

EL PODER DEL TRADUCTOR: REFLEXIONES Y EJEMPLOS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN AL ALEMÁN DE MARÍA ZAMBRANO¹

Charlotte FREI
Universidade do Minho

1. El pensamiento filosófico fue iniciado por una pregunta. Se adscribe a Tales de Mileto este acto de preguntar: “¿Qué son las cosas?” Y en este extrañamiento ante el mundo circundante se expresa el surgimiento de una conciencia que, al advertir lo real en cuanto presencia, presiente la diferencia entre el que pregunta y aquello por lo que se pregunta. El hecho de preguntar produce una re-localización del yo frente a las cosas así como el final de un tiempo y el principio de otro, o sea, una escisión que inicia un cambio radical. Según piensa María Zambrano, la suma de este cambio se halla en el acto mismo de preguntar. Porque “El preguntarse es lo peculiar del hombre, el signo de que ha llegado a un momento en que va a separarse de lo que le rodea, algo así como la ruptura de un amor, como el nacimiento” (Zambrano 1993: 66-67).

Hace menos de cuarenta años fue publicado un libro que versa de nuevo sobre las cosas, pero esta vez les preceden las palabras. Hablamos de *Les mots et les choses* (1966) de Michel Foucault. En este discurso sobre la arqueología de las ciencias humanas como *episteme*, su autor acaba por formular otra pregunta, representativa de la hermenéutica moderna: “¿Quién habla?”. En un primer momento esta interrogación nos puede sorprender. Porque en tiempos de los postismos (post-estructuralismo, post-modernidad, post-feminismo etc.) pensábamos que no sólo Dios y el autor habían muerto, sino que también el sujeto había desaparecido. ¿Y quién puede enunciar una pregunta sino un sujeto? Pero la pertinencia de la pregunta no corresponde tanto a la sobrevivencia del sujeto como a la transitividad que en el mundo discursivo de Occidente fundamenta la definición de “muerte”.

De hecho, el uso conceptual de la muerte para fenómenos oriundos de los ámbitos de la filosofía y filología manifiesta deudas con el pensamiento sobre la inmortalidad de raíz griega y su posterior adaptación en el cristianismo helenizado. En el revés de las formulaciones de Nietzsche, Barthes y Foucault se halla inscrito la idea de la reintegración de las cosas en el apeirón (según Anaximandro) y la promesa de resurrección del alma cristiano en un mundo mejor. Ni en la muerte ni en el desaparecimiento del autor o sujeto se trata por tanto de un eclipse definitivo sino de algo provisorio. Dicho con otras palabras, las múltiples “muertes” proclamadas en el decurso de la historia del pensamiento nunca significaron un desaparecer definitivo, sino una transformación, una reformulación. El tránsito de un concepto como el de “autor” corresponde, en esta línea, el surgimiento de otro concepto que no deja de conllevar algo del anterior.

¹ Este artículo representa una versión ampliada y modificada de una ponencia dada en el XV. Congreso de Hispanistas de Bremen (Marzo 2005).

El mismo Foucault lo confirma cuando en su trabajo “Qu’est-ce qu’un auteur?” elucida a propósito de la desaparición del escritor que: “Elle permet de découvrir le jeu de la fonction-auteur” (*id.* 1994: 817); o cuando, en el mismo texto, y a propósito de la muerte del hombre, afirma que se trata aquí de un tema que permite sacar a luz de qué manera el concepto del hombre ha funcionado en materia del saber.

Para responder a la pregunta ¿Quién habla? no debemos, pues, procurar un sujeto individual sino un sujeto transindividual y múltiple, perceptible tan sólo en la confluencia de una variedad de discursos sobre el mismo. En vez de ser un signo que significa, que precede a las obras y les sirve de centro para la producción de sentido, la hermenéutica de la sospecha desenmascara el autor en cuanto “un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne: bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction” (*id.* 1994: 811).

El tránsito del autor a la función-autor se revela ser de eminente relevancia para la traducción, su teorización y su práctica. Especialmente cuando se define la traducción como una forma específica de la reescritura de obras literarias, como lo son igualmente “las reseñas o ensayos críticos y las representaciones en el escenario o en la pantalla” (Lefevre 1997: 19). No obstante, la traducción es de entre las reescrituras la potencialmente “más influyente porque es capaz de proyectar una imagen de un autor y/o una (serie de) obra(s) a otra cultura, elevando a ese autor y/o esas obras más allá de los límites de su cultura de origen” (*id.* 1997: 22). Si la reescritura de la traducción proyecta la imagen del autor y de la obra, el traductor por su parte ejerce una función de autor al reescribir el texto adecuándolo (o no) a las reglas de la producción y recepción literarias del sistema cultural de llegada.

En efecto, pensamos que el traductor participa en las cuatro características principales que, según Foucault, componen la función-autor en términos jurídico, diacrónico, operacional y con miras a las posiciones-sujetos que conlleva². Para nuestro propósito nos restringimos a esta última característica según la cual la función-autor “ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d’individus peuvent venir occuper” (*id.* 1994: 804).

