

La traducción como reescritura: principios ciceronianos y apuntes paralelos para jugar con las palabras

Translation as rewriting: Ciceronian principles and accompanying notes for word play

Josefrank Pernaleté Lugo

Editorial Mar Caribe, Uruguay

jpernalet@editorialmarcaribe.es

Rafael Félix Mora Ramírez

Universidad Nacional Federico Villareal, Perú

rmora@unfv.edu.pe

Ysaelen Josefina Odor Rossel

Editorial Mar Caribe, Venezuela

planificacion@editorialmarcaribe.es

Ruben Darío Mendoza Arenas

Universidad Nacional del Callao, Perú

rdmendozaa@unac.edu.pe

Andrea Mercedes Álvarez Rubio

Universidad Nacional de Cajamarca, Perú

aalvarezr@unc.edu.pe

*Non enim ea me adnumerare lectori putavi oportere, sed tamquam appendere.*¹
Cicerón.

Resumen

Un texto es su expresión verbal ante todo. La traducción, como transcripción literal de una lengua, irónicamente, aleja al lector del texto real. ¿Cómo verter su sustancia de una lengua a otra? Los principios ciceronianos expuestos en "De optimo genere oratorum" reorientan la traducción hacia la subjetividad creadora: recrear el original en su sentido, efecto e intención, de acuerdo con las propiedades de nuestra lengua materna. Estos principios fundamentan la traducción no como un proceso lineal sino como algo flexible, hasta donde el respeto hacia el original lo permita. Abordamos tres cuerpos teóricos: i. la revisión del discurso ciceroniano, ii. la transpoética de Ezra Pound, iii. los principios de traducción de Reynaldo Pérez Só, poeta y traductor venezolano de gran trayectoria.

Palabras clave: lengua materna, discurso ciceroniano, intersección fenoménica, bagaje lingüístico, modalidad narrativa

¹ "No pensé que el lector debiese contar las palabras sino pesarlas".

Abstract

A text is primarily its verbal expression. Translation is essentially a literal transcription of a language, which ironically distances the reader from the actual text. How can one transfer its substance from one language to another? The Ciceronian principles outlined in *De optimo genere oratorum* refocus translation on creative subjectivity; to recreate the original in its meaning, effect, and intent according to the properties of our native language. These principles support translation not as a linear process but as a flexible one, as far as respect for the original allows. We discuss three theoretical bodies: i. the review of Ciceronian discourse, ii. The trans-poetics of Ezra Pound, iii. The principles of translation by Reynaldo Pérez Só, a Venezuelan poet and translator of an impressive career.

Keywords: mother tongue, Ciceronian discourse, phenomenal intersection, linguistic background, narrative modality.

1. INTRODUCCIÓN

La lengua franca permanece como el gran proyecto frustrado de la globalidad. El mundo mercantilizado demanda un código en común, pero tal proyecto choca con las lenguas naturales, resultado de lo específico hasta sus últimas consecuencias (Croft, 2020). Paralelamente, existen variantes cada vez más “neutras” de las mismas, donde se suprimen cadencias, formas y fenómenos de articulación propios de cada código en pos de una mayor “transparencia” comunicativa. La hegemonización de lenguas específicas, por lo general de las grandes potencias, es otro signo del querer universalizar la lengua a la fuerza. En este caso, la globalidad parece limitar las propiedades poéticas/literarias de la lengua, transformando la palabra en moneda de cambio genérica para transacciones lingüísticas.

Las lenguas parten de la realidad de los pueblos. Su sonido (cadencia, pronunciación, fenómenos fonéticos) es producto de las propiedades específicas de la construcción del aparato fonador de sus hablantes, aparato que se da de una forma por las condiciones climáticas de su entorno, el desarrollo fisionómico del pueblo hablante; sus estructuras y recursos, tanto “elevados” como “vulgares”, producto de su tradición (ya sea oral o escrita); sus sentidos, producto de la evolución orgánica de estas lenguas, alterando o preservando así las asociaciones que evoca cada palabra o las relaciones entre ellas, siempre desde lo familiar y la carga cultural:

“The charging of language is done in three principal ways: you receive the language as your race has left it, the words have meanings which have ‘grown into the race’s skin’; [...] And the good writer chooses his words for their ‘meaning’, but that meaning is not a set, cut-off thing like the move of knight or pawn on a chessboard. It comes up with roots, with associations, with how and where the word is familiarly used, or where it has been used brilliantly or memorably. [La carga del lenguaje se hace de tres modos principalmente: recibes el lenguaje como tu raza la ha dejado, las palabras con sentidos que han “enraizado en la piel de la raza”; [...]] Y el buen escritor escoge sus palabras por su “sentido”, pero ese sentido no es una cosa moldeada o fija como el movimiento de un caballero o un peón en un tablero. Viene con raíces, asociaciones, con el cómo y dónde se usa familiarmente esta palabra, o dónde se ha usado brillante o memorablemente.]” (Pound, 1960, p. 36).

