

Poiesis y mimesis:
de lo intraducible en poesía

Beatriz Vignoli

En el principio fue el tropo¹

El tropo estaba con el lenguaje, y el tropo era el lenguaje. Y sin el tropo nada hubiera podido decirse.

El acto de nombrar, condición de posibilidad del lenguaje como representación, puede ser pensado como tropo en primera instancia, o desplazamiento del sentido entre lo real y el símbolo. (O entre dos modos de representación, empírica y abstracta.)²

Nombrar presupone una deixis inicial hacia afuera del discurso ("esto", "eso"); luego, un movimiento que podríamos llamar representación si va de lo real a lo simbólico, o, quizá más apropiadamente, simbolización. La simbolización (Freud, 1915) media entre dos representaciones, la empírica y la palabra.³ Este movimiento sucede gracias a un doble principio de sustitución y equivalencia.⁴ Decir "esto es una pipa" implica que "esto" indica una representación empírica de cierto objeto, que puede ser sustituida por su equivalente, la palabra 'pipa'. Tal palabra no es enteramente abstracta: es una secuencia fónica-auditiva o gráfica-visual.

Hasta ahí la función referencial (Jakobson). El modo de funcionamiento de las funciones poética y metalingüística puede pensarse como análogo, es decir, como un tropo, digamos, en segunda instancia.

El tropo poético (Chklovski, 1917) también es una sustitución: no ya de una representación empírica por un nombre, sino de un nombre por otro, equivalente.⁵ La mediación entre ambos es formulable como "parece" o "es como". También la definición, paradigma de la función metalingüística, es pensable como sustitución de equivalentes.

A este último orden de tropos pertenecería también la perífrasis en tanto metonimia o desplazamiento entre nombres.

1- El concepto de tropo (literalmente, "desplazamiento"), en el presente trabajo, está tomado, con algunas licencias, del de Harold Bloom. (Véase bibliografía.)

2- La noción de referente (aquello a lo que el mensaje se refiere) le sirve a Roman Jakobson para elaborar una teoría realista del lenguaje. A diferencia del neopositivismo del segundo Wittgenstein y del estructuralismo, el realismo reconoce la existencia de objetos fuera del lenguaje, a los cuales éste hace referencia permanentemente.

3- Me he tomado la libertad de extrapolar de su contexto clínico original un fragmento final del ensayo de Freud "Lo inconsciente", cuyo descubrimiento le debo a la Lic. Bibiana Piaggio. Basándose en sus investigaciones sobre la afasia, Freud describe allí la "afasia asimbólica", o incapacidad de simbolizar, como una especie de desvinculación entre la "representación palabra" y la "representación cosa". Lo cual remite a un aspecto de la cuestión de la representación como intrínseca y no externa al lenguaje. Aun el significado sensible sería mental. (Véase bibliografía.)

4- Hallé el término "sustitución indefinida" usado en relación con el lenguaje en la obra de Carl Gustav Jung *El hombre y sus símbolos* (1961). Una sustitución indefinida es un proceso de resignificación "ad infinitum" donde un significante cambia de significado sin cesar. Desarrolla un concepto similar Jacques Derrida en *De la grammatologie* (1967): "cada signo remite a otro signo".

5- "... existen dos clases de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar, de agrupar los objetos, y la imagen poética, medio de reforzar la impresión. Me explico: voy por una calle y veo un hombre con sombrero que camina delante de mí y deja caer un paquete. Lo llamo: '¡Eh, tú, sombrero, has perdido tu paquete!' Se trata de una imagen o de un tropo puramente prosaico. Otro ejemplo. Varios soldados en fila. Viendo que uno de ellos se tiene mal, el sargento de sección le dice: 'Eh, viejo mandanga, ¿cómo te tienes?' Esta imagen es un tropo poético." (Chklovski, "el arte como procedimiento", 1917. (Véase bibliografía: Eikhenbaum *et al*). El concepto de "tropo poético" en Harold Bloom engloba lo que Chklovski llama "tropo prosaico": incluye además las ideas filosóficas y las defensas psíquicas. (Véase bibliografía.)

