

## TRANSLUCIFERACIÓN MEFISTOFÁUSTICA

Contribución a la semiótica de la traducción poética \*

## I

La traducción, como la filosofía, no tiene musa (*Es gibt keine Muse der Philosophie, es gibt keine Muse der Uebersetzung*), afirma Walter Benjamin ("Die Aufgabe des Uebersetzers"). Entretanto, si ella no tiene musa, se podría decir que tiene un ángel. De hecho, de acuerdo con el propio Benjamin, le cabe a la traducción una función angelical, de portadora, de mensajera (según la acepción etimológica del término griego *ángelos* y del hebreo *mal'akh*). La traducción anuncia, para la lengua del original, el advenimiento de la lengua pura, espejismo mallarmeano. Ella es realmente, para el original, la única posibilidad de vislumbre utópico de esa lengua pura: punto mesiánico (o en términos laicos de la moderna teoría de los signos, lugar semiótico) de convergencia de la intencionalidad (más exactamente, del "modo de intencionar", *Art des Meinens, Art der Intention*) de todas las lenguas; punto (o lugar semiótico) que señala, entre las diversas lenguas, el nivel de un *telos* común a todas ellas (y puesto al descubierto gracias al peculiar "modo de reproducción" —*Darstellungsmodus*— que es la traducción), una "afinidad electiva", independiente de todo parentesco etimológico o histórico. Por eso mismo, por más de un lance paradójico de su teoría del traducir (que he tratado de definir en otro lugar como una metafísica, más que una física de la traducción), Walter Benjamin invierte la relación de servidumbre que, por lo general, afecta las concepciones ingenuas de la traducción como tributo de fidelidad (la llamada traducción literal al sentido, o simplemente, traducción "servil"), concepciones según las cuales la traducción está ancilarmente encadenada a la trans-

\* Traducción de Jorge Schwartz, revisada por el autor.

misión del contenido del original). En efecto, en perspectiva benjaminiana de la "lengua pura", el original es el que sirve de cierto modo a la traducción, en el momento en que la exime de la tarea de transportar el contenido inesencial del mensaje (se trata del caso de traducción de mensajes estéticos, obras de arte verbal, bien entendido), y le permite dedicarse a otro tipo de fidelidad, una fidelidad de segundo grado, subversiva del pacto elemental del contenido. O sea: *Treue in der Wiedergabe der Form*, la "fidelidad a la re-producción de la forma", que arruina la otra, ingenua y de primer impulso, estigmatizada por Walter Benjamin con el rasgo distintivo de la mala traducción, por él caracterizada como "transmisión inexacta de un contenido inesencial" (*eine ungenaue Uebermittlung eines unwesentlichen Inhalts*).

No sería inoportuno, por lo tanto, completar la teoría benjaminiana de la traducción "angelical", de la traducción como portadora del mensaje "inter" (o "trans") semiótico de la lengua pura, diciendo que está orientada por el lema de la rebeldía, del *non serviam* (de la no sumisión a una presencia que le es exterior, a un contenido que le queda intrínsecamente inesencial). En otras palabras, como la propia expresión latina lo denuncia, estaríamos ante una hipótesis de traducción luciferina, ya que el *desideratum* de toda traducción que se niega a servir obedientemente a un contenido, que rechaza la tiranía de un Logos preordenado, es romper la clausura metafísica de la presencia (como diría Derrida): una empresa satánica. La contrapartida "maldita" de la "angelitud" de la traducción es la *Hybris*, el pecado semiológico de Satán, *il trapassar del segno* (*Paradiso*, XXVI, 117), la transgresión de los límites signícos, en este caso, la transgresión de la relación aparentemente natural entre aquello que dicotómicamente se postula como forma y contenido. En este sentido, el Ángel de la traducción podría muy bien llamarse AGESILAUS SANTANDER, como el "Angelus Novus" de Walter Benjamin, anagrama cabalístico de DER ANGELUS SATANAS, en la exégesis de Gershom Scholem. Ya que, en el límite de toda traducción que se propone como operación radical de transcreación, fulgura,

