada como un signo, sino como esa potencia que imanta presencias, en su morfología, etimología, sonoridad, en su composición.

2. Fragmento de *The Journals of Sylvia Plath*. Traducción de Delfina Muschietti, realizada para el Seminario Poesía y Traducción.

Para precisar este aspecto, tomamos el siguiente problema que se presentó en la traducción de otro poema de Sylvia Plath, “The night dances”:

[...]
 The comets
 have such a space to cross,
 such coldness, forgetfulness.
 So your gestures flake off—

La cuestión puede señalarse en la palabra *forgetfulness*, que otras traducciones al español para este poema proponían traducir por ‘tanto olvido’ o por otra de las entradas léxicas que da el diccionario, ‘falta de memoria’. Pero si pensamos en el interés de la forma, que se reformularía por sobre la teoría del signo y la idea de sentido como referencia, podemos defender otra traducción para *forgetfulness*: ‘lleno de olvido’; y recuperar para el texto de llegada la idea de pleno, de repleto, contenida en el *-fullness* del texto original. Se puede pensar que esta opción reproduce la forma en que el inglés –y la forma que elige Plath del inglés– nombra, como fantasma, un olvido total, un más que olvido. En español, más que *tanto olvido* sería este *lleno de olvido*, que además contiene implícitamente a un cuerpo que está colmado. Se trata de una atención diferente prestada a los diversos modos de nombrar, que implican, en definitiva, distintas posiciones de la voz que enuncia con relación a los modos de pensar una existencia, un tiempo y un espacio y su estancia allí. Ese *plus* de olvido que está dicho en el texto de partida no se reproduce tampoco en nuestra forma castellana *mala memoria*, más apegada –en términos de la propia Plath– a lo literal del sentido, si nos guiáramos en la traducción sólo en la dirección de las entradas léxicas que arroja el diccionario para una determinada palabra.

Esta orientación hacia un allanamiento del sentido implicaría pensar la traducción bajo la óptica de la *copia*, como un apego en la línea que encuentra lo nodal en una reproducción del significado lexical de las palabras, en la *comunicación* de un sentido, y no hace más que perder de vista las significaciones complejas de un poema. Por ese camino se opera en realidad el traslado de una información en lugar de una forma –que comprende a la palabra misma en tanto unidad significativa cargada, mucho más allá de una referencia. Se estaría perdiendo, así, ese exceso que aparece en la repetición de la forma encubierta [*fullness*] como fantasma en la palabra *forgetfulness* de una totalidad, abrumadora completud, que amenaza, con el olvido, deslizándose en tanto fantasma y secreto, como un sentido pleno que se desborda por todo el espacio que aborda el *forgetfulness* en el poema.

Puede pensarse este riesgo propuesto para la traducción en sintonía con aquella idea de Benjamin según la cual el lenguaje de la traducción debe dejarse violentar por la lengua del original, y no adaptar el original bajo las formas propias de la lengua de llegada.

En este sentido, se diría que la opción propuesta aquí para la traducción de la palabra *forgetfulness* violenta el español, y lo obliga a producir una forma que trate de contener el pensamiento de la palabra que traduce, ese movimiento contenido en la palabra inglesa. Se trata de recuperar ese exceso significativo en su mayor amplitud posible, sin falsear el original sobreimprimiéndole espacios semánticos que no le eran propios, pero a la vez sin restarle los que le son posibles.

“Ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original” (Benjamin, 1971: 132).

En este punto, confinarse a la búsqueda de la traducción del sentido de una palabra, como si las palabras tuvieran una referencia precisa, literal o exacta, es un camino que, si de un lado puede lindar con lo imposible, del otro, puede llenar el poema de una atmósfera que no aparecía en la intención del original. Además, este empecinamiento confunde la tarea del traductor, convirtiéndolo en un inquisidor del sentido o un instigador del poema. Obliga al poema a confesarse a partir de las palabras, evidenciando quizá uno de los sentidos actantes, pero perdiendo de vista la potencialidad del texto, particularizando los sentidos en vez de singularizar la forma.