El principio de sustitución/equivalencia que rige los tropos en segunda instancia tendría como condición de posibilidad una cierta semejanza, por fuera del discurso, entre tropos en primera instancia. Vale decir, que un desplazamiento entre nombres, donde un nombre sustituye a otro equivalente, sólo sería posible como tal en tanto ambos nombres, cada cual por su lado, hubieran funcionado en primera instancia como sustitución de representaciones empíricas –o lógicas– semejantes entre sí. Caso de lo antedicho es el diccionario bilingüe. Toda la traducción "basada en el sentido" (Larson, 1989) se valida en esta mimesis referencial. Lo interesante de este caso de mimesis –o imitación– es cómo una operación de cuatro términos parece reducirse a tres; ambas representaciones empíricas semejantes se subsumen en una, según el esquema de Larson.

Habría dos palabras diferentes que remitirían a un mismo significado, y la tarea del traductor sería sustituir una por otra apoyándose en este último, compartido por ambas. Si la palabra "falta" en alguno de los idiomas, se puede construir una perífrasis o inventar un neologismo. En la práctica, este modelo da buenos resultados. No obstante lo cual, el presente trabajo propone un esquema de cuatro términos, el primero o cuarto de los cuales, la representación empírica que fue sustituida por el nombre equivalente en el original, resulta inaccesible al traductor. El mismo se verá obligado a sustituir esta carencia de la representación empírica del original por una representación lógica. Si bien, a los fines prácticos, es irrelevante la pregunta de si 'narguile' y 'pipa de agua' comparten un mismo significado o si 'pipa de agua' es una construcción lógica bastante abstracta que sustituye a una representación empírica faltante, mucho más concreta y directa (la deixis seguida del nombre).

El tipo específico de intraducibilidad a que hace referencia el presente trabajo corresponde a un período histórico y a un género literario: la poesía, a partir de 1870 (Steiner, 1995, p. 188). Desde esa fecha aproximada hasta los años previos a la primera guerra mundial, florece en Europa y América el estilo que se conoce como Simbolismo. Podemos situar su origen en el texto llamado "Carta del Vidente" que fuera escrito por el poeta francés Arthur Rimbaud en 1871, y su relativo final, por poner una fecha, en la publicación del primer manifiesto futurista de F. T. Marinetti en la edición de *Le Figaro* del 20 de febrero de 1909. Este último hecho marcaría convencionalmente el origen de las vanguardias.

Una distinción elemental entre Simbolismo y vanguardias podría sostenerse sobre el límite que separa el arte y la vida: el Simbolismo defendería este límite con un celo sin precedentes en toda la historia del arte (Steiner), mientras que las vanguardias tratan de hacerlo desaparecer (Bürger, p. 103).

La crítica literaria actual considera como principales representantes del Simbolismo, en Europa y en América respectivamente, a los poetas Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe. Del Simbolismo en pintura, el más conocido hoy en día quizá sea Paul Gauguin.⁶

6-No obstante lo cual, el mayor pintor simbolista ha sido el ya casi olvidado Gustave Moreau, cuya influencia puede rastrearse entre los surrealistas, especialmente en Max Ernst.

El Simbolismo, según los representantes mencionados, tenía un programa estético. Éste se proponía como superador de la antigua dicotomía semiótica: significado inteligible versus significante sensible, y postulaba como posible un significado sensible. Es decir, que los sonidos del poema podían por sí mismos provocar "un sismo" en el alma del espectador (Kandinsky, 1911), sin mediación del lenguaje verbal en tanto código abstracto, es decir, del sentido según el idioma. Si retomamos el esquema precedente, esto significaría la posibilidad de crear en el alma del lector u oyente (o espectador, en el caso del teatro) una imagen, o representación empírica, directamente a partir de la materialidad del significante lingüístico, el cual coincidiría con su significado, como sostenía Cratilo, por naturaleza y no por convención. La vieja idea romántica de un lenguaje sagrado, edénico, inmediato, "perfectamente efable" (Eco, 1995), en suma, "una lengua pura" (Benjamin, 1921) alienta esta concepción.

