

# La traducción en sentido amplio. A propósito de Edgar Poe y sus traductores<sup>1</sup>

Yves Bonnefoy

Collège de France, París, Francia

I

¿TRADUCIR? ¿TRADUCIR POESÍA? NO, NO solo se trata de substituir un texto por otro.

La poesía no se reduce al poema, va de poema en poema en el seno de una obra, de un pensamiento, de una vida. La poesía, por lo tanto, pide ser escuchada por su lector, compartida, revivida en una experiencia que va incluso más allá de las palabras a las que recurre bajo la mirada de dicho lector. Una necesidad parecida tiene aquel que se propone traducirla, pues es evidente que la traducción de poesía debe ser a su vez poesía.

La traducción de poesía es ocasionada por poemas, es decir, textos. Pero en cuanto poesía, en todo caso voluntad de poesía, tiene que intentar revivir la poesía de esos textos, y de esta manera ir con el autor tan lejos como pueda, adelantándose a lo que este quería, presentía: esta será su manera de comprenderlo, ayudándolo, de hecho, a ser.

Y para hacerlo, la traducción no puede, evidentemente, encerrarse en un palabra a palabra. Y si aquel que la ha emprendido es igualmente autor de una obra, su traducción resonará en cada parte de dicha obra: el encuentro con un poeta extraño y la necesidad que siente de permanecer cerca de él no pueden sino modificar la conciencia de sí del traductor y, por lo tanto,

---

1 Estas páginas son, hoy, la transcripción de la primera de tres conferencias sobre “la traducción en sentido amplio”, leídas en Roma en abril y mayo del 2005 gracias a la colaboración del Collège de France y del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Las otras dos se centraron en las lecturas de Poe por Baudelaire y luego, Mallarmé. [N. del A.]. Esta es la versión en español, traducida por Carlos Villamizar y Alexander Martínez y revisada por Patricia Simonson, del artículo de Yves Bonnefoy, “La traduction au sens large. À propos d’Edgar Poe et de ses traducteurs”. *Littérature* 150.2 (2008): 9-24. Se publica con la amable autorización de Dunod Editeur, Malakoff [N. de los T.].



su trabajo propio, su devenir. Es un efecto que afecta, a su vez, la lectura del texto original, la manera en la que es recibido. Será traducido con palabras que tendrán el sentido que su traductor les ha dado en su vida propia.

Digámoslo de otra manera: muchos eventos, más de los que uno podría creer, tienen lugar entre el descubrimiento que se ha hecho de un poema y la decisión de traducirlo, y luego en el trabajo que sigue y que parece no desembocar sino en aquellas pocas páginas con las que demasiado frecuentemente se identifica la traducción. Son eventos de gran importancia, aun cuando pasen desapercibidos, eventos que se debe tratar de rastrear y explicitar. Estos constituyen el verdadero traducir: por debajo, alrededor o más allá de este traducir aparente sobre el cual, para terminar, y de manera más o menos resignada, el traductor estampa una firma. Es el traducir en sentido amplio que hay que dar a este verbo, en oposición al sentido restringido que se adopta erróneamente para el estudio de lo que hacen los que buscan restituir, en francés, por ejemplo, la poesía tal como otra lengua la pretende.

Pero tomemos conciencia más en detalle de lo que siente aquel que se preocupa por la poesía en el momento en el que emprende la traducción de un poema.

Se trata de alguien que sabe, intensamente, a veces con dolor, que debido a la red de conceptos que articulan su propia lengua y controlan gran parte de su habla, su mirada está privada de una relación directa y plena con lo que es, o con las otras personas. La generalización inherente a la conceptualización lo incita a dejar de reconocer, en su impacto pleno sobre su propia vida, el tiempo, el azar, las elecciones que ese azar impone, en resumen, esa finitud que es, sin embargo, la realidad como tal al nivel de sus verdaderas necesidades. Esta condición encadenada del conocimiento le sugiere proyectar sobre el prójimo y sobre el mundo formas de interpretación que son simples esquemas e impiden el verdadero compartir.

Y siente entonces que querer ser poeta será tratar de librarse de esta alienación, entregándose en las palabras a aquello que en ellas excede los conceptos, y en las frases a aquello que rehúsa el discurso de lo conceptual, el cual, sin embargo, no presenta fallas ni fin y es creador, como tal, de gran parte de nuestra morada, la de todos, y de nuestra relación con lo que somos. Allí reside una posible búsqueda, porque el sonido y sus ritmos, latentes en la lengua y actualizables en el habla, permiten, entre los vocablos y demás palabras, conjunciones de una naturaleza distinta de los encadenamientos

que el discurso ordinario favorece. Pero dicha búsqueda solo da fruto durante breves momentos, porque no es posible deshacerse de las categorías de pensamiento, de las nociones que han construido al yo, como se dice, al yo y sus prejuicios, pero también sus saberes, sus derechos, conscientes o inconscientes.

Incluso en los grandes poemas, la plenitud de la presencia del otro —cosa o persona— permanece como si estuviera velada. Y por eso traducir es, para un poeta serio, un proyecto y un acto infinitamente más importantes de lo que otros podrían creer. ¿Por qué? Porque en el poema que quiere revivir en su propia lengua, es la lengua del otro la que encuentra, toda ella, en su extensión secular, es decir, un trabajo del concepto, esta vez también, un trabajo que ya ha encadenado con toda su autoridad a un poeta.

Sin embargo, estos conceptos de la otra lengua difieren, a veces mucho de aquellos a los que el traductor está habituado y sometido en la suya, y he aquí entonces relativizado en su mente el decir de la conceptualización como tal, lo que da como resultado una mirada más crítica sobre ella, incluso en su lengua materna, y un proyecto más osado. Se siente impulsado a cuestionar la supuesta evidencia de los significados de sus propias palabras, lo cual refuerza su esperanza, su vocación, y conlleva todo un incremento de energía. ¡Qué mejor aporte que la traducción! Al traductor se le alienta a ser poeta. O a serlo más conscientemente y con mayor eficacia.