deslumbra, como instante volátil de culminación usurpadora, aquel espejismo (que ya invoqué en mi introducción a la “transluminación” de seis Cantos del *Paraiso* de Dante) de convertir, aunque sea por un momento fulmíneo, el original en la traducción de su traducción. Así, nada más extraño a la tarea de la traducción, considerada como una forma (*Uebersetzung ist eine Form*), forma que aspira a una fidelidad —hiperfidelidad— a una otra forma (“fidelidad a la redonación de la forma”, *Treue in der Wiedergabe der Form*). Nada más extraño a esta tarea que la humildad. En ese dominio regional, encaja a maravilla lo que decía el joven Marx, en el texto de 1842 en el cual defiende, contra la censura, su derecho a un estilo propio (y donde se lee: “Mi propiedad es la forma, ella constituye mi individualidad espiritual. *Le style c'est l'homme*. ¡Y cómo!”); negándose a admitir la “modestia como esencia del espíritu”, Marx recurre a una cita de Goethe: “Sólo el mendigo es modesto, dice Goethe. ¿Y es a un mendigo semejante que ustedes quieren reducir el espíritu?” Aquí, como lo afirma a su vez Nietzsche, “sería necesario el hábito del aire tajante de las alturas, de andanzas de invierno, de hielo y montañas en todos los sentidos [...] una especie de sublime maldad”, una “última malicia del conocimiento, muy segura de sí, que forma parte de la *gran salud*”. Pues aquí también, en esta región salubre del transcrear, los “maestros de la resignación” (*Lehrer der Ergebung*) no deben tener su habitáculo; aquí, lo que se acostumbra dar como “comedimiento” —colocar “nuestra silla de por medio”—, se llamará en realidad, sin miramientos, en los términos de Nietzsche, “mediocridad”.

## 2

Este es el horizonte metafísico del problema. Ahora, la física de la traducción: un índice de la praxis (o agenda para los “hacedores”, en el sentido borgiano de esta palabra). Traducir la forma, o sea, el “modo de intencionalidad” (*Art des Meinens*) de una obra —una forma significativa,

por lo tanto, intracódigo semiótico— quiere decir, en términos operacionales de una pragmática del traducir, recorrer el trayecto configurador de la función poética, reconociéndolo en el texto de partida y reinscribiéndolo, en cuanto dispositivo de engendramiento textual, en la lengua del traductor, para llegar al poema transcreado como re-proyecto isomórfico (más bien, paramórfico) del poema originario. El traductor de poesía es un coreógrafo del baile interno de las lenguas, teniendo el sentido (el contenido, así llamado didácticamente), no como meta lineal de una corrida palabra-por-palabra, timbre pavloviano de retroalimentación condicionada, sino como bastidor semántico o escenario pluridesplegable de esa coreografía móvil. Pulsación dionisiaca, una vez que disuelve la diamantización apolínea del texto original ya pre-formado en una nueva fiesta signica: pone la cristalografía en reebullición de lava. (Octavio Paz subraya este aspecto singular de la operación traductora: “poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje”; al juego semiótico de la “lengua pura” benjaminiana, me gustaría especificar, por mi parte.)

## 3

De Goethe, dice Adorno que ningún escritor como él en la literatura alemana dio tanta primacía a la palabra (motivo por el cual, en la exégesis del pacto mefistofélico, sería fútil distinguir la letra del espíritu). Una instancia evidenciadora, a nivel más inmediato, de esa profunda ciencia de la función poética, en cuanto función configuradora (auto-reflexiva) del mensaje, se encuentra en un pasaje del *Fausto II*, destacado por Roman Jakobson y su colaboradora Linda Waugh, en la sección “The Spell of Speech Sounds” de su reciente *The Sound-shape of Language*. Al hablar de las “analogías gramaticales” y de las “etimologías populares”, escriben Jakobson y Waugh: “Words linked together by both sound and meaning manifest ‘elective affinities’ (*wahlverwandtschaften*) able to modify the shape and the content of the vocables involved” (“Palabras ligadas por so-

nido y sentido manifiestan 'afinidades electivas', capaces de modificar la conformación y el contenido de los vocablos en cuestión"). Y, a través de Albert Wellek ("Die Tonmalerei der Sprache und die Sinnensymbolik des Worts", 1931), ponen en evidencia el habla del Grifo en la *Walpurgisnacht* clásica del *Segundo Fausto* (Acto II, Escena III):

GREIF schnarrend:

*Nicht Greisen! Greifen! — Niemand hört es gern  
Dass man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt  
Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt:  
Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig,  
Etymologisch gleicherweise stimmig,  
Verstimmen uns.*

MEPHISTOPHELES: *Und doch, nicht abzuschweifen,  
Gefällt das Grei im Ehrentitel Greifen.*