Lo que Benjamin plantea con la noción de supervivencia de la obra dada en la traducción, y con la idea de la copia como síntoma de una mala traducción, es la posibilidad de salirse de estas encrucijadas. Nos propone pensar que hay algo en el sentido que se juega en la forma, en el interior del poema como forma significativa, cuya esencia es diferente de *la subjetividad de lo nacido ulteriormente*.

El sentido de la obra, el sentido de las palabras, no se recupera en la copia, ya que éste no depende de una literalidad o *rerepresentación* de esa lengua de partida en una lengua otra. La traducción no es una mera imagen de una lengua en otra, sino la repetición del artificio, de la forma del original en la otra, de sus juegos, de sus asociaciones, del señalamiento de los procesos históricos del lenguaje mismo y de las obras, que operan como fuerza primaria del pensamiento en las palabras. El intento de alcanzar y trasladar esos juegos de lenguaje, incluso la intención de recuperar al máximo las significaciones de las formas sonoras, o al menos, señalarlas como inminencia.

No se trata de buscar la semejanza del original en la traducción, sino de tratar de guardar su singularidad. De alguna manera, entonces, la traducción exige evitar la copia porque en la copia el sentido latente y plural de la obra se desvanece o puede opacarse; el sentido del poema en la copia se vuelve hacia la representación, mimesis de algo cuya esencia misma era la del secreto, la de la lejanía, y no la de una identidad entre sentido y referencia. En la copia el sentido se representa pero no se actualiza.

Más que de traducir un sentido, se trata de trasladar, de dejar oír, una intensidad, una voz, eso que tiene de vivo un texto.

Lo entendido y el modo de entender

En las palabras *Brot* y *pain* lo entendido es sin duda idéntico, pero el modo de entenderlo no lo es. Sólo por la forma de pensar constituyen estas palabras algo distinto para un alemán y para un francés; son inconfundibles y en último término hasta se esfuerzan por excluirse. Pero en su intención, tomadas en su sentido absoluto, son idénticas y significan lo mismo. (Benjamin, 1971: 133)

El modo que tenemos de nombrar es mucho más que un simple señalamiento. Es importante ver los rodeos que se realizan para nombrar algo, al decir algo. Otra vez frente a la larga discusión acerca de si es posible traducir lenguas distintas que implican modos de pensar

distintos, podemos encontrar en Benjamin una salida interesante a este problema, y que de alguna manera nos sitúa más allá; sería en la diferencia de las formas del pensar, dada no sólo en los modos singulares de nombrar sino acentuada en la diferencia entre lenguas, donde la relación con lo pensado se traspasa, se permea. La diferencia entre las lenguas se ligaría, así, a esa necesidad y búsqueda de acercarse –al ampliar de alguna manera lo incompleto, en la multiplicidad de lenguas— a eso que descansa en lo nombrado.

La actividad del traductor no es trivial, “pues hay un genio filosófico cuya peculiaridad es el afán de encontrar ese lenguaje que se anuncia en la traducción” (Benjamin, 1971: 137). Lo interesante que se nos abre como posibilidad es la idea de intentar, de ensayar, las formas de la lengua de partida en la lengua de llegada.

Lo que la traducción no puede. La traducción como insistencia

Si no es posible llegar a alcanzar la forma de la lengua del original en la traducción, puede señalarse como insistencia. Perseverancia, obstinación, sobre la acentuación de una duración; la continuidad sostenida en ese propósito.

La traducción tiene que alcanzar el nivel de la máquina

Tal vez, la traducción implica volverse hacia el interior del poema con la sutileza y el extremo cuidado con los que un relojero desarma una máquina, trata de entender el mecanismo y sus engranajes, y luego intenta un mecanismo que funcione como aquél pero con otras piezas.

No se trata entonces de comunicar un sentido, una verdad, una información –como ya se ha dicho– sino de perseguir la intención de reconstruir la forma, esa máquina significativa y desorganizante. Esa medida en que lo pensado se haya vinculado con la manera de pensar en una palabra determinada, en un verso, en esa tela que teje el poema. Ecos del pensamiento del original en la lengua de la traducción.