Y se esclarece lo que puede ser el precio de una traducción: no es la reflexión del traductor sobre el sentido de las palabras, sobre el significado de las frases, una tarea sin duda útil, pero reservada al plano de los conceptos, y en definitiva preliminar. Sino, madurada al contacto de una lengua ajena y de una gran obra, una mayor determinación en el cuestionamiento del derecho de la significación conceptual para monopolizar el ser en el mundo. La poesía, al hacerse traducción de la poesía, se hace conciencia de sí y confianza en sí.

Lo que no deja de ser un aporte, valga la pena decirlo, incluso para el pensamiento comúnmente analítico. Desde lo alto de este entredós donde dos hablas —dos ingenuidades— se iluminan entre sí, es más fácil para quien traduce que vea, por ejemplo, lo que en el texto en cuestión es verdadera intención poética, presencia en el mundo realmente conquistada, y lo que no es más que autoengaño, sustitución de un ensueño, en el intelecto o en el corazón, por la experiencia de la presencia. El trabajo palabra a palabra

del traductor es más adecuado que cualquier otro enfoque crítico para asumir la escucha de los pensamientos, conscientes o no, que han ayudado al poema a orientarse hacia la poesía o le han impedido hacerlo. Puede ser una discusión con el autor en ese lugar de sí en que este último se quiso poeta, y donde, para lograrlo, ha hecho elecciones que ayudan a comprender los límites —quizá las maniobras— de la intelección conceptual. También será una discusión entre el traductor y su propio pensamiento. Al traducir reflexionará, evolucionará, incluso en su forma de ser.

A fin de cuentas, la traducción no es solamente el texto al que el traductor habrá cedido, para terminar —al que se habrá resignado—, sino el conjunto de reflexiones y de decisiones que han preparado dicho texto con, poco después o al mismo tiempo, consecuencias en su propia obra, en diversos niveles de la conciencia. Es esta traducción “en sentido amplio” que considero importante estudiar en vez del detalle de las páginas que serán llamadas traducción, y que son tan solo un aspecto entre otros del trabajo mucho mayor que ocurrió. Hay una diseminación de la obra traducida en la del traductor, quien, por otra parte, habrá buscado el sentido de lo que medita en muchos más aspectos del autor que en las pocas páginas que tuvo bajo su mirada.

Pero ¿cómo penetrar en tales debates de un poeta y su traductor y en los de este último consigo mismo? Estos eventos no se hacen explícitos en la traducción que podemos llamar central, aquella que será publicada, a menudo frente al otro texto, y, por lo tanto, con la obligación de tener una longitud más o menos cercana y de aceptar buena parte de su significado literal. Podemos temer que la traducción en sentido amplio no sea más que materia de suposiciones con insuficientes pruebas.

No obstante, el traductor que es poeta tiene una obra que se puede leer. Y entre sus escritos, poemas o prosas, ficciones o reflexiones teóricas sobre temas de diversa índole, ¿no se puede constatar que existen algunos que retoman, a su manera, preguntas surgidas de su lectura del otro, de su reflexión a propósito de esta *otra* relación con las dialécticas de la lengua, del habla? De hecho, estoy incluso dispuesto a pensar que la idea de la traducción en sentido amplio puede llamar la atención sobre páginas del traductor hasta ese momento insuficientemente analizadas, páginas mal comprendidas: páginas que, bajo su preocupación manifiesta o aparentemente principal, expresan de manera figural —es decir, por medio de alegorías, de

transposiciones simbólicas, de condensaciones o desplazamientos, como lo dirían los analistas del sueño— un nivel distinto de pensamiento, esta vez relativo a la poesía como tal, en su momento histórico o en su relación con las necesidades y los deseos fundamentales de la persona. De allí que esta redescubre en tal experiencia el desequilibrio del concepto con respecto al sentimiento de la finitud.

Tales consideraciones —¿hace falta decirlo?— en muchos casos no tienen razón de ser. Muchos traductores, incluso entre aquellos que se creen poetas y sienten un sincero placer al transponer poemas, no experimentan aquello que he designado como fundamental en la creación poética: la necesidad de relativizar, en su relación con ellos mismos, la vasta red de articulaciones conceptuales, la necesidad de esta fractura de la representación que permitirá al poeta retomar su lugar en el campo de la finitud. Pero a pesar de todo, hay mucha verdadera poesía en juego en la larga historia de la traducción de poetas. Hay grandes poetas que han sido traductores y de los cuales sabemos también que han reflexionado acerca de lo que es la poesía.

Para justificar que un estudio de la traducción en “sentido amplio” sea posible y pueda arrojar algunas luces sobre eventos del espíritu, me propongo detenerme ahora en las traducciones de “El cuervo”, poema de Edgar Poe, hechas por dos poetas franceses que lo admiraron mucho. Pero hoy solo serán algunas observaciones muy esquemáticas sobre Baudelaire y aún más sucintas sobre Mallarmé, porque las preguntas que se deben hacer, en el caso del uno y del otro, se vuelven de inmediato fundamentales y pueden llevarnos lejos. Dejaré para más tarde el encuentro pleno con el problema, pues es necesario primero definir sus elementos en la obra del poeta de Baltimore.

## II

De la publicación de “El cuervo” en 1845, se conoce la repercusión en la escena literaria americana, y se sabe también hasta qué punto —apenas diez años después y durante muchos años más— algunos franceses estuvieron a su vez fascinados por este extraño poema. Baudelaire, luego Mallarmé, dos de los más grandes poetas de su época, indagaron en “El cuervo” con atención, con pasión incluso. Lo tradujeron, meditaron sobre la idea de poesía que estimaban ver inscrita en él. En los Estados Unidos, sin embargo, pasada la primera curiosidad, “El cuervo” fue pronto olvidado, incluso denigrado, y

la búsqueda ulterior de los poetas lleva muy poca huella del poema. No hay nadie en la lengua inglesa que otorgue a Poe esta cualidad de pionero de la poesía que Francia imaginó o supo reconocer en él. En nuestro país o, para decirlo mejor, en la lengua francesa, el impacto fue, en cambio, duradero, con innumerables consecuencias en las décadas posteriores. “El cuervo”, poema norteamericano, habrá sido un evento francés.