Enfrentarnos con esta verdadera piedra de toque irónica del arte goetheano de la poesía, es una empresa que nos permite ir al centro mismo, auscultar el latido del "corazón salvaje" de lo que sea la especie singular del arte que es la traducción: traducción poética —transcreación— hipertraducción. Veamos: se trata de crear una ambientación fónica en que el nombre del Grifo, por fuerza del contagio de significantes convergentes y coincidentes, se reconstruya y se motive, fragmentariamente, en el interior del texto, haciendo del azar necesidad y transformando la "falsa" o "pseudo" etimología (una etimología instaurada *ad hoc*, por fuerza de la concurrencia textual) en designación adánica, inaugural (Adán, el que nombra; "Adán, el padre de los hombres y, —antes que Platón— el padre de la filosofía", según dice Walter Benjamin en *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, "Erkenntniskritische Vorrede"). Como si la naturaleza fuese la sigla de sí misma. Así:

UM GRIFO, resmungando:

Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo!  
Do gris de giz, do grisalho de velho  
Ninguém se agrada. O som é um espelho  
Da origem da palavra, nela inscrito.



do él, recién llegado a los páramos de la Antigüedad, afecta reservada sorpresa delante del despudor de los cuerpos desnudos que lo cercan, y termina por saludar a todos, con fingido decoro: “¡Salve, bellas mujeres, sabios viejos!” (*Glück zu! den schönen Fraun, den klugen Greisen*). Ahí engancha el juego de palabras: GREIS (viejo); GRIS (GRISACEO)/GREIF (GRIFO). Al hacer que el Grifo, por un equívoco de interpretación, reaccione al sentirse llamado “viejo”, Goethe engendra un área sémica de tonos sombríos y tristes, girando en torno de la figura fónica GREI o simplemente del dígrafo GR (área de lo que es “viejo”), de la cual el Grifo busca desidentificarse vehementemente, aceptando apenas que se retenga en su “noble-título” (*Ehrentitel*, título nobiliario) la asociación de los fonemas de GREI con la sílaba inicial del verso GREIfen (“agarrar”). La situación es doblemente bufa, cuando se recuerda que el Grifo, animal fantástico, mitad águila, mitad león, es el guardián vetusto, inmemorial, de los tesoros de la tierra, en la concepción mitológica. Al rechazar el “sema” vejez, el Grifo se portó como el propio Goethe (y Fausto) en su culto a la perennidad de la juventud. Hay, entonces, en este fragmento, un rasgo autoparódico. En el comentario de la edición Goldman Klassiker se lee: “Juego de palabras entre el nombre del animal fabuloso y el verbo *greifen*, una de las palabras predilectas del poeta. La concepción goetheana de la vida como una incansable actividad existencial se conjuga estrechamente con el proceso de agarrar (*greifen*) y el de tomar (*ergreifen*).” Al contestar al saludo de Mefistófeles (preocupado en deshacer el equívoco anterior, y que ahora pasa a subrayar la pertinencia de GREI de GREIfen en el nombre-blasón GREIF), el Grifo, lisonjeado, acentúa que, en realidad, el “parentesco” (*die Verwandtschaft*, otra de las palabras predilectas del poeta) “está comprobado” (*ist erprobt*); que la fortuna sonríe a “aquel que agarra” (*dem Greifenden*)...

¿Cómo proceder, entonces, para transcribir en portugués este

fragmento casi-sonorista (predadaísta) del Fausto goetheano? Esto sólo podrá ser obtenido a través de una operación radical, cuya virtud transfusora actúe en bloque sobre los paradigmas (despreciado el sentido puntual de esta o aquella palabra aislada), para removilizar, en el texto traducido, un análogo contrapunto de series fonosemánticas, teniendo por meta el efecto icónico del todo: en la traducción, más que en cualquier otra operación literaria, se virtualiza la noción de mimesis, no como teoría copística o de reflejo salivar, sino como producción de la diferencia en el mismo.

Examinemos el proceso en nuestro ejemplo con más minucia:

De un lado tenemos, en el original alemán, el siguiente léxico-clave:

GREIS = viejo;

GREIF = grifo (GREIFEN = agarrar; GRIFF = garra, uña);

GRAU = pardo, grisáceo, sombrío, triste;

GRÄMLICH (GRAM = aflicción, pena, melancolía, disgusto) = rezongón, triste, enojadizo, malhumorado, melancólico;

GRIESGRAM = enfurruñado (notar la proximidad fónica entre la primera sílaba de esta palabra y el monosílabo GRIES)

GRIESS = arena, sablón, cálculo (renal);

GREULICH = horrible;

GRÄBER (plural de DAS GRAB) = sepulcros; también DER GRABER = sepulturero, cuevero;

GRIMMIG = furioso, colérico, enojado, terrible.