En cuanto posición-sujeto, el traductor toma parte activa en este principio delimitador, excluyente y censorio que representa la función-autor. Pero su participación específica es al mismo tiempo una reflexión crítica sobre esta función. Es decir, si la función-autor restringe la libre circulación, manipulación, composición y recomposición del texto en el campo literario de partida, el papel que el traductor desempeña demuestra igualmente la subversión de estas mismas restricciones. De hecho las coerciones que, por ejemplo, en términos de género, obligan a un autor en determinada época histórica seguir parámetros poetológicos rígidos, pueden ser distintas, en un sistema y una tradición estética heterogéneos. En este caso, la función-autor del traductor es un discurso paralelo, o potencialmente un contra-discurso, sobre la manera de cómo hacer circular ideas, conceptos, temas y formas o cómo manipularlos.

2 Explica Foucault que “la fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l’univers des discours ; elle ne s’exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et sans toutes les formes de civilisation ; elle n’est pas définie par l’attribution spontanée d’un discours à son producteur, mais par une série d’opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d’individus peuvent venir occuper” (*id.* 1994: 803-4).

Para que haya efectivamente reescritura en el sentido de un vínculo de “rapport”-“décentrement” (Meschonnic 1999: 95-6), que va más allá de una relación de identidad *versus* alteridad entre texto y versión, es necesario, a nuestro ver, que el traductor adopte una postura concreta en lo que se le presenta como hecho textual. Dando la vuelta a una frase de Coleridge, creemos preciso que ‘suspenda voluntariamente la credulidad’ ante la posibilidad de acceder directamente vía comprensión al texto. Por el contrario, es la duda como método que se propone como la premisa más firme para asentar el acto de traducción sobre certidumbres. De modo que es menester distanciarse de un presupuesto que fundamenta la teoría de la interpretación clásica aplicada a la traducción. Nos referimos al postulado de George Steiner cuando dice a propósito del primer movimiento hermenéutico: “All understanding, and the demonstrative statement of understanding which is translation, starts with an act of trust” (*id.* 1992: 312).

A la persistente reducción del fenómeno de la traducción a un acto de comprensión e interpretación³, es decir un acto de transportación de sentido, subyace la no menos persistente acepción del “original” como si fuera una unidad significante homogénea e inalterable en el tiempo y el espacio, y del traductor como un agente desinteresado y neutral, un filtro que no sería marcado por unos esquemas de percepción codificados o que estaría desligado de los campos de fuerza socio-económicos y estéticos de una producción cultural y simbólica que a su vez funciona según unas leyes y jerarquías propias. El “acto de confianza” como trasfondo de la traducción en cuanto comprensión parte de una premisa implícita de universalidad del entendimiento humano y, concomitantemente, de la homogeneidad de los sujetos que se disponen a entender o traducir. En esta premisa queda simulado un estado primordial y paradisiaco que narra nuevamente la teogonía del origen⁴. Además, comprender es siempre comprender algo así como traducir es traducir un texto, aunque existen otras formas de traducir que aquí no son contempladas⁵.

Y tal como el traducir no se desarrolla en un *vacuum*, un espacio neutro y global, sino que se halla determinado por condiciones y objetivos concretos, también el texto se localiza siempre después de la caída, ya en el cuerpo, el mundo y el tiempo. De hecho, la textualidad no es el resultado de un proceso orgánico-natural sino de una operación de transformación, condicionante y condicionada por un orden y una forma que responden a criterios tanto intra como extratextuales y a tomas de posición tanto autorales como alógrafas.

Por consiguiente, una conciencia alertada acerca de los deslices y errancias de la escritura configurada en forma textual, descubre en el proceso mismo del traducir la disparidad del propio texto original, es decir en las palabras de Enzensberger, “las grandiosas invenciones y los fallos secretos, los trucos mágicos y las extravagancias, los altos vuelos técnicos y los puntos ciegos” (*id.* 1999: 392).

3 También J. E. Jackson y L. D’Hulst comienzan su artículo “Traduction” con esta definición: “Traduire signifie à la fois comprendre et interpréter, y compris en transférant un texte d’une langue naturelle dans une autre. C’est ce dernier sens qu’implique usuellement le mot de traduction.” Cf. P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (coords.) (2002): *Le dictionnaire littéraire*, Paris : PUF.

4 A propósito de Nietzsche, Foucault apunta que la historia enseña también a “reírse de las solemnidades del origen”. Pues “el origen está siempre antes de la caída, antes del cuerpo, antes del mundo y del tiempo; está del lado de los dioses, y al narrarlo se canta siempre una teogonía” (*id.* 1992: 10).

5 Pensamos, por ejemplo, en el vasto campo de las pseudo-traducciones que fingen traducir un texto concreto cuando efectivamente inventan obras o secuelas de obras conocidas o escriben de hecho obras a la manera de un determinado autor, etc.

2. Escogemos a continuación tres ejemplos que consideramos ser ilustrativos de cómo el traductor en su función-autor reescribe elementos de un texto para otra lengua poniendo en cuestión el modelo derivativo que subyace a la dicotomía convencional de fuente-meta. Los ejemplos tratan precisamente el aspecto de la intertextualidad en su vertiente directa e indirecta, es decir la ocurrencia de citas provenientes de textos alógrafos e igualmente la referencia a un tema mitológico. Veremos en qué medida una postura traductora que no concibe el texto como entidad orgánica sino como configuración de elementos dispares y heterogéneos puede contribuir para una relación diferente entre el todo y sus partes en el texto de llegada. Para este fin, recorreremos a una experiencia propia, fruto de nuestras traducciones al alemán de las obras *La agonía de Europa* y *El hombre y lo divino* de María Zambrano.