También se trató de un evento en el campo de la traducción, porque el interés que mostraron Baudelaire o Mallarmé por este y otros poemas de Edgar Poe solo podía darse a través del filtro de la diferencia de lenguas, lo que incitó a estos lectores, con todo poco versados en la lengua inglesa, como muchos franceses de la época, a profundizar en su lectura con pluma en mano; esto los detuvo en inquietudes lingüísticas y acrecentó aún más la percepción que ya tenían sobre la importancia del acto traductor. Su saber limitado en materia de traducción del inglés los hacía detenerse en lo más exigente de su propio proyecto poético, pero también en una concepción casi nueva de la importancia y el verdadero objetivo del traducir.

Se desprende, entonces, de este interés manifiesto en Francia por Edgar Poe, que tenemos todo el derecho a pensar que él constituye una ocasión, que vale la pena mirar más de cerca, para comprender mejor lo poético. Es natural pensar que todos los niveles que podemos imaginar en la traducción de un poema fueron recorridos por Baudelaire y Mallarmé al reflexionar sobre el texto de ese “Cuervo”, en el cual vislumbraban a un hombre al que Baudelaire consideraba como un hermano y Mallarmé como un maestro. Como ejemplo de los estudios de la traducción en sentido amplio, podemos detenernos en las traducciones sucesivas de Baudelaire y Mallarmé, pero antes debemos, no obstante, plantearnos algunas preguntas previas.

Primera pregunta: ¿por qué “El cuervo” pudo, de manera tan rápida y contundente, llamar la atención de los poetas franceses, mientras que sus lectores anglófonos muy pronto tuvieron a bien, y siguen haciéndolo hoy, no mostrar hacia el texto más que desdén o condescendencia?

Me parece que hay una primera respuesta. “El cuervo” no es solo un pensamiento de la nada que asombró a los lectores, antes de que esta primera sorpresa fuera reprimida, con inquietud, por una América que no quería y no quiere saber que en el cielo no hay más que “mentiras gloriosas”. Metafórica y directamente, a la vez, se trata, asimismo, de una reflexión sobre la poesía, sobre los poderes de la poesía, lo cual no tenía mayor sentido para unos

poetas de lengua inglesa que en su mayoría seguían siendo creyentes, pero sí era algo mucho más actual en la sociedad francesa de aquel entonces, atravesada por nuevos estremecimientos. La poesía se vuelve un camino cuando la religión deja de serlo; pero también un problema, una pregunta. Y ya con Vigny o Nerval se hablaba de la “muerte de Dios”, mucho antes de que Nietzsche la anunciara.

Además, “El cuervo” daba a pensar la nada en la condición humana de una manera que seguía siendo muy ambigua, en otras palabras, susceptible de lecturas contradictorias. Lo cual correspondía muy bien a la situación francesa.

¿Qué se buscaba en nuestro país cuando se tomó conciencia de “El cuervo”? Una salida a una contradicción.

Se escuchaba, en efecto, todo lo que se decía desde la época de la Ilustración, y todo ello a pesar de la reacción romántica, muy impregnada de religión: a saber, que el ser humano, al que el cristianismo le había asegurado desde tantos siglos que era la obra de un dios, debía abdicar de tal creencia. Que este espíritu humano que creía ostentar, por su origen divino, el derecho y el poder de penetrar en la razón de las cosas, tenía que abdicar de ese gran sueño y constatar como Leopardi, en las últimas palabras de su último poema, “l’infinita vanità del tutto”:<sup>2</sup> la vanidad, la ilusión de todo lo que pensábamos ser o creíamos saber.

Ahora bien, he aquí que Poe, en su “Cuervo”, pone en escena un drama que parece confirmar plenamente este descubrimiento. Recordamos el escenario, en este poema, y el evento que sucede allí. Un “estudiante” —la palabra no aparece en el texto, pero el poeta la emplea en su comentario, *La filosofía de la composición*— está solo, a medianoche, en su cuarto en el cual reina el silencio; de repente escucha un ruido, un débil ruido, primero en la puerta, y se asusta. No hay nadie frente a esta puerta que el estudiante abre, nada más que la oscuridad de la espesa noche. Y, a su alrededor, las cortinas del cuarto, púrpuras como en la vida prenatal, se estremecen con un murmullo que lo llena de “fantastic terrors never felt before”, de fantásticos terrores nunca antes sentidos. Observemos ese “nunca antes” que va a reflejarse en el *nevermore*.

---

2 El autor hace referencia al poeta romántico Giacomo Leopardi (1798-1837) y a su poema de 1833, “A se stesso” (“A sí mismo”) [N. de los T.].

Y pronto es un gran cuervo el que entra en ese lugar clausurado, esta vez por la ventana, y este extraño huésped atiza el espanto latente al pronunciar y repetir ese *nevermore* que significa “nunca más”. ¿Qué hacía el estudiante antes de que el cuervo entrara en su cuarto? Lloraba a su Lenore, una joven radiante, y, sin embargo, muerta. Y lo que el negro pájaro le da a entender, es que “nunca más” en este mundo, pero tampoco nunca más en ningún otro, él podrá volverla a ver. El *nevermore* fatídico es dicho y repetido, de estrofa en estrofa. Hasta el final del largo poema, e incluso más allá, va a despertar ecos sin fin en eso que percibimos como un gran espacio vacío que no deja de expandirse. Es poderoso el efecto de esta palabra.

Es bastante natural —hay que resaltarlo en este punto— que “El cuervo” haya atrapado a muchos lectores, particularmente poetas: porque es de la poesía, de la poesía como tal que tratan esas estrofas que parecen hablar, en esencia, del no ser. ¿De qué se preocupan, en efecto, esos poetas que abandonan lo que Mallarmé calificará de “gloriosas mentiras”? ¿Cuál es tanto la causa de su temor como la razón de su esperanza? Dicho de otra manera, ¿hasta dónde van a avanzar en esta noche que descubren? ¿Van a renunciar realmente al pensamiento de lo divino, a esa gran promesa? Esas preguntas, que ellos se hacen, son ya todo el poema.