La universalidad idiomática es imposible, la palabra nombra lo ausente, la sensación vaga, la idea o intuición fantasmal; halla en la palabra una forma transmisible, un código común que nos permita referirnos a un mismo fenómeno. Sin embargo, estas formas obedecen a un sentido concreto: evolución histórica, sincronismos lingüísticos, empleo en la vida social, empleo literario. No está fija en el tiempo ni significa siempre lo mismo, ni significa lo mismo para todos sus hablantes. Lo fácil es quedarse con el concepto, la idea del poema. Difícil replicar ese clima o ritmo interno, sustancia alérgica a la masificación.

Por ello, a pesar de su sistematización, la lengua no debe concebirse como un código abstracto y universal. Al contrario, no podemos etiquetar ninguna lengua como *lingua franca* en su sentido convencional, porque toda lengua o variante es inherente a la identidad del sujeto y de los puntos de intersección fenoménica que conforman dicha identidad. El decir de cada pueblo y sus modos son cambiantes, al igual que sus religiones o modelos productivos. Estructuras generativas y formas en uso permanecen, mientras todo lo demás cambia: se añaden nuevas formas, se dan sincretismos lingüísticos, intercambios léxicos entre lenguas de una misma raíz.

Incluso en equivalencias aceptables, como el caso de *aleteo* y *flutter*, ambas palabras que nombran un batir de alas. Aunque el sentido se corresponda y exista cierta correspondencia en sus formas, ambas palabras tienen efectos muy diferentes. En ambas se escucha el viento, en *aleteo* por la concatenación de vocales abiertas y consonantes linguales, en *flutter* por la fricativa. Mientras que en la primera palabra las vocales abiertas mantienen un soplo ininterrumpido, la /u/ en la segunda se traga el aire, haciendo que la segunda sílaba salga sin aliento, como si articularla costase. La primera nos puede remitir a un vuelo grácil, sin esfuerzo. La segunda es algo más trabajoso, cansado.

Otro código, ajeno al materno, siempre presentará un grado mayor o menor de impenetrabilidad en su sustancia, y esta sustancia no viene de la nada; le pertenece a la experiencia lingüística de los pueblos, que en su devenir desde el idioma “cargan” las palabras de sonido y asociaciones. Esto viene por un proceso de estilización consciente de la lengua, práctica propia de la esfera literaria, o de un proceso inconsciente de transformación y sincretismo. Ezra Pound (1885-1972) definió así las formas de cargar una lengua natural:

“Nevertheless, you still charge words with meaning mainly in three ways, called *phanopoeia*, *melopoeia*, and *logopoeia*. You use a word to throw a visual image onto the reader’s imagination, or you charge it by sound, or you use groups of words to do this. Thirdly, you take the greater risk of using the word in some special relation to “usage”, that is, to the kind of context in which the reader expects, or is accustomed, to find it. Sin embargo, aún cargas las palabras con sentido principalmente de tres formas, llamadas *phanopoeia*, *melopoeia*, *logopoeia*. Usas una palabra para evocar una imagen visual en la imaginación del lector, o la cargas de sonido o usas grupos de palabras para esto. En tercer lugar, tomas un riesgo más grande al emplear la palabra en alguna relación especial de “uso”, es decir en relación al tipo de contexto en que un lector espera o está acostumbrado a encontrarla.].” (Pound, 1960, p. 37).

Con base en los antecedentes de la Obra de Cicerón, el objetivo de la investigación es examinar en *Orator ad Brutum* de Cicerón, la validez de la sencillez como una cualidad del ático, pero que encuentra su verdadera fuerza en una medición cuidadosa del estilo y el lenguaje.

2. MARCO TEÓRICO

La distinción entre lengua común y literatura, nuevamente según E.P., es su carga a través de estos métodos: “Melopoeia” (μελοποιΐα), del griego “melos” (μελο- = “canción”, “melodía”) y “ποιεῖν” (hacer); (forma gramatical del infinitivo en presente) más el sufijo “-ία”, dando “hacer una canción”, “componer una melodía”. “Phanopoeia”, “phano” (φαίνω = “aparecer”, iluminar), “hacer aparecer”; la representación de imágenes visuales mediante el lenguaje. “Logopoeia”, “logo” (“λόγος” = pensamiento, palabra), término más complicado que se relaciona con el empleo de palabras en contextos irregulares. Se significa a través de sonido, representación o este uso irregular de las palabras, y más importante aún: se significa mediante las propiedades intrínsecas a cada lengua. Sonoridad, sentido y contextos desaparecen con la forma original. Es necesario, de ser posible, adaptarlos nuevamente.

“Comprenderemos ahora por qué y en qué sentido es intraducible un complejo verbal poético; en cada uno de los sonidos y en cada onda de tensión, en la forma musical del conjunto, en ese todo que vibra de ritmo y resuena de melodía, va fundido, íntima e inseparablemente, un adentro, un contenido, un clima espiritual; imaginar una alteración en la forma, aunque sólo fuera en la minucia más insignificante, es imaginar alterado también el contenido.” (Pfeiffer, 1959, p. 12).