La discípula de Ortega y Gasset, María Zambrano (1904-1991), pertenecía a la generación de los poetas y filósofos que abrazaron el exilio después de fracasar su lucha por una España libre y democrática. Podríamos decir que las condiciones de trabajo y de publicación de Zambrano eran especialmente duras en la medida en que el destierro de su país la obligó a recorrer el mundo durante casi medio siglo, entre 1939 y 1984. Así lo muestra su geografía del exilio que la lleva del Sur de Francia, París, México, La Habana, Puerto Rico, París, La Habana, Roma, París, La Habana, Roma, La Pièce, Verney Voltaire hasta Ginebra, antes de volver definitivamente a Madrid⁶. El frecuente cambio de lugar hace que la filósofa a menudo publique sus obras en un país mientras vivía en otro.

Es el caso de *La agonía de Europa* (1945), opúsculo que se publica en Argentina mientras Zambrano trabaja en Cuba. Al destierro geográfico se añade con frecuencia el destierro de su palabra en el laberinto de sus publicaciones. Así, el editor de esta obra, Jesús Moreno Sanz, explica en su “Nota aclaratoria” acerca de los avatares con los que se enfrentó la primera edición crítica:

Esta obra fue publicada por vez primera en 1945, en Buenos Aires, por la editorial Sudamericana. Como sucede con tantas ediciones de los libros de María Zambrano, este apareció lleno de erratas y aun de errores de bulto que tergiversaban por completo el sentido de algunos pasajes. La propia autora realizó una serie de correcciones a mano sobre su ejemplar que ha sido rigurosamente aplicada a esta edición, ya que no sólo no desvirtúa el texto sino que lo mejora. No es posible precisar la fecha de estas correcciones de Zambrano al texto original; pero, en todo caso, no fueron tenidas en cuenta en la segunda edición de esta obra (Mondadori, Madrid, 1988), en la que se mantienen aquellos mismos crasos errores señalados, y aun se añaden algunos más (Zambrano 2000: 9).

Interrumpimos aquí la cita para realzar, con Moreno Sanz, que gran parte de las ediciones de la obra de Zambrano se encuentra en un estado precario en lo referente a la crítica textual. Se pueden distinguir cuatro etapas de edición-corrección entre 1945 y 2000. La primera edición de 1945, repleta de erratas y errores, es corregida sobre el ejemplar por la propia autora. Para la nueva edición de 2000, Moreno Sanz utiliza como referencia de partida la edición de Buenos Aires de 1945 a través del ejemplar enmendado por la autora. Indicativa de la historia crítica es además otra edición del opúsculo en Mondadori (1988) que reedita el texto de 1945 y añade inclusivamente algunos errores.

Pero continuemos la cita:

⁶ Cf. Moreno Sanz/Fenoy 2003.

Por ello, se entrega ahora este texto minuciosamente corregido. En primer lugar, de acuerdo con las señaladas modificaciones realizadas por la propia autora. Pero, en segundo lugar, corrigiendo también evidentes errores que, posiblemente debido a una lectura contextualizada, escaparon de las correcciones de Zambrano; que, conviene resaltar, se hacen sobre todo en las dos primeras partes de las cuatro de que consta este libro, mientras que en la tercera y cuarta apenas aparecen simples retoques, siendo así que es en aquellas donde se producen errores más evidentes y, en algunos casos, francamente perturbadores del sentido del texto. La mayoría de estos errores, o son, sin más, erratas fáciles de discernir, o se desprenden del sentido del contexto. Además de estas correcciones, y siempre por estricta fidelidad al texto y acordes con su propio ritmo y respiración, se han rectificado algunos acentos y signos de puntuación (Zambrano 2000: 9-10).

Verificamos que la edición de Mínima Trotta se basa en el texto original corregido por Zambrano, y se añaden, por parte del editor “correcciones de errores”, que conciernen erratas o “se desprenden del sentido del contexto”, y lo que llama “simples retoques” y “rectificaciones” de puntuación y acentos. Hay por lo tanto dos fases de fijación o normalización del texto: la corrección manual de la propia autora sobre un ejemplar de la primera edición; y la primera edición crítica a partir de las correcciones de Zambrano. Destacamos también que la reescritura de Moreno Sanz se hace, como en el discurso secular sobre traducción desde (equivocadamente) Horacio, en el nombre de la fidelidad. Esta fidelidad *ad sensum* –para utilizar palabras de S. Jerónimo– refiere pues al “sentido del texto” y al “sentido del contexto”, además de tener en cuenta los factores “ritmo” y “respiración” que, según el editor, son “propios” del texto.