Pero afirmar la nada, como “El cuervo” parece hacerlo, significa poner fin a la duda, pero también llamar la atención sobre las palabras con las cuales se enuncia esta afirmación, porque de allí en adelante pierden cualquier garantía trascendental para confirmar o desmentir su propio valor; y, sin embargo, son pesadas, resonantes, como si en ellas existiera aún un poder, y un futuro misterioso. Las palabras sobreviven a Dios. ¿Y no es la poesía que se pone así a la vanguardia, con la obligación de plantear, en términos nuevos, la pregunta de su propia verdad, de su aporte posible? Se comprende que el poema de Poe atrajera a aquellos que ya no pueden, como Victor Hugo, hablar con convicción de Dios o incluso de los dioses.

Además, hay otra cosa que llega con “El cuervo”, algo que parece renovar los medios del pensamiento poético en el momento preciso en el que el pájaro salido de la nada nos desvía de los fines del pensamiento ordinario. Hasta este poema o algunos otros de Poe, como “Annabel Lee” o “Ulalume”, pocos en el pasado le habían pedido al sonido de las palabras y a los ritmos algo distinto a ser el soporte de una idea o un sentimiento explícitos. Sin duda, los poetas aprovechaban tales aspectos casi materiales del lenguaje



para establecerse a un nivel más alto en una solemnidad del discurso, o para ayudar a sus emociones y gozar, por lo tanto, de intuiciones más ricas, pero no permitían que el componente sonoro del habla se impusiera sobre el sentido que pensaban haber elegido. Así, en Keats o en Leopardi las palabras se hacen inmensa música, que va de la mano, sin embargo, de un conocimiento de sí mismas, ellas dominan la música, esta las acompaña, es como la barca que llevan en una escucha del mundo que convence su subjetividad, incluso vuelta de nuevo simple humanidad, que es transparente a sí misma. En ningún caso, estos maestros de la música de las palabras les piden a los significantes sonoros del habla trasgredir lo que creen o lo que experimentan.

Pero este texto singular es ahora, y de manera inmediatamente perceptible, un texto completamente *otro*, a lo largo del cual sonoridades fuertemente repetitivas, pesadamente sostenidas sobre la aliteración y los ritmos, forman un esquema que se desprende del sentido al mismo tiempo que se pone a su servicio: las palabras y sus significados permanecen allí, pero como si fueran expulsadas fuera de esta vida de lo sonoro, lo que hace al sentido extraño a sí mismo. ¿El cuervo anuncia realmente la nada de todo, el sinsentido, el advenimiento de una noche en el seno de la cual desaparece toda esperanza? En todo caso, ese nuevo uso de las palabras colabora eficazmente con esta epifanía del no-ser, por problemático que sea este: se puede incluso pensar que tal uso produjo esta epifanía, y que la poesía descubrió con Edgar Poe la manera de llevar hasta su punto final, por cierto desconocido, una trasgresión de los saberes míticos que ahora sabemos que ella necesita llevar a cabo. Escuchar el sonido en la palabra, vivirlo como un ruido del exterior y no como una codificación de semas, volver de esta manera el discurso contra sí mismo a fin de hacer aparecer o, por lo menos, aflorar el más allá de lo conceptual. Y abandonar así la antigua música, aquella que era solidaria de una conciencia de sí en paz con la experiencia del ser, plantear, sin que aún haya alguna respuesta —aunque de una manera que se presiente ser la más radical— la eterna pregunta sobre qué se puede hacer de sí mismo. He aquí la perspectiva que se esboza, y que pone en tela de juicio en su mismo plan todos los pensamientos formados en otros niveles del habla.

El recurso al sonido en el verso deja de ser, en Poe, la música que se armoniza con la subjetividad, como fue el caso del canto desde el nacimiento de esta, deja de ser el arco que busca, en la flexible caja resonante, la felicidad

de expresar dolores comprendidos, nostalgias desbordantes de certidumbres; es, o al menos parece serlo, un trabajo de socavamiento de los significados en las palabras, fundamento de estas certidumbres: es negación, en definitiva, es la pala que remueve la tierra, y para un poeta francés de la época en la que el romanticismo se queda sin aliento, una manera de cavar, como dirá Mallarmé, bajo las diversas figuras de su idea de sí mismo. De inclinarse sobre aquello que el texto de Poe presenta, por otra parte, o parece presentar como un abismo, en el que nada reemplazará las viejas creencias.

Pero si este es claramente el efecto, el doble efecto que “El cuervo” puede producir en su lector, ¿hay que pensar entonces que Edgar Poe comprendió en esos términos, o quiso plenamente comprender del todo, lo que se abría bajo su pluma?

En realidad, y es allí donde reside la ambigüedad del poema, este síncope del sentido que se indica en el poderoso auge de los aspectos sonoros del habla es contradicho por la manera en la que esta última se organiza como discurso, se presta para una ficción. ¿De qué se ocupaba el “estudiante” en su cuarto aún silencioso? De sí mismo, de su ser, del miedo a que dicho ser no sea más que una ilusión, de los libros que podrían calmar esa inquietud, en resumen, sí, del miedo a la nada. Incluso antes de que el cuervo entrara a su casa, es claramente la nada la que se anuncia, como lo prueba el “uncertain rustling” [el susurro indefinido] de las cortinas, los “fantastic terrors never felt before”. Pero esos pensamientos, incluso ese terror, por su naturaleza misma, siguen perteneciendo a una conciencia todavía anclada a sus esperanzas. Y cuando el cuervo profiere su *nevermore* el estudiante no acepta la evidencia, que podría trascender su miedo y no solo poner fin a sus sueños. En lugar de entrar en la noche como lo hacen los místicos, o de intentar transmutar ese vacío como quizás sea posible, él sigue experimentando su angustia extrema y gritando su rebelión, lo que implica preservar la vieja esperanza; y morirá con los ojos fijados, nos dice, en la sombra del cuervo sobre el piso de su habitación. Queda así prisionero de su conciencia de sí, incluso cuando se le está enseñando que esta no es más que una “vana forma de la materia”.