Recuperar la lengua de partida en la lengua de llegada. Darle la forma de la otra

En la traducción, en la lengua de llegada, debe hacerse presente esa lengua de la que se parte, la lengua del original, para que se filtren y resuenen los modos del pensar de aquella en ésta. Proceso de robo y donación que significa una economía distinta de la del intercambio (es decir, no se trata de trocar una forma en la otra, sino de llevar en esta relación entre lenguas, los sentidos y las significaciones a la enésima potencia).

La importancia de esto no hace sólo a una teoría de la traducción, sino que, por medio de este traspaso, es posible una reflexión sobre la propiedad de la lengua en su sentido más amplio. Es también en esa diferencia de modos del pensar, que sale a la superficie en las distintas lenguas y en los distintos contextos históricos, donde subyace algo singular. Es en la diferencia de las formas del nombrar donde aparece, como repetición, la singularidad de lo nombrado.

Para Benjamin (1971) la grandeza de una obra está en eso que él llama *contacto fugitivo con su sentido*. El sentido salta en abismo desde las formas del poema. Son estas formas mismas

las que lo acunan y lo mantienen vivo. Y es ese abismarse del sentido lo que consigue abismar el lenguaje, y es en ese movimiento que el arte y la poesía pueden volverse fundamentales para pensar la existencia, para la filosofía, el pensamiento, la vida.

Se trata de apropiarse de la forma del original, pero, al mismo tiempo, de consagrarse a aquélla por entero, en un olvido de sí, un olvido de la propia lengua, en el que la lengua de llegada se vuelve más significativa, donde la lengua de partida penetra a la de la traducción. Permitir que la lengua extranjera, la del original, sacuda a la lengua de la traducción con violencia. Para que surja, en la deformación de los límites de una lengua particular por la intromisión de las formas de otras lenguas, esa lengua *única* (la del poema) que se desplace veloz como el pensamiento, como los deseos, como la memoria, y pueda fugarse de la ley que la limita incansablemente y la condena a lo inefable, o a ciertos modos de nombrar, y nos condena a ciertos modos de entender el mundo, el ser en el mundo, a ciertos modos de entender nuestra propia estancia en el lenguaje y de aprehenderla. Se trata de apropiarse de la lengua, violentarla, para que surjan, en esa deformación, las morfologías del nombrar, las morfologías de lo monstruoso, del deseo, lo sobreabundante, el silencio.

ANEXO DE TRADUCCIÓN

WINTERING

- This is the easy time, there is nothing doing.
I have whirled the midwife extractor,
I have my honey,
Six jars of it,
Six cat's eyes in the wine cellar, v. 5
- Wintering in a dark without window
At the heart of the house
Next to the last tenant's rancid jam
And the bottles of empty glitters—
Sir So-and-so's gin. v. 10
- This is the room I have never been in.
This is the room I could never breathe in.
The black bunched in there like a bat,
No light
But the torch and its faint v. 15
- Chinese yellow and appalling objects—
Black asininity. Decay.
Possession.
It is they who own me.
Neither cruel nor indifferent, v. 20
- Only ignorant.
This is the time of hanging on for the bees –the bees
So slow I hardly know them,
Filing like soldiers
To the syrup tin v. 25
- To make up for the honey I've taken.
Tate and Lyle keeps them going,
The refined snow.
It is Tate and Lyle they live on, instead of flowers.
They take it. The cold sets in. v. 30
- Now they ball in mass,
Black
Mind against all that white.
The smile of the snow is white.
It spreads itself out, a mile-long body of Meissen, v. 35

Into which, on warm days,
They can only carry their dead.
The bees are all women,
Maids and the long royal lady.
They have got rid of the men, v. 40

The blunt, clumsy stumblers, the boors.
Winter is for women—
The woman, still at her knitting,
At the cradle of Spanish walnut,
Her body a bulb in the cold and too dumb to think. v. 45

Will the hive survive, will the gladiolas
Succeed in banking their fires
To enter another year?
What will they taste of, the Christmas roses?
The bees are flying. They taste the spring. v. 50

INVERNANDO

Este es el tiempo fácil, no hay nada que hacer
He puesto a girar el extractor de la partera
Tengo mi miel
Seis tarros de eso,
Sic ojos de gato en la bodega, v. 5