Sin cuestionar la pertinencia de esta serie de alteraciones crítico-filológicas, queremos, esto sí, destacar (1.) la multiplicidad de actos de reestructuración a que es sometida la edición de “La agonía de Europa” entre 1945 y 2000 y las subsiguientes reformulaciones de partes del texto; (2.) las múltiples posiciones-sujetos que en este periodo ejercen la función-autor: sea la propia Zambrano, sea la editora Mondadori que a su vez tergiversa el texto al reeditarlo, tanto por mantenerlo en su estado precario original como por añadir errores, sea el editor de 2000 que reescribe Zambrano rescribiéndose a si misma.

Podemos lícitamente cuestionar cómo frente a semejante proliferación de voces, escrituras y errancias interpretativas aún es posible hablar de “original”, entendiendo este como el producto único en el tiempo y espacio de un autor, o siquiera en cuanto producto de un autor en el singular. Si desde una perspectiva diacrónica, este paisaje editorial y crítico plantea serios problemas para cualquier proyecto de traducción iniciado antes del año 2000, data cuando sale a la luz la primera edición crítica, vamos ver que las dificultades de hecho se arrastran más allá de esta fecha.

2.1 Quevedo. Precisamente en la segunda parte del libro, titulada “La violencia de Europa”, o sea en la parte en la que el editor afirma haber introducido un mayor número de correcciones, encontramos en el sub-capítulo “La violencia de la historia” una cita de Quevedo. Y no se trata aquí de una cita *sensu stricto* porque no va marcada por el nombre del autor bien que está separada espacialmente del texto de Zambrano. No se nombra tampoco el poema y sólo algunos renglones más abajo en el texto se habla de “esta afirmación religiosa y poética de Quevedo” (Zambrano 2000: 59).

Es a propósito del hombre europeo y su particularidad de mostrarse irreducible al tiempo, a la naturaleza e incluso a la divinidad que Zambrano cita los dos tercetos del soneto tal vez más famoso del autor “Cerrar podrá mis ojos la postrera”:

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
Venas que humor a tanto fuego han dado,
Médulas que han gloriosamente ardido,
Su cuerpo dejarán, no su cuidado;
Serán cenizas, mas tendrán sentido. (Zambrano 2000: 58)

Podíamos ahora traducir la cita tal como nos la presenta la filósofa. Sin embargo creemos que para una traducción de la cita no es suficiente entenderla sino que es preciso contextualizar los versos ya que en este lugar vamos a traducir a otro autor y un pasaje alógrafo insertado en la obra de Zambrano. Así acudimos a una edición de la poesía de Quevedo para verter los tercetos a partir de una lectura integral del poema. Verificamos que este soneto, que Dámaso Alonso ha considerado “seguramente el mejor de Quevedo, probablemente el mejor de la literatura española” (Alonso 1989: 440), está incompleto en la cita de Zambrano. Por lo pronto falta el último verso. Y sin embargo termina la cita, después de “sentido”, con un punto final. En la edición de Crosby constan los tercetos así:

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,
Venas, que humor a tanto fuego han dado,
Medulas, que han gloriosamente ardido,

Su cuerpo dejará, no su cuidado;
Serán ceniza, mas tendrá sentido;
Polvo serán, mas polvo enamorado. (Quevedo 1989: 255-6)

Una comparación de los tercetos revela, a parte de la omisión del último verso, que en la cita de Zambrano no se procede a la convencional separación entre el primero y el segundo terceto, además de se distinguir el texto establecido por Crosby por tres alteraciones al nivel gramatical.

Donde en Crosby se dice al principio del primer verso del segundo terceto “Su cuerpo dejará, ...” Zambrano escribe “Su cuerpo dejarán, ...”. En el segundo verso de este terceto la edición de Crosby anota “Serán ceniza” y sigue el verbo en singular “tendrá”, en cuanto que en el mismo verso Zambrano utiliza el plural “Serán cenizas, mas tendrán sentido”.

Acerca de estas últimas discrepancias en las versiones textuales resolvemos consultar otras fuentes de la poesía de Quevedo, a fin de ver si entre los editores, críticos y comentaristas del poeta barroco existen a este respecto opiniones divergentes. De facto, encontramos el poema insertado en el estudio citado de Dámaso Alonso. El erudito escribe “dejarán”, el singular “ceniza” y usa el plural “tendrán”. En la edición de la poesía de Quevedo de José Manuel Blecua se escribe “dejará”, “ceniza” y en singular “tendrá”⁷. A propósito del singular “dejará”, Blecua informa en una nota que “se trata del alma, que dejará el cuerpo para ir a la otra orilla. Los tercetos ofrecen una clara correlación” (Quevedo 1999: 657). Opinión que Crosby corrobora en una nota al respecto.

Llegado a esta encrucijada, el traductor se tiene que decidir por una de las bifurcaciones que se le presentan.

7 Los dos tercetos se distinguen en las ediciones de Blecua y Crosby sólo en lo tocante a la puntuación.

En nuestra versión, optamos por cambiar el texto de partida de la manera siguiente: colocamos entre los dos tercetos el espacio que la convención otorga a la disposición formal del género; añadimos el último verso; mantenemos el plural del verbo “dejar” tal como consta en Zambrano (y Dámaso Alonso); en lo que concierne el singular o plural de la palabra “ceniza” no resulta una cuestión relevante para la versión ya que en alemán el sustantivo “Asche” tan sólo se usa en el singular. Nuestra traducción se leerá por lo tanto del siguiente modo:

Seele, die einem ganzen Gott als Fessel diene,
 Venen, die soviel Feuer Puls gegeben,
 Herz, das einmal glorreich glühte,

den Körper geben sie auf, nicht aber das Sorgen,
 werden Asche sein, doch mit Sinn beseelte,
 werden Staub sein, doch verliebter Staub auch morgen.