Por otra parte, este estudiante de teología no ha dejado de imaginar demonios, buenos o malos ángeles, tratando de hacer de tales figuras evidentemente sobrenaturales las pruebas de que en esta noche donde le ha tocado vivir hay algo de ser, aunque fuera en lo invisible, y no solamente

un vacío. Por cierto, “El cuervo” puede hablar de la nada: no por eso el poema ha obligado a su autor a sacar de su obra conclusiones radicales, aquellas que podríamos considerar necesarias cuando la leemos hoy, no lo ha incitado a una reapreciación, una refundación de la intuición poética y de su aporte posible al espíritu. En este sentido, la actitud de Poe es todavía tradicional, es la de tantos espíritus atemorizados que, a través de los siglos, han mirado en la obscuridad, pero con los libros de hechizos en sus manos temblorosas. Los sonidos, las aliteraciones, los ritmos obsesivos del poema no son ajenos, por lo demás, a los de las formulas cabalísticas.

De otra manera también Edgar Poe se negaría a interpretar sus *napping*, *rapping*, *tapping*, o sus *door*, *more*, o, de entrada, *Lenore* como un estremecimiento de la significación en las palabras. En *La filosofía de la composición*, afirma que aquello que los versos parecen decir es menos una experiencia vivida que un cierto efecto que se propuso producir, con toda libertad, y pensando únicamente y de manera casi científica en lo que ocurre en la recepción de una ficción manejada con destreza; y, entre los medios escogidos para llevar a cabo dicho estudio, se habría incluido la sonoridad de las palabras, la disposición de sus sugerencias. Para obtener el “efecto” —un efecto de tristeza, siendo la tristeza, es su hipótesis, lo que caracteriza lo Bello— Poe indica que quiso, de estrofa en estrofa, un “estribillo”, luego compuso este a partir de una vocal sonora y de la consonante más fácil de pronunciar, lo que resultó en *nevermore*. Esta palabra terrible no sería entonces otra cosa que un cálculo, un procedimiento estético que juega sobre los significados, que permanecen activos en su interacción con el sonido y sus ritmos; no sería en absoluto la incontrolable expresión de un descubrimiento de naturaleza metafísica, que el sonido escuchado en su profundidad le hubiera asegurado al poeta. Y de manera similar Poe, muy dueño de sí mismo, habría decidido todos esos otros sonidos en [ore] e [ing] que resuenan, no obstante, de forma tan lúgubre.

*La filosofía de la composición* tiene un único objetivo: hacer creer que el terror sin embargo tan tangible a lo largo de todo el poema —ese cuarto a medianoche, esos ruidos ligeros, esas exclamaciones y esos gemidos— fue para el autor menos una experiencia vivida que la materia prima a la que su intelecto recurrió para producir una obra de arte. “[Es] mi intención mostrar que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una

intuición”<sup>3</sup> afirma Poe, alardeando de la precisión y del rigor del método matemático. Y una vez más, la actitud mental que revela este comentario sigue siendo muy tradicional. El ser humano desde siempre ha rechazado con horror la idea de que podría no ser más que una huella fugitiva de espuma en una playa, nocturna en este sentido: que él carece de ser. Y desde siempre también ha intentado reinstalarse en el ser convenciéndose de que su intelecto es capaz de organizar aquello que podría antojarse un desorden en el que toda esperanza se desvanece.

Lo padecido, he aquí que es ahora algo controlado, incluso más bien producido, mediante el acto supuestamente libre de una conciencia respecto a la cual ni se pone en duda su realidad, ni se indaga en sus orígenes. El ser es trasferido del cuerpo al espíritu, preservándose ese sujeto pensante que parecía en peligro de tener que reconocerse como una simple ilusión, una que se nutre a su vez de otras quimeras. ¿Es acaso este ensayo, *La filosofía de la composición*, una mistificación, que repliega lo metafísico vivido sobre lo estético soñado? Sí, pero no es al lector a quien busca engañar, sino al autor mismo, que quiere creerse dueño de su habla cuando no ha hecho más que intentar represar unos pensamientos que no dejan, sin embargo, de atormentarlo.

### III

Tal es la ambigüedad de “El cuervo” o, para decirlo mejor, su doble ambigüedad. Por una parte, parecía anunciar la nada, el hecho de la nada, a un siglo ya preocupado por ello, después de la Ilustración y su vocación atea; pero, en realidad, el poema solo expresaba un temor que seguía siendo tradicional, y erigía de nuevo contra él la barrera del intelecto. Por otra parte, revelaba que el sonido de la palabra en el verso puede debilitar en su interior el discurso de los significados, desmontar su autoridad, mostrar más allá de ellos un mundo de lo inmediato abierto de par en par, lo que podía ayudar a los nuevos testigos de un cielo vacío a llevar más lejos su crítica de las ilusiones del pasado, quizás incluso a pisar una nueva tierra. Pero el mismo poeta no quería reconocer esta virtualidad del habla, este fundamento que se ofrecía para una poesía por fin radical. Hacía una vez

3 Tomado de Poe, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1973. 67 [N. de los T.].

más de los sonidos los auxiliares del sentido, aunque de manera inédita; y de su comentario sobre “El cuervo” un simple capítulo más, en suma, de la antigua retórica.

Tal es la ambigüedad del poema, y si no es seguro que haya sido bien entendida en Baltimore o en Nueva York, sin duda no escapó a estos dos poetas franceses que se hicieron, uno tras otro, los traductores de Edgar Poe.