¿Cómo traducir a otra lengua una experiencia que solo es posible en la original? Ante un texto, el traductor se enfrenta con dos vías: 1) la traducción de sentidos, o sea lo que el texto quiere transmitir: ideas, percepciones, emociones; 2) la traducción de formas, o sea el cómo se transmiten dichas ideas desde las propiedades únicas de cada lengua y compuestas bajo principios específicos. Esta división es imaginaria; como explica Pfeiffer, ambas se funden en una unidad.

Según esta división imaginaria, lo lógico sería una traducción cercana, “de ideas”, palabra por palabra y recurso por recurso. Si el pensamiento antecede el lenguaje, una traducción será exitosa en la medida en que “conceptualice” el texto para nosotros. El traductor de ideas va tachando de su lista frases y fragmentos, literalizados pero sin evocar nunca el texto real. Por eso traducción y transcripción no son lo mismo; esta forma de traducir se acerca más a lo segundo, al ser fácilmente reproducible. Para traducir de verdad hay que ir a la esencia del texto como una actitud interna, como algo que fue escrito por alguien en un tiempo y en una lengua específica.

“En los idiomas hay palabras y giros íntimamente ligados al habla, pero antes de serlos fueron ideas y como ideas las maneras de pensar de un pueblo no son las mismas que las de otro, se conectan con su pathos particular. Los equivalentes son aproximaciones, jamás el mismo sentir. De ejemplo tenemos *magoa* y *saudade* del portugués. El problema surge cuando se busca, sin embargo, adentrarse en el modo cultural donde surgiera la escritura, tarea imposible, experiencia intransferible. La solución con explicaciones mata la obra. Otra salida, pudiera ser, obviar cualquier intento e ir pacientemente procurando cómo en similares situaciones resolverla por yuxtaposición, pero cada caso debe asociársele a las experiencias individuales y colectivas, nunca universales, puesto que no existen las lenguas globalizadas a no ser para la práctica comercial de uso y deshecho.” (Só, 2018).

La traducción, entonces, es una aproximación al pathos a través de la expresión verbal. Todo pathos es único e irrepetible. El proceso de transformar una idea en habla y dejar vestigios

de esta en la escritura parte del bagaje lingüístico de cada sujeto, su idiosincrasia, su forma de ordenar y disponer de la palabra. Cada escritura constituye entonces su propio imaginario, intrasmisible en su totalidad. Lo perdido se siente sobre todo en la dimensión formal, donde música y sonido nos transmiten emoción, ritmo interior y espíritu del texto. Mediante la forma, se evidencia una ars poética, una forma de mirar y ser sobre el mundo cristalizada en expresión verbal. Por lo tanto, no se puede divorciar el fondo de la expresión sin esperar riesgos:

“Pudiera pensarse que las ideas no tienen mayores problemas, dado que las palabras son producto de las ideas. Sin embargo, en poesía nada permanece allanado. Las palabras reflejan ideas, pero las palabras además contienen emociones con los sonidos correspondientes, además de la carga cultural. No es igual decir y significar lo mismo invierno blanco en Venezuela que invierno blanco en Suiza. En Venezuela significa un cielo totalmente gris, melancólico, de lluvia imparable y de larga duración. En Suiza es simplemente una estación invernal con mucha nieve, de soledad típicamente europea. Al menos así se entendería. Entonces como el agua que se escurre por los dedos, con las palabras/ideas se nos puede desaparecer el poema.” (Só, 2018).

Palomares (1935-2016), precursor de la escritura regional desde referentes y decires propios con sus dos primeros libros de poesía, habla así de los acentos de Escuque, sustancia que da vida a su poesía:

“Existe una cadencia muy particular en el habla regional, donde se da un acendramiento de riqueza y afectividad, especialmente en la manera de decir, pronunciar, llenando de ternura la palabra. En mi caso, esa fluidez la encontré en mi pueblo, pero no como búsqueda específica, sino que todo eso estaba en mí como alguien que se había sensibilizado en la escucha del vecino, los familiares. Un lenguaje que no existe hoy, porque se ha masificado, estereotipado, viciado. En realidad ahora se oye mucho menos, aunque se siente todavía en la vecindad de Escuque, donde la gente habla muy bellamente, sobre todo la mayor, de cierta edad a quienes se le siente el sonido de su habla que remite a una música que de por sí llena lo que podría ser la métrica del verso.” (Palomares, 2017).