Invernando en una oscuridad sin ventanas
En el corazón de la casa
Junto a la mermelada rancia del último inquilino
Y las botellas de vacío relucientes—
Ginebra de Sir Tal-y-tal. v. 10

Este es el cuarto en el que nunca he estado.
Este es el cuarto en el que nunca pude respirar.
La negrura arracimaba allí como un murciélago
Sin luz
Excepto la linterna y su tenue v. 15

Amarillo chino y objetos atroces—
Negra estolidez. Decadencia.
Posesión.
Son éstos los que me poseen.
Ni crueles ni indiferentes, v. 20

Sólo ignorantes.
Este es el tiempo que pende para las abejas –las abejas
Tan lentas que apenas las reconozco,
Enfilando como soldados
Hacia la lata de jarabe v. 25

- Para maquillar la miel que me he llevado.
Tate & Lyle las mantiene activas,
La nieve refinada.
Ellas viven de Tate & Lyle, en lugar de flores.
Se lo llevan. El frío se consolida. v. 30
- Ahora se apelonan en masa,
Negra
Mente contra todo este blanco.
La sonrisa de la nieve es blanca.
Se despliega a sí misma, una milla de largo cuerpo de Meissen, v. 35
- Hacia el cual, en los días cálidos,
Pueden sólo acarrear a sus muertos.
Las abejas son todas mujeres,
Las doncellas y la estirada señora real.
Han tenido que librarse de los hombres, v. 40
- Los desafilados, torpes tropezadores, los groseros.
El invierno es para mujeres—
La mujer, quieta en su tejido,
En la cuna de nogal español,
Su cuerpo un bulbo en el frío y demasiado mudo para pensar. v. 45
- ¿Sobrevivirá la colmena, las gladiolas
Conseguirán éxito aplacando sus fuegos
Al comenzar otro año?
¿Qué probarán ellas, las rosas de Navidad?
Las abejas están volando. Prueban la primavera. v. 50

THE NIGHT DANCES

- A smile fell in the grass.
Irretrievable! v. 2
- And how will your night dances
Lose themselves. In mathematics? v. 4
- Such pure leaps and spirals—
Surely they travel v. 6
- The world forever, I shall not entirely
Sit emptied of beauties, the gift v. 8
- Of your small breath, the drenches grass
Smell of your sleeps, lilies, lilies. v. 10
- Their flesh bears no relation.
Cold folds of ego, the calla, v. 12

And the tiger, embellishing itself— Spots, and a spread of hot petals.	v. 14
The comets Have such a space to cross,	v. 16
Such coldness, forgetfulness. So your gestures flake off—	v. 18
Warm and human, then their pink light Bleeding and peeling	v. 20
Through the black amnesias of heaven. Why am I given	v. 22
These lamps, these planets Falling like blessings, like flakes	v. 24
Six—sided white On my eyes, my lips, my hair	v. 26
Touching and melting. Nowhere.	v. 28

LOS BAILES NOCTURNOS

Una sonrisa cayó en la hierba. Irrecuperable!	v. 2
Y cómo van tus bailes nocturnos A perderse. ¿En matemáticas?	v. 4
Tales saltos y espirales puros— Seguramente ellos viajan	v. 6
El mundo por siempre, yo no me quedaré completamente Vaciada de bellezas, el don	v. 8
De tu pequeño aliento, a empapada hierba El olor de tus sueños, azucenas, azucenas.	v. 10
Su carne no resiste comparación. Fríos pliegues de ego, la cala,	v. 12
Y el tigre, adornándose a sí mismo— Manchas, y un desparramo de pétalos calientes.	v. 14
Los cometas Tienen tanto espacio por cruzar	v. 16

Tanta frialdad, lleno de olvido Entonces tus gestos se desprenden en copos—	v. 18
Cálido y humano, luego su luz rosa Sangrando y descascarándose	v. 20
A través de las negras amnesias del cielo. Por qué me son dados	v. 22
Estas lámparas, estos planetas Cayendo como bendiciones, como copos	v. 24
De seis-lados blancas En mis ojos, mis labios, mi pelo	v. 26
Tocando y derritiéndose. En ninguna parte.	v. 28