En efecto, ellos estaban más en capacidad de percibirla, por una razón que ya mencioné, pero también por otra. Por una parte, es en Francia que la pregunta por la nada en la condición humana se planteaba con la mayor claridad en esa época, al desembocar de un romanticismo con menos ataduras supra-terrestres que en los poetas ingleses o alemanes: mientras que en París, súbitamente crecida, la multitud ahora indiferenciada, anónima, —“aturdida” como dirá Mallarmé—, parecía en verdad anunciar ya en esta vida terrestre, toda grisalla, “la triste opacidad de nuestros espectros futuros”.<sup>4</sup> Si Baudelaire lector de Sade podrá a veces dirigirse a Dios, le confiesa a su madre que no llega a creer en él. La pregunta es abordada, la respuesta no es temida.

Y, por otra parte, la lengua francesa es sin duda más apta que muchas otras para la poética que pide al sonido en la palabra transgredir los registros del pensamiento para abrirse a una presencia más allá de los mitos. En una lengua acentuada, como el inglés, los poemas nacen de ritmos que están latentes en las palabras, los versos prolongan así las formas ordinarias del habla, de donde se desprende que cargan naturalmente las aspiraciones de esta; dicen espontáneamente los sueños, los dramas, las creencias también, dotan de autoridad lo vivido y sus fatales ingenuidades. Pero el francés no tiene casi acento tónico, de allí que ciertos versos solo seguían existiendo, en el siglo de Baudelaire, por el número determinado de sílabas que los formaban. Había que ir hasta el final del verso para reconocerlo como tal, uno estaba inclinado hacia lo que había precedido tanto como llamado hacia lo que iba a tomar forma: el poema, por lo tanto, era mucho más un texto extendido sobre una página que una voz que avanzaba.

Se desprende de esta característica del francés que las relaciones entre sus aspectos sonoros en los poemas, aspectos entre los cuales se abre la

---

4 La traducción de estos fragmentos de “*Toast funèbre*” [“*Brindis fúnebre*”] de Mallarmé es nuestra, al igual que las traducciones de textos originalmente en francés, salvo cuando se especifique otra fuente [N. de los T.].

concauidad de la “[e] muda”, pueden, más que en muchas otras lenguas, distinguirse de los significados que se buscan en toda frase, y proponerse como el lugar de una experiencia esencial: un campo de formas en cuya profundidad, sin embargo, puede suceder que por contraste se perciba más fácilmente que en inglés o en italiano, por ejemplo, el sonido como tal bajo la palabra, y el ruido en el sonido, es decir, desde el punto de vista del significado, un silencio, una anulación de todo pensamiento. El mundo sigue ahí, bajo nuestros ojos, pero completamente distinto de cualquiera de las representaciones que se pueden formar.

Difícil experiencia, por cierto, y más considerando que debe ser en seguida repatriada al intercambio entre las personas: la poesía no es en absoluto la mística y no le tiene ningún afecto a esta soledad que es una negación frontal de la vocación del lenguaje. Por lo demás, en la época de Baudelaire —en la cual, no obstante, al predominar todavía el verso regular, esta escucha del sonido era relativamente fácil—, los poetas no habían tomado casi ninguna consciencia de esta virtualidad de la prosodia del francés, que el autor de *Las flores del mal*, no obstante, calificaría pronto de “misteriosa”. Y, sin embargo, los más grandes entre ellos la presentían: desde Marceline Desbordes-Valmore, entendían el aporte ontológico posible de lo que se juega en los versos. Esto explica lo ocurrido en Baudelaire, Mallarmé y también Rimbaud; incluso en Verlaine. Una revolución en la escritura que los habrá hecho perceptivos, quizá sin que se dieran cuenta, a lo que se buscaba en Edgar Poe.

#### IV

Llego ahora, llego por fin, a la traducción de este poeta en francés, resaltando en primer lugar que esta presencia de Poe en Francia habrá sido asegurada, desde el primer día, por los pocos para quienes, en todo momento de la sociedad, la poesía es cosa seria. Baudelaire consagró una cantidad extraordinaria de su energía, sin embargo siempre amenazada, a la traducción de los relatos completos de Poe, en los que, bajo formas metafóricas, la inquietud poética está a menudo mucho más presente de lo que uno se imagina. También revivió al autor en páginas críticas y biográficas tan emotivas como lúcidas: en verdad, fraternas. En cuanto a Mallarmé, él quiso ver en Edgar Poe al poeta por excelencia, y tomó de su

obra varios aspectos decisivos de su propio pensamiento: “aprendí inglés simplemente para leer mejor a Poe”, llegó a escribir, en una carta a Verlaine con razón famosa.

Estos dos poetas quisieron traducir a Poe, y en efecto, cada uno publicó traducciones de poemas, de “El cuervo” en particular. Dicho esto, ¿se puede afirmar que consideraron haberlo hecho de manera satisfactoria? Evidentemente no.

Traducir “El cuervo”, desenredar en un texto de otra lengua esta madeja de aliteraciones, sonoridades, entrelazamientos del sonido y del sentido es evidentemente imposible. Para pretenderlo, Baudelaire, el primero de los dos en hacer el intento, estaba demasiado atento a la musicalidad de las palabras, a la riqueza sonora de sus acordes, demasiado versado en las sutilezas de la prosodia, en pocas palabras, era demasiado “impecable poeta” y “mago” de la lengua. Por muchos aspectos, por cierto, “El cuervo” se niega a la traducción más que ningún otro texto de poesía; y particularmente, en lengua francesa. Sonidos tan sugestivos, que insinúan confusos espantos —tan capaces de suscitar en la mente los “fantastic terrors” de noches en casas vacías— como los [-ore] de “plutonian shore”, “forgotten lore” y, por supuesto, *nevermore*, el francés no los tiene y, si los tuviera, estarían asociados a otras nociones, a otras representaciones de cosas o seres, lo que no permitiría usarlos en la traducción del poema sino al precio de deconstruir la ficción a pesar de todo sobrecogedora que está presente en el texto. En francés, los pensamientos que afloran en el poema de Poe no logran preservar buena parte de su resonancia original, empezando por las que aporta, de entrada, el nombre del cuervo, ese gran *raven* de los Estados Unidos, un nombre que hace pensar, conscientemente o no, en *to rave*. Este verbo significa a la vez delirar y proferir, incluso declamar, y estas son asociaciones que seguramente atravesaron la mente de Poe, pero que están vedadas para sus traductores.