3. METODOLOGÍA

Se realiza una revisión documental del proceso de transformar una idea en habla y dejar vestigios de esta en la escritura, parte del bagaje lingüístico de cada sujeto, su idiosincrasia, su forma de ordenar y disponer de la palabra. El método de investigación utilizado para este estudio fue la investigación cualitativa. Es una técnica esgrimida para responder al problema de investigación relacionado con el orden social, por lo que el contexto de estudio en la investigación cualitativa sobre Orator ad Brutum de Cicerón, donde se valida la sencillez como una cualidad del ático, pero encuentra su verdadera fuerza en una medición cuidadosa del estilo y el lenguaje, para trabajar la palabra de acuerdo a su función y propiedad en el discurso, no como floritura retórica. El estudio parte de la opinión de autores cualificados en el medio sociocultural y discierne en cómo fundir dos identidades, dos decisiones muy distintas, en algo nuevo y emocionante que se enraíza en el original y desde ahí forma su tronco, la idea de Cicerón.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Recrear la misma sustancia verbal es imposible. Ya se lamentaba E.P. en *The ABC of Reading*: no existe idioma que sintetice toda la belleza y conocimiento de las lenguas humanas, fragmentado y esparcido entre todas las existentes. Se puede conciliar este hecho dependiendo del género. En prosa esto puede funcionar más o menos bien. Uno termina con un libro equivalente al original en mayor o menor grado, pero el proceso comunicativo se considera exitoso en la medida en que el contenido original se transmita. Si es ficción, una traducción es exitosa si se entienden las situaciones, personajes y desarrollo de la narrativa en la nueva lengua. Si es filosofía o ciencia, lo es en la medida en que se entiende la tesis original del autor y su propuesta.

La poesía, según Pound, es concretar la significación de la lengua hasta sus últimas consecuencias. Al igual que el pintor escoge sus colores y el músico sus instrumentos en base a una atmósfera o sentimiento específico; que pretender recrear, el escritor escoge sus palabras de acuerdo al objetivo proyectado: es un proceso meticuloso de selección y composición del lenguaje, donde el buen escritor (sobre todo el buen poeta) escoge sus palabras y las relaciones entre ellas de acuerdo a cómo, dónde y quiénes las utilizan o utilizaron. Condensar la expresión verbal hasta que cada elemento desborda un sentido y una razón de ser sin los que no existe el poema. La traducción de ideas brinda, cuando mucho, una base desde donde teorizar el poema. Traducirlo requiere otra cosa: sentir el poema, buscarlo desde el propio pathos; “El genuino traductor jamás traduce, aproxima corazón a corazón. Es cuestión de latidos sintónicos”. (Só, 2018).

Una mala traducción vacía el poema. “Si se invierten las palabras, el poema desaparece. Si se las cambian, desaparece. Si se mutila, desaparece. El poema es único, exacto”, escribe Reynaldo Pérez Só (1945). La poesía tiene una relación única con la traducción, antagónica. La prosa, se formule como ficción o ciencia, juega con lo que Bruner (1915-2016) llamó “modalidad narrativa” del lenguaje (subjuntiva si se quiere): un juego con las cosas y sujetos de la realidad validado desde su verosimilitud. La prosa depende de que se le crea o, en su defecto, de que no se dude de sus aseveraciones. Por ello, su traducción se enfoca en verter las figuras e ideas generales de un texto; “transparentar” la escritura en otra lengua, darnos la imagen grande para que decidamos si creer o no en lo escrito.

Si bien no es posible lograr una traducción “total”, una reconstrucción pura de forma y fondo, es posible “adaptar” un texto, transformarlo a nuestra lengua y forma de decir para recrear esa experiencia desde nuestros referentes, giros y sentidos en las palabras (junto a los sentidos y formas que producen los hablantes para cada palabra). La pregunta se reconfigura: ¿es posible generar una experiencia que se aproxime a la lengua original desde la propia?

Ante tal vastedad, la única opción sensible es la aproximación por equivalencia. Si no compartimos un sentir, una música y unos referentes con hablantes de otra lengua, se debe emular desde nuestro sentir, desde la carga y los referentes propios.

Marco Tulio Cicerón (106 a.C.-46 a.C.) generó principios para la traducción del griego en su discurso *De optimo genere oratorum*, escrito en el año 46 a.C. Ubicado entre *Brutus* (46 a.C.) y *Orator ad Brutum* (46 a.C.), era un supuesto prelude a traducciones no publicadas de Demóstenes (384 a.C.-322 a.C.) y Esquines (389 a.C.-314 a.C.). En el discurso, el orador elogia el estilo ático en su fuerza y variedad como el modelo más perfecto de oratoria y dirige

un escarnio a las tendencias del aticismo romano, estilo que aprehendió la oratoria clásica desde la sencillez y una limpieza cuasi-cáustica del lenguaje, evitando los retoricismos.

“Est enim vitiosum in sententia si quid absurdum aut alternum aut non acutum aut subinsulsum est, in verbis si inquinatum, si abrectum, si non aptum, si longe petitum. [Porque es una falta si una oración es absurda o irrelevante, sin punto o plana, una palabra es defectuosa si es impura, vil, inapropiada, dura, traída de lejos.].” (Cicerón, 1949, pp. 359-361).