Algunas notas sobre el trabajo de traducción

Wintering/Invernando

v. 35: Se eligió traducir ‘una milla de largo cuerpo de Meissen’ y no ‘de porcelana de Meissen’, o ‘porcelana de Sajonia’, como hacen otras traducciones, para respetar el texto de Plath y jugar no sólo con la idea de un frasco o jarrón de porcelana, sino también con la idea de distancia que implica, en todos los sentidos –incluso en la alusión a esa otra lengua– la ciudad alemana situada en la región de Sajonia.

v. 46: Se optó traducir ‘las gladiolas’ en femenino, aunque lo común para el español sería gladiolos, para acentuar la intensidad y la extrañeza que provocaba Plath al usar ‘the gladiolas’ en la lengua de partida. El nombre común que se le da en inglés a esta planta es *gladiolus* (en plural *gladioli* o *gladioluses*). Al forzar el femenino en la palabra castellana ‘gladiolas’, de uso infrecuente, se persigue la intención de señalar un eco de esa extrañeza producida en el original. De este modo, con el femenino de gladiolas, se hace posible inclinar el texto hacia esa intensidad que arma Plath en el foco que se produce en esa palabra, intensificado en el hecho de que el inglés no tiene género para el sustantivo.

v. 49: La rosa de Navidad es el eléboro negro, también conocida como rosa de las nieves, hierba de ballesteros, ballestera, o rosa de Noel; en inglés, *Helleborus niger*, *Christmas rose* o *Black hellebore*. Se traduce aquí ‘rosas de Navidad’, y no ‘eléboro negro’, por ejemplo, como proponen otras traducciones, para respetar así, por una parte, el plural; y, por la otra, la resonancia semántica que elige Plath al referirse a esta planta; es decir que, en este sentido, con la expresión ‘rosas de Navidad’, se recupera en la traducción la materialidad de la expresión usada por Plath y, así, toda la línea asociativa hacia donde ésta nos dirige en tanto espacio semántico.

The night dances/ Los bailes nocturnos

v. 7: En este verso, se elige poner el *yo* en 'yo no me quedaré completamente', aunque el castellano permitiría gramaticalmente omitirlo; y a pesar de que el verso queda más largo que el original en inglés, para acentuar esa vuelta que en el texto se produce hacia el espacio del propio cuerpo, como un modo de señalamiento de una diferencia de espacios y amplitudes, entre lo exterior y lo interior, por ejemplo, y como un retorno que marca un descanso en el *yo*, la fuerza de ese *yo*.

v. 18 y v. 24: Para recuperar la resonancia entre *flake off* (v. 18) y *like flakes* (v. 24) se eligió traducir por 'se desprenden en copos' y 'como copos', respectivamente.

v. 25: El femenino en 'blancas', si bien copos es masculino, se eligió para extender el alcance de este verso y comprender allí también a las lámparas (v. 18) y las bendiciones (v. 24), para hacer valer esta extensión asociativa en la lengua de llegada donde el inglés no encuentra obstáculos de género.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. 1971. “La tarea del traductor”, en *Angelus Novus*. Buenos Aires: Edhasa.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. 1998. *El Antiedipo*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, Jacques. 1997. *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1987 [1873]. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. Trad. L. Piossek, en *Discurso y realidad*. Vol. II, N° 2, Tucumán.
- PLATH, Sylvia. 1981. *Ariel*. Madrid: poesía Hiperión. Ed. bilingüe.
- . “Fragmentos de *The Journals of Sylvia Plath*”. Traducción de Delfina Muschietti.
- ROSSELLI, Amelia. 2002. “Espacios métricos”, en *Variaciones bélicas*. Buenos Aires: Melusina.
- . 1999. Entrevista publicada en *Quaderni del Circolo Rosselli*, N°17. Traducción de Vanna Andreini para el Seminario Poesía y Traducción de Delfina Muschietti.

Violeta Percia

Licenciada en Letras en la Universidad de Buenos Aires, es becaria de doctorado Conicet y trabaja en la Cátedra de Literatura del Siglo XIX, Carrera de Letras, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

ISSN 2314-3894