De todos modos, es el momento de señalarlo, en nuestra lengua poco abundan esas palabras cuyo sonido mantiene vínculos casi electivos con eventos de la vida psíquica. Los vocablos franceses se presentan más naturalmente a quien los emplea por su estructura etimológica que por las afinidades que sus consonantes y vocales podrían tener con los gestos y actos de la existencia vivida en sus situaciones concretas. Lo que puede haber en ellos de directamente evocador orienta más bien hacia la realidad natural, no la de una cosa en particular —hay excepciones, por supuesto:

*trotter* [trota] o *siffler* [silbar] evocan sus referentes—, sino la de los grandes hechos de la percepción en su forma más simple y directa, colores o aromas o sonidos. No es casualidad si Baudelaire escribió en “Correspondencias” que los colores, los aromas y los sonidos “se responden”, sugiriendo así que lo hacen llevados por las palabras. Rimbaud lo sabía también, de manera inmediata y casi sofocante ese día, cuando escribió ese otro soneto, “Vocales”, famoso también por la misma razón. Los sonidos de la lengua francesa van con facilidad a la percepción directamente sensorial, de ahí lo útil que es esta lengua para los pintores, en la medida en que estos consientan en preferir la observación de los colores a la luz del día por encima de la evocación de infaustos sueños. Tenemos, al menos desde el siglo xv, impresionistas en potencia. Moreau o Redon mucho se equivocaron, sus obras lo prueban, al no ir en esa dirección, como el francés los incitaba a hacerlo.

En resumen, no solamente “El cuervo”, sino la lengua que lo sostiene, lo hace resonar, lo amplifica, no pueden sino negarse a las transposiciones en francés, y es lo que poetas tan experimentados como Baudelaire y luego Mallarmé no podían no percibir. Baudelaire publicó muy pronto una traducción de “El cuervo”, en *L'Artiste*, en 1853, apenas ocho años después de la publicación del poema en América y un año antes de que comenzara a publicar sus traducciones de los relatos. Luego corrigió, un poco, esta primera versión para completar su traducción de *La filosofía de la composición*, convertida bajo su pluma en “Genèse d'un poème” [“Génesis de un poema”], pero en ambos casos se trataba de un texto en prosa. El poeta de “El balcón” o de “Canto de otoño”, maestro absoluto de la prosodia, rechazó de entrada la idea de posicionarse en este plano del verso que reconocía no obstante como lo esencial del arte poético de Poe, y declaró sin equívoco que si “en el moldeado de la prosa aplicada a la poesía, hay necesariamente una horrorosa imperfección”, pues, “el mal sería aún mayor en una mala imitación rimada”. En otro lugar, en sus *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, vuelve sin rodeos sobre esta decisión de principio: “Una traducción de poesías tan deseadas, tan concentradas, puede ser un sueño tierno, pero solo puede ser un sueño”.

¿Y Mallarmé? Aparentemente, Mallarmé no compartía ese pesimismo, pues se dio a la tarea de traducir todos los poemas de Poe a fin de completar el proyecto baudelairiano y, de manera a fin de cuentas bastante engañosa y en todo caso inexacta, dedicó *Les Poèmes d'Edgar Poe* [Los poemas de



*Edgar Poe*], en 1889, a la memoria de Baudelaire, “que solo la Muerte”, aclara el poeta, “impidió culminar, al traducir el conjunto de estos poemas, el magnífico y fraterno monumento dedicado por su genio a Edgar Poe”. ¿Estas traducciones nuevas podrían aspirar entonces a la calidad, al prestigio, de un “monumento”? Pero en sus “Notes sur les poèmes” [“Notas sobre los poemas”], Mallarmé no deja de confesar que su trabajo tiene la única pretensión de “restituir algunos de los efectos de sonoridad extraordinaria de la música original y, aquí y allá quizás, el sentimiento mismo”; y, sobre todo, no busca hacer un mejor trabajo que ese otro poeta que no aspiraba a traducir realmente. De hecho, él traduce también los poemas de Poe en prosa. Solo los evoca; y desde el punto de vista de la invención poética, no hay diferencias muy perceptibles entre las dos traducciones: Baudelaire, incluso, es a veces más satisfactorio en el ámbito, en suma poco ambicioso, en el que uno y otro se sitúan.

Si traducir es ir al encuentro de un poema en su poesía para recrearlo como poesía en un texto en otra lengua, Mallarmé también, aunque sin decirlo explícitamente, renunció entonces a traducir a Poe. Basta con pensar en los poemas que escribía por cuenta propia, durante esos mismos años, para no dudar de ese hecho. En el “soneto en -yx”, por ejemplo, sobre el cual tendré que volver, se da la interacción más exhaustiva de sonido y sentido, en el seno de una forma —el verso— que lo retiene, que lo exalta.

¿Entonces? Ya que ni Baudelaire ni Mallarmé emprendieron seriamente una reproducción fiel de los textos poéticos de Edgar Poe, ¿se debe pensar que simplemente se desinteresaron del problema, resignándose a esta situación paradójica que implica llamar la atención sobre un poeta, un gran poeta, hablar de él con emoción, incluso esculpir un “bajo relieve” para su tumba “deslumbrante”, sin confrontar directamente, con todos sus medios de atención, reflexión y escritura, su propia poesía con la de él? Al no arriesgarse a esta escritura plena, al no poner, bajo sus propias plumas, las emociones, los pensamientos de “El cuervo”, y las imágenes que para ellos también, a pesar de todo, los expresaban, ¿renunciaron a cualquier verdadero intento por compartir lo que era para Poe lo más arriesgado, lo más importante, de su proyecto como escritor, de su concepción del ser y del no ser, de su vida misma?