Sobre este tema, en *Orator ad Brutum* de Cicerón, valida la sencillez como una cualidad del ático, pero encuentra su verdadera fuerza en una medición cuidadosa del estilo y el lenguaje; trabajar la palabra de acuerdo con su función y propiedad en el discurso, no como floritura retórica. Toda palabra se valida entonces en cuanto aporte sustancia al texto, fuerza en su estilo y riqueza en su decir:

“Istorum enim iudicio, si solum illud est Atticum, ne Pericles quidem dixit Attice, cui primae sine controversia deferebantur; qui si tenui genere uteretur, numquam ab Aristophane poeta fulgere tonare permiscere Graeciam dictus esset. Dicat igitur Attice venustissimus ille scriptor ac politissimus Lysias—quis enim id possit negare?—, dum intellegamus hoc esse Atticum in Lysia, non quod tenuis sit atque inornatus, sed quod [non] nihil habeat insolens aut ineptum; ornate vero et graviter et copiose dicere aut Atticorum sit aut ne sit Aeschines neve Demosthenes Atticus. [A juicio de estos, si solo el estilo que ellos ensalzan fuese ático, no lo hubiera sido el mismo Pericles, a quien sin controversia otorgaban todos la primacía. Si se hubiera contentado con el estilo sencillo, nunca hubiera podido decir del poeta Aristófanes que tronaba, relampagueaba y confundía la Grecia. Sea en buena hora ático el elegante y cultísimo Lisias. ¿Quién lo puede negar? Pero entendemos que el aticismo de Lisias no consiste en ser sencillo y poco adornado, sino en no tener palabra alguna desusada o impropia. El hablar con ornato, majestad y abundancia será también ático, o no lo serán ni Esquines ni Demóstenes.].” (Cicerón, 46 a.C.).

Se plantea el texto como experiencia total. No la suma de partes movibles. Su esencia está en su sentido, pero también en su sentir; ambos contenidos en la lengua. En esa disyuntiva está el problema. Cuando Cicerón nos habla en *De optimo*, no construye sus principios desde algo abstracto, sino que recoge las formas y significaciones del pueblo ático, que solo existió y habló de esa forma una vez. Es escritura por introyección: asimilar las propiedades de un habla desde el propio sentir y decir.

Introyección y traducción se analogan como proceso en la traducción. Independientemente, parten de centros distintos. La escritura se configura desde el Yo, la traducción desde los intersticios entre el Yo y el Otro. Una resonancia hace transitable este espacio: una frase, una cadencia o un sentido nos conecta con el texto original. Las traducciones ciceronianas de los oradores áticos parten de una afinidad estilística, de una forma en común de entender la oratoria. Al transformar estas afinidades de una lengua a otra para generalizar un modelo de composición, Cicerón propone traducir no una idea sino un habla, trabajo de medición:

“Converti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contrarias, Aeschinis et Demosthenis, nec converti ut interpretes, sed ut orator, sententus isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem

aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere sed genus omne verborum vimque servavi. Non enim ea me adnumerare lectori putavi oportere, sed tamquam appendere. Traduje dos oraciones elocuentísimas, contrarias entre sí, de los más nobles entre los áticos, Esquines y Demóstenes. Y no las traduje como intérprete, sino como orador, manteniendo las mismas formas y figuras del pensamiento, pero en un modo de decir que se adecuaba al nuestro. Al hacerlo, no vi necesario traducir palabra por palabra, pero sí conservé la fuerza y el estilo del lenguaje; no pensé que el lector debiese contar las palabras sino pesarlas].” (Cicerón, 1949, pp. 364-365).

Las palabras no valen lo mismo en su función de remitir a un mismo concepto o campo semántico; valen lo mismo en su función de generar la misma significación. La equivalencia nunca es exacta sino relativa; el texto se transforma, pero si la transmutación es exitosa, algo habrá sobrevivido.

“Quorum ego orationes si, ut spero, ita expressero virtutibus utens illorum omnibus, id est sententus et earum figuris etherum ordine verba persequens eatenus, ut ea non abhorreant a more nostro—quae si e Graecis omnia conversa non erunt, tamen ut generis erusdem sint, elaboravimus—, erit regula, ad quam eorum dirigantui orationes qui attice volent dicere. [Si tuve éxito traduciendo sus oraciones como espero, conservando sus virtudes, las figuras de pensamiento, el orden de las ideas y siguiendo las palabras de cerca mientras no se aparten de nuestro modo—si no son una traducción literal del griego, hemos procurado que sean del mismo tipo—habrá una norma para medir a los que quieran imitar el modo ático.].” (Cicerón, 1949, pp. 359-361).

El oficio del traductor, entonces, es adaptar las palabras “traídas de lejos”. Haroldo de Campos (1929-2003) ofrece un inciso invaluable del método poundiano a través de Papyrus (1919), reescritura transfigurativa y fónica de un fragmento de Safo (650/610 a.C.-580 a.C.). El aproximamiento responde a una necesidad creativa del mismo Pound: la implementación del principio por yuxtaposición del haikai japonés. El fragmento en cuestión es una copia de un pergamino atribuido a Safo, cuyo contenido revela apenas tres términos conjeturales y derivados por Hugh Kenner (1923-2003) en 1971: .R’A [...] del Alceo o el Íbico (primer aoristo de “levantar” en griego clásico, contracción de “primavera” en Alceo e Íbico), DERAT [...], palabra desconocida pero que remite a “Déros” (“mucho tiempo”) y GON’GYLA, término desconocido que se conjetura como el nombre de un ser amado. Por hipótesis, Pound une los fragmentos .R’A[...]/ .DERAT [...]/ GON’GYLA siguiendo el principio de yuxtaposición entre dos ideas propio del haikai: “R’A”, estación de la naturaleza + “DERAT” kireji o ruptura de forma y sentido + GON’GYLA, ser amado. La adaptación poundiana al inglés se configura desde la música (preservar el efecto de aliteración del original), con un especial énfasis en los desplazamientos fónicos entre ambos términos. Este es el resultado: Spring..../ Too long...../ Gongula..... (incluyendo los puntos suspensivos para denotar su condición de fragmento).