(Zambrano 2004: 60)

Veamos ahora otros dos ejemplos de índole semejante en el libro *El hombre y lo divino*, publicado por primera vez en 1955 por el Fondo de Cultura Económica, en México, mientras que la autora vivía en Roma. Para nuestra traducción utilizamos la segunda edición aumentada de 1973 (Madrid, FCE).

2.2. **Hölderlin.** Para ilustrar la problemática y ardua tarea de encontrar las fuentes que alimentan el texto-fuente, hemos elegido como segundo ejemplo la referencia intertextual que en *El hombre y lo divino* remite al poeta romántico alemán, Friedrich Hölderlin. Cuando el traductor al alemán encuentra en la obra una cita traducida de un autor de su lengua, conviene que procure el pasaje en la obra del autor referido. Dicho de otro modo, no va traducir al alemán lo que ya está dicho en alemán. Esto es por supuesto válido para otras lenguas.

Zambrano cita Hölderlin dos veces seguidas en el mismo párrafo y haciendo referencia a dos obras distintas. En el sub-capítulo al tercer capítulo “La huella del paraíso” opone el hombre a las criaturas de la naturaleza en lo que determina sus respectivas formas de vivir y ser. En cuanto que el hombre tiene que tomar decisiones en instantes decisivos de su vida que reflejan tanto su libertad como su soledad, las criaturas de la naturaleza no son libres ni han de elegir, ya que poseen un ser invariable y paradisiaco. En este contexto afirma la filósofa:

La percepción que así ocurre ha intervenido sin duda en que la nostalgia de una vida paradisiaca se proyecte sobre la vida de la naturaleza [...] En forma paradójica Hölderlin expresó nostalgia y remordimiento de no ser como las criaturas naturales: “las estrellas han elegido la constancia” (*Hiperión*: segunda parte, sexta carta). (Zambrano 1993: 313)

Siguiendo nuestro método de la “duda metódica”, verificamos en la mencionada obra de Hölderlin tanto el pasaje textual como el lugar citado. Ambos coinciden. Sobra decir que utilizamos para nuestra traducción el texto de Hölderlin:

Alle Geschöpfe der Natur gehorchen unablässig. Auf paradoxe Weise hat Hölderlin jene Wehmut und das schlechte Gewissen ausgedrückt, nicht wie die Geschöpfe der Natur zu sein: „Beständigkeit haben die Sterne gewählt“ (*Hyperion*, 2. Buch, 6. Brief).

Dos frases más tarde encontramos otra referencia al poeta. Esta vez proveniente de los llamados “poemas de la locura”. Versa el texto de Zambrano como sigue:

Y así el estado de naturaleza se presenta como un retorno a la patria primera en busca de la fuente primaria y pura de la vida, en busca también de la “fuente de la imagen originaria” – verso final de “La primavera”, uno de los poemas de la locura. (Zambrano 1993: 313-4)

Al contrario de la cita de Quevedo, el traductor tiene aquí una indicación exacta donde procurar el pasaje en la obra de Hölderlin. Al consultar los poemas tardíos, descubrimos que existen diversos poemas titulados “Der Frühling” (“La primavera”). Por ejemplo, entre los 49 poemas recogidos en la edición bilingüe de la editora Hiperión, *Poemas de la locura* (1988), constan 9 poemas con este título. Cual nuestra sorpresa al verificar que en ninguno de ellos se halla un verso final o siquiera algún pasaje que remotamente podía ser la retrotraducción de “fuente de la imagen originaria”. ¿Qué hacer?

La indicación del autor y de los poemas es tan precisa que nos imaginamos que debemos encontrar la expresión en otro poema. Después de nuevamente haber leído la poesía completa de Hölderlin del mentado periodo llegamos a la conclusión que Zambrano citó correctamente pero a partir de otro poema titulado “El paseo” (“Der Spaziergang”). En este poema, cuyo título tiene en la edición arriba señalada una ocurrencia única, la última frase reza así:

[...] Die Gottheit freundlich geleitet
 Uns erstlich mit Blau,
 Hernach mit Wolken bereitet,
 Gebildet wölbig und grau,
 Mit sengenden Bli[t]zen und Rollen
 Des Donners, mit Reiz des Gefilds,
 Mit Schönheit, die gequollen
 Vom Quell ursprünglichen Bilds. (Hölderlin 1988: 88)

De hecho el último verso de este poema puede ser traducido al español tal como lo cita Zambrano: “fuente de la imagen originaria”⁸. Consideramos que los dos poemas deben haber sido confundidos, de modo que traducimos la frase de esta manera:

Und so erweist sich der Naturzustand als ein Zurückkehren zur ursprünglichen Heimat, auf der Suche nach dem reinen Urquell des Lebens und ebenso auf der Suche nach dem „Quell ursprünglichen Bilds“ – dem Schlußvers von „Der Spaziergang“, einem Gedicht der Wahnsinnsperiode.