No, consideremos más bien que su verdadero trabajo como traductores de Edgar Poe no está en las páginas que dejaron frente a su poesía, y que

debemos buscar entonces ese trabajo en otras regiones de su relación con ellos mismos, lo que, como decía al inicio de estos comentarios, no tiene nada que nos debería sorprender. ¿Cómo, siendo los grandes poetas que eran, habrían podido no sentir con verdadero dolor, en efecto, la imposibilidad que Baudelaire confiesa y que Mallarmé, curiosamente, minimiza: la de equiparar en su texto en francés los recursos de significación inmediata de un original en otra lengua? ¿Cómo, ante esta insuficiencia de las palabras para responder directamente al llamado, dado el caso, de “El cuervo” o “Ulalume”, no se habrían replegado, del nivel de este trabajo palabra a palabra sobre su página insatisfactoria, hacia lugares más profundos de su relación con ellos mismos, allá, donde situaciones de sus vidas, recuerdos, sueños propios se parecían mucho más que sus pobres frases de recepción directa a los pensamientos y a las emociones que nacían en ellos de su meditación sobre los poemas y la poesía de Edgar Poe? Hay un retorno hacia sí mismo, hacia lo más profundo de sí mismo, que es inherente a toda admiración poética. Leer un poema nunca es más que interpretarlo, apropiarse de él —siendo que el poema solo es grande por su capacidad de abrirse al lector, de ser universal— y esta reacción natural y obligada por parte del lector no puede sino ocurrir también en el traductor, y con tanta más amplitud y profundidad cuanto este es más intensa y más constantemente poeta.

Baudelaire y Mallarmé seguramente reaccionaron de esta manera, con amplitud y profundidad, ante un texto que no podían simple y directamente traducir. En su pensamiento, en sus obras, hay seguramente lugares donde se manifestaron estas reacciones, en la fusión entre su fidelidad al poema original y las emociones, las ideas que no podían dejar de tener, aunque fueran las suyas, ante la lectura del poema. Una pregunta surge, entonces, que me parece importante: ¿debemos conformarnos con tratar estos momentos de su trabajo, si los encontramos, como simples aspectos de su propia obra, que se interpretarán en el marco de esta, sin tenerlos por una parte esencial de su escucha de Poe? ¿No deberíamos considerarlos más bien como traducciones verdaderas del poeta, incluso como las verdaderas traducciones?, siendo claro que la realidad de un poema no es su texto reducido en sí sobre la página, sino la lectura que se hace de él. ¿Por qué la mayoría de las traducciones del poeta que sea nos parecen tan inexpresivas, tan inútiles? Porque los traductores no tuvieron ante el texto tales reacciones, por timidez o indiferencia. Traducir sin comprometerse, sin debatir, digamos incluso

sin negarse, a veces —a pesar del afecto que es necesario— es condenarse a no conservar del poema sino lo que el diccionario nos puede decir de él.

Llamo “traducción en sentido amplio” estas reacciones del traductor que acompañan su traducción en el sentido estricto y habitual de esta palabra: que las acompañan o incluso las sustituyen. Y creo que tiene cierto sentido considerar estos eventos de la profundidad, en realidad a menudo inconsciente, como lo mejor de la percepción de un poeta, tanto como de la conciencia de sí mismo de quien así percibió. Mirar más de cerca este segundo ámbito, en las ondas que un poema propaga en su lector en otra lengua, solo puede iluminar el ser propio de este último, al encontrar en el calor del momento sus convicciones espontáneas, pero será también descender en los debates que, de manera más o menos consciente, oponen a los hablantes del francés, digamos, a los de otras lenguas, es decir, diferentes maneras de estar en el mundo: diferentes maneras de buscar la finitud bajo el concepto.

Creo en el valor, en la necesidad del estudio de la traducción “en sentido amplio”. Y evidentemente no dudo que un estudio de esta naturaleza debe emprenderse particularmente en el caso de Baudelaire y Mallarmé, traductores de un poeta al que uno y otro amaron profundamente. ¿Hay, dicho de otro modo, en sus obras, textos propios, verdaderamente propios, pero en los que el eco de “El cuervo” sería tal que se podrían tomar por “traducciones”, por cierto infinitamente libres pero por eso mismo más fieles? Sí, me parece que los hay y es en estos textos en los que, por mi parte, me quiero enfocar primero: por ejemplo, en Baudelaire, sería “El cuarto doble” y, en Mallarmé, antes que nada, el “soneto en -yx”: dos poemas que, además, se pondrán en relación desde el momento en que se entiendan, igualmente, como una reflexión sobre una obra que conmocionaba en ese momento el pensamiento de la poesía.

### **Sobre los traductores**

Carlos Villamizar es egresado del programa de Licenciatura en filología francesa de la Universidad Nacional de Colombia, ha cursado estudios de especialización en traducción en la Universidad del Rosario. Es magíster en Literatura francesa de la Universidad Paris-Sorbonne. Actualmente es profesor catedrático del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad Nacional de Colombia.

Alexánder Martínez es estudiante de último semestre de la Licenciatura en filología francesa en la Universidad Nacional de Colombia. Lector. Traductor y corrector de traducciones en ciernes. Aprendiz de editor. Ha publicado en el número 13 de la *Revista Surgente, letras informales*; en el número 2 del fanzine *Etcétera: arte, letras y otras hierbas*; en las memorias del Semillero de Literatura *Arteusaquillo*, 2013; en el número 19 de la revista *Capital Letter*, del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad Nacional, 2016; en el número 16 de la revista *Phoenix: Literatura, Arte y Cultura*, del Departamento de Literatura de esta misma universidad, 2016; entre otras participaciones. Cortazariano profeso.

### **Sobre la traducción**

Los traductores, Carlos Villamizar y Alexánder Martínez, agradecen al profesor Alain Bunge por sus invaluable aportes para la buena finalización de este trabajo; a la profesora Patricia Simonson por su cuidadosa revisión de la traducción; asimismo, a la editorial Dunod y a sus asistentes, Gail Markham y Katharina Wurst, por la amable cesión de los derechos de traducción de este artículo.