“Pound, precipitadamente, tradujo aquí el movimiento de una figura fónica: el desplazarse de RA en deRAT y su proyectarse en gonguLA, mediante la conversión de la consonante líquida /r/ en /l/, con un efecto de coliteración. Redibujó esta figura contra un tenue bastidor semántico: una recordación de primavera (sprinG) que la ausencia de la persona amada (goNGula) tornara insoportablemente larga (loNG), sin olvidar otras reverberaciones: la /u/ de too, la /l/ y el ONG de loNG, repercutiendo en GONGula; el juego de las líquidas /r/ y

/l/; la /g/ aliterante, reforzada por nasalización. La segunda y tercera líneas del minipoema (TOO LONG/GONGULA) prácticamente se embuten una en la otra, como en el fragmento sáfico R'A en DERAT. Pero E.P. fue más adelante. Tachó el “origen” del poema, escondiéndolo bajo el título Papyro. Este bien podría encubrir una “anticuarización” ilusoria del contemporáneo [...]. Pero podría, incluso, estar camuflando un procedimiento voluntario de modernización “imagista” de un presumible fragmento clásico o su “japonización” descontextualizadora. Bajo cualquier hipótesis, el efecto de “ruina” desmitificador de la recepción “plena”, idealizada, “objetiva” de la herencia de la antigüedad, estaría siendo enfatizado. Establecer ecuación, vía la imagen y la concisión, entre la tradición de los líricos griegos y la de los haikaístas nipones era, además, un modo intertextual de leer, a efectos de la producción del poeta Pound, la literatura universal, reorganizándola a partir de una óptica dictada por las necesidades del “presente de creación”. Cualquiera fuese la configuración del imaginario conjeturalmente reconocible en el fragmento sáfico, la del poema (transpoema) poudiano, recreado en la Inglaterra de 1916, habría de ser forzosamente otra...” (Campos, 2018).

Pound, un poeta inglés, accede a presuntos fragmentos sáficos que luego reorganiza de acuerdo con un principio de composición de la tradición lírica japonesa, realizando simultáneamente una operación de trans-lectura y trans-escritura al traducir, junto a la música y el efecto del poema, su propia recepción del fragmento. Diseña un fondo atravesado por la evocación del ser amado, el dolor de la espera y, a través del proceso mismo de traducción, carga su poema de un sentido meta-textual: la necesidad creativa de modernizar las afinidades, juego donde se conjetura y se re-imagina lo clásico, anteriormente entendidos como algo fijo, generando así una nueva forma de entender escritura, tradición y traducción.

Esta forma de traducción, aunque también incompleta, permite una mejor captación del poema fuera de los huesos del original. Un traductor, por ende, debe buscar el cuerpo de la poesía por fuera. Similar a Cicerón, que también adaptó a la lengua propia una escritura de otra tradición, el traductor moderno necesita mucho más que más que hueso: necesita sangre, aliento, corazón:

“Sed qui eatenus valuerunt, sani et sicci dumtaxat habeantur, sed ita ut palaestritae, spatian in xysto ut liceat, non ab Olympus coronam petant. Qui, cum careant omni vitio, non sunt contenti quasi bona valetudine, sed viris, lacertos, sanguinem quaerunt, quondam etiam suavitatem coloris, eos imitemur si possumus, si minus, illos potius qui incorrupta sanitate sunt, quod est proprium Atticorum, quam eos quorum vitiosa abundantia est, quails Asia multos tulit. [Pero aquellos que solo esto consiguiesen pueden tenerse por sanos y robustos, parecidos a aquellos aptos para pasearse por la palestra, pero no para optar por el premio en Olimpia.] Los ganadores de premios, aunque libres de enfermedad, no se contentan con buena salud; buscan fuerza, músculo, sangre e incluso cierta suavidad de color. Imitémosles de ser posible, si no imitemos a aquellos de pureza impoluta—característica del orador ático—en vez de a los de viciosa opulencia—característica de los oradores asiáticos.].” (Cicerón, 1949, pp. 360-361).

4.1. La traducción de Pérez Só.

Observamos que la traducción de poesía, como la escritura, parte de una ars poética. Cicerón tradujo a Demóstenes y Esquines de una forma. Pound tradujo a Safo de otra. Esto llama la atención sobre la subjetividad traductora, cómo y desde dónde se traduce. Nuestro

entrevistado ha trabajado la traducción por años, y nos interesa conocer los principios que configuran desde su subjetividad creadora.