Este ejemplo muestra que el traductor debería tener también la precaución de pensar que el lector de la versión alemana de Zambrano puede perfectamente conocer la poesía de Hölderlin y darse cuenta inmediatamente de la confusión. O, como concierne las citas en general, debe contar con la posibilidad de que el receptor querrá contextualizar el pasaje o profundiza en la obra y el autor. En ambos casos se daría cuenta de que existe un equívoco. ¿Es tarea o responsabilidad del traductor prever y evitar estos equívocos?

⁸ En la traducción ofrecida por la edición bilingüe de Hiperión se traduce así este verso: “A la fuente de la primitiva imagen” (Hölderlin, 1988: 89).

Una traducción crea una imagen del autor, de su pensamiento y de la manera como lo fundamenta y ejemplifica, y esto es tanto más cierto cuando se trata de una traducción-introducción, o sea de una obra introducida por vez primera en un sistema lingüístico-cultural. Es el caso de las dos obras referidas de María Zambrano que por vez primera se publican en alemán. La única referencia anterior a Zambrano constituye la traducción de su obra de madurez *Claros del bosque* (1977), que fue publicada por la editora Suhrkamp en 1992 (*Waldlichtungen*, traducida por G. Poppenberg). Al contrario de otros países románicos, y también de lengua inglesa, donde se tiene desde hace décadas acceso a la lectura de sus obras máximas en traducción, Zambrano es casi desconocida en los países de lengua alemana. A esta ausencia en los estantes de las librerías va de mano dada el no-lugar de su pensamiento en los debates científicos y su falta en la mayor parte de las enciclopédicas especializadas. Con vistas a este horizonte de recepción, pensamos que una introducción vía traducción contribuye significativamente para la configuración de la imagen de la autora/obra y su inclusión en el canon de la literatura de llegada. También en este sentido nos parece que la duda metódica como presupuesto para la reescritura traductora de sus obras no sólo permite evitar posibles malentendidos sino que también contribuye para la fijación del propio texto.

2.3. **Gea y Rea.** En nuestro tercero y último ejemplo vamos a referir a un relato mitológico griego que desempeña un papel esencial en el cuarto capítulo de “El hombre y lo divino”. Estamos delante de otra dificultad hermenéutica y de retextualización.

Zambrano habla de la transformación de lo sagrado en lo divino como siendo una especificidad del templo griego que, así piensa, “no se cumpliría desde el inicio si el tiempo, mediador, no asistiera, si no fuera él, él mismo lo que se cumple” (Zambrano 1993: 331). Es el lugar para desarrollar, en dos ocasiones, una reflexión acerca de la génesis mitográfica del tiempo y de su efecto mediador entre lo divino y lo humano. Es por lo tanto el lugar de hablar sobre el acto cosmogónico del *Hieros Gamos* entre Urano y Gea, y de sus descendentes, Cronos y Zeus. Antes de proseguir con los pasajes en cuestión querría recordar brevemente el mito que da origen a su reflexión.

Según Hesíodo, Gea, la *Terra Mater*, “fue concebida como el elemento primordial del que surgieron las razas divinas [...] Sin intervención de ningún elemento masculino engendró al Cielo, o sea Urano, al que se une después engendrando primeramente los seis Titanes: Océano, Ceo, Crío, Hiperión, Jápeto y Crono, y las seis Titánides: Tía, Rea, Temis, Mnemósine, Febe y Tetis” (cf. Grimal 1994, “Gea”, aquí y a seguir). Cronos, el más joven de los hijos de Urano, fue él único entre todos sus hermanos en ayudar a su madre a vengarse de su padre. Con la hoz que Gea le dio cercenóle los testículos. Ya dueño del universo se casó con su propia hermana Rea. Cronos a quien se había predicho que sería destronado por uno de sus hijos iba devorando a estos a medida que nacían. Rea, recurriendo a una astucia, consigue salvar a su hijo Zeus que finalmente vence al padre y ocupa su lugar.

Teniendo en cuenta esta leyenda tal como nos es transmitida por Grimal, resulta sorprendente leer en Zambrano las siguientes dos frases:

Vencido por su hijo, Padre de inmortales y mortales, Cronos, sin apenas templos, junto con su esposa Gea, tierra segunda, temporalizada, media, acompañando, acordando dioses y hombres. (Zambrano 1993: 331)

Cronos liberó a sus hermanos pues la madre –Gea– no podía darlos a la luz. Fue el tiempo el primer libertador, mas luego él mismo devoraba a sus propios hijos nacidos de la Gea, una tierra ya del tiempo. (Zambrano 1993: 351)

Vimos que Cronos es hijo de Gea y, según muestra el cuadro genealógico (Grimal, 1994: 212), la *Terra Mater* nunca se unió a éste su hijo. Por el contrario, Cronos al destronar a su padre se casó con la propia hermana Rea, devorando como aquél a sus hijos a medida que nacían. Notamos que el texto de Zambrano habla sin embargo de Gea como si fuera esposa de Cronos. Esta “Gea” es descrita como “tierra segunda, temporalizada, media”. Ahora bien, según el mito, es la Titánide Rea la esposa de Cronos y la madre de Zeus. De hecho, se la puede calificar de “segunda” porque desciende de la tierra “primera” que es Gea, y también se la puede describir como siendo “media” porque su otra mitad constitutiva le viene de su padre Urano, el Cielo. Y tal como lo afirma el texto de Zambrano hablando de Gea, es a través del lazo conyugal con el Tiempo, Cronos, que Rea simboliza una tierra “temporalizada” o “ya del tiempo”.