En portugués, la reconstitución de la ambiencia fonosemántica se hace de acuerdo con la siguiente serie vocálica:

GRIS

CRISALHO (esp., GRISÁCEO)

GRIFO

GRAVE

GRALHA (esp., GRAJO)

GRASSO (esp., CRASO) = vocablo que viene del latín *crassus* y convoca los semas de "gordura" y "peso" (lerdo, pesado, craso);

GROSSO (esp., GRUESO, ESPESO, GROSERO);  
GRÉS = arena dura (recordar GRIES, que contagia GRIESGRAM,  
arriba).

La recreación, entretanto, no paró ahí: GIZ (gis, tiza) en la traducción brasileña, compensa fónicamente, rimando con GRIS la partícula de refuerzo aprobatorio GERN (de buen grado), que ocurre en el original alemán con efecto aliterativo (el fonema oclusivo /g/ se presenta palatalizado en la palabra portuguesa GIZ). Nótese la reiteración fónica en ninGUEm (nadie) y aGRada, en respuesta a klinGt y ursprunG. GRITO y GARRA sustituyen, en una doble alegoría fono-semántica, el GREI que blasona el *nom de guerre* del agarrante GRIFO (sin olvidar que "Tem GaRRa e GRito" /Tiene GaRRa y GRito busca redibujar el sintagma "Gefällt das GREi", con el -ITO de grITO rimado aún con TÍTULO...). Por otro lado, no se pierde el juego entre STIMMIG (afinado, concorde) y VERSTIMMEN (desafinar, desacordar), que realiza en el texto goetheano, con agudez "manierista" la irónica teoría etimológica del GRIFO (este ancestro del semanticista Humpty-Dumpty, de Lewis Carroll...), en cuanto *concordia discors*: o, más exactamente, armonía y reconciliación profunda de lo aparentemente discordé, cuya evidencia, cual memoria fónica de la "lengua pura", "adánica", nos desconcierta...

HAROLDO DE CAMPOS

Universidad Católica de São Paulo

ADORNO, TH. W., "Zur Schlusszene des Faust", *Noten zur Literatur*, II (Frankfurt a.M.; Suhrkamp Verlag, 1961).

BENJAMIN, WALTER, "Die Aufgabe des Uebersetzers", *Illuminationen* (Frankfurt a.M.; Suhrkamp Verlag, 1969).

—, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt a.M.; Suhrkamp Verlag, 1972).

CAMPOS, H. DE, "Da tradução como criação e como crítica" (1962), *Metalíngua* (Petrópolis: Vozes, 1967, 3ª ed., S. Paulo: Cultrix, 1976); en francés: "De la traduction comme creation et comme critique", *Change*, 14 (París: Seuil, 1973).

- , "A palavra vermelha de Hoelderlin" (1967), *A Arte no Horizonte do Provável* (São Paulo: Perspectiva, 1969); en inglés: "Hoelderlin's Red Word", *20th Century Studies*, II (The Faculty of Humanities of the University of Kent at Canterbury, Rutherford College, 1974); en español "La palabra roja de Hoelderlin", *Espiral*, 21 (Madrid: Editorial Fundamentos, 1976).
- , "Luz: a escrita paradisiaca", *Seis Cantos do Paraíso de Dante* (R. Janeiro: Editora Fontana/Instituto Cultural Italo-Brasileiro de S. Paulo, 1978).
- DERRIDA, J., *De la Grammatologie* (París: Seuil, 1967).
- GOETHE, J. W. VON, *Faust* (München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1978).
- , "Moritz als Etymolog", *Italienische Reise, Goethes Werken*, "Berliner Ausgabe" Bd. 14 (Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag, 1973).
- JAKOBSON, R., "Linguistics and Poetics", Th. A. Sebeok (ed.) *Style in Language* (New York: MIT., 1960).
- , "On Linguistic Aspects of Translation", en Reuben A. Brower (ed.) *On Translation* (New York: Oxford University Press, 1966).
- , & WAUGH, L. R., *The Sound-shape of Language* (Bloomington: Indiana University Press, 1979).
- MARX, K., ENGELS, F., *Sur la littérature et l'art* (textes choisis), París: Editions Sociales, 1954).
- NIETZCHE, F., *Also sprach Zarathustra y Zur Genealogie der Moral, Werke*, II (München: Carl Hanser Verlag, 1966).
- PAZ, O., "Literatura y literalidad" (1970), *El Signo y el Garabato* (México: J. Mortiz, 1973).
- SCHOLEM, G., *Walter Benjamin e il suo Angelo* (Milano: Adelphi Edizioni, 1978).