Nacido en Caracas, Venezuela, en 1945, R.P.S. ha escrito los libros de poesía *Para morirnos de otro sueño* (1971), *Tanmatra* (1972), *Nuevos Poemas* (1975), *25 poemas* (1982), *Mirinda Kampo* (1984), *Matadero* (1986), *Reclamo* (1992), *Sucre: Estampido de Dios* (1995), *Px* (1996), *Solonbra* (1998), *Rosae Rosarum* (2011) y *Redacción* (2022). De su obra también se han publicado, paralelamente, las antologías *Antología poética* (2003), *Aire limpio* (2011) y *Solo* (2021), volumen que incluye los poemas de *Inelegancias sueltas*, *Lavar el met y Kavra Kavrika*, el último volumen escrito en ladino al igual que *Solonbra*. *Mirinda Kampo*, por su lado, está escrito en esperanto.

En 1971, en compañía de Alejandro Oliveros (1948), Eugenio Montejó (1938-2008) y Teófilo Tortolero (1936-1990), fundó la revista *Poesía* en la ciudad de Valencia, Venezuela. Dedicada a la difusión de poesía y teoría poética, R.P.S. fungió como director desde 1987 hasta 2001, donde mantuvo el enfoque en explorar la riqueza poética de nuestro continente, junto con traducciones de poetas africanos, asiáticos y americanos. También fundó *La Tuna de Oro* y el suplemento *La Bicicleta* en el *Notitarde*. Para *La tuna de oro* y *El cuervo*, columna de *Poesía* dedicada a la traducción, ha traducido a Ngô Chân Lưu (933-1011), Kamo no Chōmei (1153/1155-1216), Gottfried Benn (1886-1956), Else Lasker-Schüler (1869-1945), Georges Schehadé (1905-1989), René Daumal (1908-1944), Paul Celán (1920-1970), Denis Henríquez (1945), entre muchos, muchos más.

Debido a su ya legendaria trayectoria en la creación, difusión y traducción de poesía y teoría poética, tanto nacional como internacional, R.P.S. fue Premio Nacional de Literatura el pasado 2020. Entre sus otros reconocimientos se cuentan el primer lugar en la Bienal de Literatura José Rafael Pocatterra (que rechazó), el Premio Anual de Cuentos de El Nacional en 1999 por su texto *Viento Sur*, la Orden Alejo Zuloaga Egusquiza en 2011, recibida durante su homenaje en el Noveno Encuentro Internacional POESIA de la Universidad de Carabobo y un homenaje de La Casa Nacional de las Letras Andrés Bello en 2011.

Junto a su oficio de escritura, Reynaldo es también pionero en el dictado de talleres literarios, donde se practica y discute la realización poética en compañía de otros escritores. Como Jefe del Departamento de Literatura de la Dirección de Cultura de la U.C., R.P.S. dictó talleres de creación poética, traducción, edición y otros temas relacionados con la escritura hasta su jubilación. Uno de estos talleres, realizado en 1990, fue fragmentado e impreso por la editorial Amazonia (también fundada por R.P.S.) bajo el título *Fragmentos de un taller* (1990).

Actualmente, su persona y el poeta valenciano Víctor Manuel Pinto (1982) organizan y dictan un Taller de Poesía desde el Área Funcional de Artes Literarias de la Dirección Central de Cultura de la U.C. Esta entrevista fue realizada en la U.C, en el campus de Bárbula, Naguanagua, dentro del Departamento de Literatura de la U.C el 3 de mayo del 2023.

P1. En su discurso *De optimo genere oratorum*, Cicerón resume su principio de traducción como un proceso de medición y peso: una palabra de una lengua es equivalente a una palabra de otra lengua solo en la medida en que preserve la fuerza y el estilo original del lenguaje; en que, como en una transmutación, los

elementos posean un valor igual o aproximado. ¿Cómo aproxima el traductor este proceso, cómo se extrae ese valor original de una palabra y se transmuta en otra?,

R. Bueno, el problema es que cada vez que leemos un poema en nuestra propia lengua estamos recreando el poema. Estamos haciendo, en cierta forma, una traducción a mi propia manera de observar y de captar el poema. No tiene nada que ver con el poema realmente, o lo que pensó el poeta que era. Imagínate, cuando vamos a otra lengua hay un doble problema, porque tiene que pasar de una lengua a otra lengua, de un sentir a otro sentir. Ahora, lo importante de una traducción es captar el espíritu, vamos a decir el alma del poema.

P2. Cicerón también menciona haber traducido a Esquines y a Demóstenes no como intérprete, sino como orador. Esto hace pensar en la relación dual entre la recepción oral o visual de la poesía, entre el traductor que traduce con el oído y el que traduce con la vista. ¿Qué cree usted que es mejor, traducir para que se lea al original o traducir para que se escuche el original? Dicho de otra forma: ¿es mejor recrear al original desde su forma o desde sus sentidos?

R. Ese es un planteamiento que cada traductor tiene: ¿qué voy a traducir? ¿Voy a traducir la música o voy a traducir el sentido último que tiene el poema? Si yo introyecto el poema como escritor, yo tengo que pasar ese poema a mi propio sentir. Es como si ese poema lo hubiese escrito yo. Eso es todo.

P3. ¿Es posible lograr ambas cosas?