De modo que decidimos trocar en las frases indicadas, donde pensamos que existe un contrasentido, el nombre “Gea” por “Rea” cuando el contexto lo requiere⁹. Escribimos como sigue:

Von seinem Sohn besiegt, Vater von Unsterblichen und Sterblichen, fast ohne Tempel, bringt Kronos zusammen mit seiner Gemahlin Rhea, der zweiten zeitbehafteten halben Erde, Götter und Menschen in Einklang, in denselben Takt.

Kronos befreite seine Geschwister, da die Mutter –Gaia– sie nicht zur Welt bringen konnte. Die Zeit war die erste Befreierin, aber später verschlang sie selbst die eigenen von Rhea geborenen Kinder, einer schon der Zeit zugehörigen Erde.

Los tres ejemplos han mostrado que la labor traductora puede ser más compleja y laboriosa según cómo el traductor entienda su participación como posición-sujeto en la función-autor. Encontramos evidencias para esta afirmación cuando nos ponemos a comparar nuestras decisiones con las de otros traductores.

Así, para el libro *El hombre y lo divino* hemos encontrado una traducción al portugués de 1995, efectuada por dos traductores, y que también utiliza la edición ampliada de la obra de 1973. Se trata de la traducción de Cristina Rodríguez y Artur Guerra (María Zambrano: *O homem e o divino*, Lisboa: Relógio d'Água 1995). En lo referente a los ejemplos de Hölderlin y del mito griego constatamos que se transcribe integralmente el texto de Zambrano. Si consideramos que el contrasentido del pasaje mitológico precisa de una lectura muy atenta y que resulta más fácil en este caso pasar por alto la cuestión de los nombres confundidos, creemos sin embargo que la cita de Hölderlin hubiera sido menos difícil de detectar. Pero incluso así era preciso manejar una edición (portuguesa) del autor romántico, o sea cotejar materiales adicionales al texto y dedicar más tiempo al proceso de traducción. Al no disponer de datos sobre el proyecto de esta traducción portuguesa, cabe incluso pensar que los traductores siguieron un determinado método orientado por criterios y prioridades concretos, en cuyo caso la no-traducción no sería otra cosa que una decisión traductológica.

9 Aunque sea meramente especulativo alegar posibles causas para lo que consideramos ser un contrasentido, es probable que se haya producido, en el proceso de edición de la obra, una transcripción equivocada de los nombres. De hecho, en español es muy fácil confundir las letras iniciales de los nombres Gea/Rea, confusión que resulta más difícil en alemán, donde se habla de Ge/Gaia y de Rhea.

3. En resumidas cuentas, creemos posible distinguir entre una traducción horizontal y una traducción vertical. Una traducción “horizontal”, como la traducción portuguesa en los puntos aludidos, propone traducir lo que “está ahí”, al nivel epidérmico del texto, siguiendo la escritura de Zambrano mecánicamente sin indagar en el fondo. En rigor, se traduce lo que el texto escribe pero no lo que dice. El traducir horizontalmente sugiere así la ilusión del acceso directo al texto, cuando ni siquiera el hablante accede a la lengua sin el intermedio de un conjunto de mecanismos de aprendizaje, de convenciones establecidas en el curso de la historia¹⁰. La verdad es, que lo que “está ahí” nunca está presente en su integridad.

Por el contrario, una traducción “vertical” se propone profundizar en la genealogía del texto, una genealogía que no se confunde con su interioridad. Más bien se trata –y nos referimos a los ejemplos arriba alegados– de obras y autores que suplementan el texto, que representan caminos que llevan fuera de él. Al adoptar una postura interrogativa cada vez que llega a una encrucijada del texto, el traductor “vertical” cuestiona de nuevo la estrategia que debe seguir. Y seguir la asimetría de los caminos que suplementan la obra significa adentrarse en nuevos laberintos, porque, como de paso hemos visto, en rigor existen tantos Quevedos como ediciones que de él se han hecho.

El hecho mismo de recusarse a repetir la ilusoria sucesión mecanicista de los signos y de preguntar por el *rapport* que los congrega en un lugar y un tiempo indica una toma de posición del traductor en cuanto vínculo no sólo intertextual, entre el afuera y el adentro del texto, sino además interautoral, entre el autor y su traductor. La posición-sujeto del traductor es así susceptible de implicar y aplicar más de una función, según la complejidad del texto y el proyecto concreto que lo orienta. Estas funciones son, como hemos visto en nuestros ejemplos, las de crítico, filólogo o editor. Como crítico, el traductor valoriza el texto en su globalidad y sus partes y decide en qué medida mantener o alterar los componentes con vistas al conjunto textual. Como filólogo analiza la autenticidad y el significado del texto y procede a depurarlo y fijarlo con los medios que tiene a su disposición. Como editor elige las obras por publicar, circunscribe la función y el público meta que le sirven de referentes para la reescritura estilística y lingüística de la obra.