R. Sí, si es posible, pero acuérdate de que tienes que alejarte del original. Porque un idioma tiene su propia música y no es la música nuestra. Por ejemplo, el portugués se parece mucho al castellano, o al catalán o al papiamento. Pero cuando tú lees un poema en papiamento se siente la africanidad. Y se parece, prácticamente en papiamento las raíces de las palabras son del castellano y del portugués, y sin embargo están bien alejadas, porque la música está bien alejada.

P4. Eso conecta con otro principio de Cicerón: su traducción del griego al latín no buscaba adaptar el latín al griego sino al revés. "Si logro sus oraciones como lo espero, esto es poniendo de manifiesto todas sus bellezas [...], y siguiendo no solo el orden de las cosas, sino hasta el de las palabras con tal de que no se aparten de nuestro modo de decir". ¿Cómo abordar la traducción desde la identidad cultural? ¿Es posible recrear el modo de decir del otro desde nuestros códigos, sentidos y contextos culturales?

R. Bueno, es un intento. Pero muchas veces, cuando uno traduce, lo que hace es una caricatura; esa caricatura puede ser muy buena, pero puede ser muy mala. Entonces, ¿cómo lograr comunicar algo de la esencia del poema original? Y esa es una interrogación que yo tengo en frente y que debe plantearse al traductor, y cuando digo traductor tiene que ser un poeta. Si no, no vale. Yo no puedo traducir un libro de medicina porque no soy médico. O de ingeniería, porque no soy ingeniero. Un poema tiene que traducirlo esencialmente no un profesor de literatura o porque tú conozcas muy bien la lengua, sino que tiene

que ser un auténtico poeta. Ahora, ¿en qué momento yo como traductor soy auténtico?

5. CONCLUSIÓN

¿Traducimos o creamos un nuevo poema? Lo segundo tiene mayor fuerza. Partir del otro, en resonancia, para crear algo nuevo que puede parecerse o no al original. Lo esencial es la conexión poeta-poeta, conciencias que penetren más allá de la superficie del texto para traer al lector esa sustancia.

La traducción ciceroniana, traducción de estilos, y la traducción de Pound, traducción transpoética, introyectaron referencias y afinidades en común con el Otro para proyectar una nueva forma de traducir que, a su vez, es una forma de hacer poesía para la modernidad fundamentada desde la trans-lectura y el intertexto en un proceso descontextualizador. Sin embargo, esto no es una ruptura con la preservación “pura” y “objetiva” de los clásicos, sino una crítica a su anticuarización. En realidad, nadie sabe si esos fragmentos pertenecían realmente a Safo. Del mismo modo, Cicerón jamás declamó en vida las presuntas traducciones.

En última instancia, queda el redondeo de la traducción, la confluencia de música y sentido en un mismo cuerpo. Si es posible o no, eso no interesa realmente; lo importante es que el texto solo puede ser él mismo, en otra lengua, a través del cambio. El resultado es extraño, ni el original ni la recepción del original, sino algo completamente nuevo: fundir dos identidades, dos decires muy distintos, en algo nuevo y emocionante que se enraíza del original y desde ahí forma su tronco:

“El texto debe sonar con los acentos del nuevo poema. Aquí radica el genio del traductor. Infinitudes de veces pueden darse pautas en el original, pero la pieza no se compone de pequeñas partituras inconexas, sino de un todo. Los cambios deben existir, de no haberlos, el texto ya no existe. Máxime cuando música y palabra resultan un cuerpo único.” (Só, 2018).

6. Bibliografía

- Campos, H. 2018. “Traducción: Fantasía y Fingimiento” (trad. Reynaldo Jiménez), Poesía. Disponible en: https://poesia.uc.edu.ve/traduccion-fantasia-y-fingimiento/#_ftn6
- Cicerón, M.T. 1949. *De Inventione* (trad. HUBBELL, H. M.), Reino Unido, Londres, Harvard University Press
- Cicerón, M.T. (46 a.C.). *El Orador (a M. Bruto)*; (trad. de Pelayo, M.M.) [E-Book]. Disponible en: [https://historiodigital.com/download/Ciceron%20Marco%20Tulio%20-%20El%20Orador%20-%20A%20Marco%20Bruto%20\(bilingue\).pdf](https://historiodigital.com/download/Ciceron%20Marco%20Tulio%20-%20El%20Orador%20-%20A%20Marco%20Bruto%20(bilingue).pdf)
- Croft, W. 2020. English as a Lingua Franca in the Context of a Sociolinguistic Typology of Contact Languages. In A. Mauranen & S. Vetchinnikova (Eds.), *Language Change: The*

- Impact of English as a Lingua Franca* (pp. 44–74). Chapter, Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108675000.005>
- Palomares, R. 2017. “Palomares, un homenaje”, Poesía. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/ramon-palomares-un-homenaje/>
- Pfeifer, J., (1959) *La poesía*, México, Fondo de Cultura Económica
- Pound, E. 1960. *ABC of Reading*. London: New Directions
- Só, R.P. 2018. “Apuntes sobre traducción”, Poesía. Disponible en: <https://poesia.uc.edu.ve/apuntes-sobre-la-traduccion/>