En este sentido se puede decir que la función-autor del traductor encubre y anticipa formas de control externos al texto traducido, visibles en nuestro caso por la selección y exclusión de unos elementos y la inclusión de otros¹¹. Los ejemplos referidos sugieren que la dinámica que se establece entre un texto y su traducción, en términos de intertextualidad, no se explica del todo por la interrelación entre estos textos o el conocimiento de la historia crítica particular de una obra, ni por las reescrituras anteriores (p. ej. la “Nota aclaratoria” de Moreno Sanz) que actúan como condicionantes intrasistémicos sobre los modos de reescritura posteriores. A este propósito recordamos la crítica que Bourdieu dirige a los formalistas rusos y a Foucault cuando afirma que aquellos sólo consideraron el sistema de las obras, la red de relaciones entre los textos, la intertextualidad; y, tal como Foucault, “ils sont contraints de trouver dans le système des textes lui-même le principe de sa dynamique. Tynianov par exemple affirme explicitement que tout ce qui est littéraire ne peut être déterminé que par les conditions antérieures du système littéraire (Foucault dit la même chose pour les sciences)” (Bourdieu 1994: 65).

¹⁰ Cf. Meschonnic 1999: 89.

¹¹ En lo que concierne los varios tipos de reescritura (crítica, traducción, etc.), Lefevre por ejemplo distingue dos factores de control, uno dentro y otro fuera del sistema literario. El primer factor estaría representado por lo que llama el “profesional” y el segundo factor de control sería el “mecenazgo”, o sea “algo similar a los poderes (personas, instituciones) que pueden impulsar o dificultar la lectura, escritura y reescritura de la literatura” (Lefevre 1997: 29).

La dinámica entre texto y traducción depende en realidad de la posición que el traductor ocupa en el campo de fuerzas y de las posibilidades estratégicas y de actuación que definen su situación de reescritor. Estos condicionantes, como factores socio-económicos, plazos de entrega, autonomía en la selección de las obras por traducir etc., van incidir en su postura frente al texto y la multiplicidad y diversificación de posiciones-sujetos a través de las cuales se lleva a cabo su participación en la función-autor.

En última instancia se plantea la cuestión de si la acción del traductor corresponde tan sólo a la ejecución de un conjunto de mecanismos que el sistema le impone, en cuyo caso el traducir sería una mera reacción instrumentalizada. O si, por el contrario, el grado de autonomía que distingue una traducción remite a la libertad proporcional del traductor frente a su circunstancia. Pues ¿no consistiría el verdadero poder del traductor en su capacidad de oponer resistencia a una instrumentalización de su trabajo?

BIBLIOGRAFÍA:

- Alonso, Dámaso (1989). “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, en *Obras Completas*. IX. Madrid: Gredos, pp. 415-486.
- Bourdieu, Pierre (1994). “Pour une science des œuvres”, en *Raisons pratiques. Sur la théorie de l’action*. Paris: Seuil, pp. 59-97.
- Enzensberger, Hans Magnus (1999). “Postskriptum“, en *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 389-394.
- Foucault, Michel (1994). “Qu’est-ce qu’un auteur?” [1969], en *Dits et écrits*. I (1954-1969). Edición D. Defert y F. Ewald. Paris: Gallimard, pp. 789-821.
- Foucault, Michel (1992). “Nietzsche, la genealogía, la historia” [1971], en *Microfísica del poder*. Edición y traducción de J. Varela y F. Alvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, pp. 7-29.
- Grimal, Pierre (1994) [1ª ed. francesa 1951]. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Hölderlin, Friedrich (1988). *Poemas de la locura*. Traducción de Txaro Santero y José María Álvarez. Madrid: Hiperión.
- Lefevere, André (1997) [1ª ed. inglesa 1992]. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Traducción de Mª Carmen África Vidal y Román Álvarez. Salamanca: Colegio de España.
- Meschonnic, Henri (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.

- Moreno Sanz, Jesús y Fenoy, Sebastián (2003). “Cronología y geografía del exilio”, en *Archipiélago*, “María Zambrano: la razón sumergida”. N° 59, pp. 9-20.
- Quevedo, Francisco (1989). *Poesía varia*. Edición de James O. Crosby. Madrid: Cátedra.
- Quevedo, Francisco (1999) [1969]. *Obra poética*. I. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia.
- Steiner, George (1992) [1975]. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Zambrano, María (1993) [1973]. *El hombre y lo divino*. Segunda edición aumentada. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, María (2000). *La agonía de Europa*. Prólogo de Jesús Moreno Sanz. Madrid: Trotta.
- Zambrano, María (2004). *Der Verfall Europas*. Traducción e introducción de Charlotte Frei. Wien: Turia + Kant.
- Zambrano, María (2005). *Der Mensch und das Göttliche*. Traducción y postfacio de Charlotte Frei. Wien: Turia + Kant.