Tal vez no sea preciso aclarar que la aliteración, como tantos otros recursos formales del orden de lo que Jacobson llamaría "ícono" no fue inventada por los simbolistas. La posibilidad que brinda a veces el lenguaje verbal de transmitir su significado a espaldas, por así decirlo, del código cultural y lingüístico del idioma, fue aprovechada en todos los tiempos, no sólo por los poetas. Pero es el modo en que leemos estos recursos a partir del Simbolismo, como también su proliferación y grado de intencionalidad, lo que nos resulta relevante. Por un lado, el Simbolismo sistematiza, o al menos intenta sistematizar, la noción del lenguaje poético como modo o hasta como sistema de representación autónomo con respecto a los discursos culturales más fuertes y abstractos. Por el otro, la profusión de instancias miméticas en la poesía, de 1870-71 a esta parte, compromete en grado sumo su traducibilidad. La creencia generalizada, aun –y especialmente– entre monolingües, de que "todo se pierde" de un poema cuando se traduce.

Retomando el análisis anterior, podemos definir las instancias miméticas en poesía como sustitución de una representación empírica, no ya por una palabra o nombre equivalente según las convenciones del código del idioma, sino por algo que, si bien puede ser un nombre convencional y de hecho es una palabra, constituye una especie de ideograma que intenta recrear o reconstituir la representación empírica original del modo más mimético posible.

Hasta aquí, es evidente que la mimesis tiene un límite: el código. Pero, de 1909-10 en adelante, las vanguardias, especialmente los futurismos ruso e italiano y el movimiento Dadá, transgredirán en numerosas ocasiones el código, para lograr una mimesis lo más adecuada posible a la representación empírica que el poema busca expresar. La aliteración, principal recurso mimético de los poetas simbolistas y de tiempos pretéritos, ya no les basta a los vanguardistas, quienes recurren a la invención masiva de neologismos, especialmente durante los años '10, los de la guerra y la revolución. Por aquella época, el futurista ruso Velimir Khlébnikov diseñó un sistema de neologismos miméticos, la "lengua transracional" o zaoum. Tal iba a ser el lenguaje de una nación universal utópica concebida por el poeta.

Hacia 1915, el dadaísta Hugo Ball describe públicamente una caravana de elefantes de la siguiente manera.

"jolifanto bambla ô falli bambla ..." (etc.)

El programa de Ball, al igual que el intento de Khlébnikov de elaborar una "lengua de los astros", exige una absoluta renovación lingüística. Ambos proyectos desembocan en los principios enunciados en los manifiestos letristas de los años 1940: "elevarse más allá del VERBO"..." (Steiner, 1995, p. 206).

Los poetas vanguardistas se sitúan, dentro del campo abierto por sus precursores, en un dilema, no muy distinto del que enfrenta todo traductor de poesía más o menos "difícil": o se respeta el significado violentando la forma – caso extremo del neologismo mimético, umbral del lenguaje en tanto secuencia de palabras– o bien se violenta el sentido para preservar el aspecto formal. En el último caso, según el análisis precedente, desaparecería por completo toda simbolización de entre las intenciones conscientes del poeta. Éste –el poeta, no el traductor– prescindiría así de la función referencial, concentrándose sólo en la poética. No habría ya ninguna representación empírica "detrás" de la palabra; si el Simbolismo planteaba dos representaciones empíricas miméticamente equivalentes, el sentido y la palabra, la vanguardia, llevada hasta sus últimas consecuencias verbales, desembocaría en una especie de afasia calculada; el lenguaje poético ya no sería más una representación.

Excede a la presente investigación, por el momento, el indagar si este programa fue llevado a su última consecuencia lógica; quepa consignar que la noción de un lenguaje puramente "articulatorio" o "fónico" y, además, "eufónico" (es decir, placentero) fue postulada en teoría por muchos críticos formalistas en el marco de la polémica entre simbolistas y formalistas rusos en torno a la relación entre poesía e imagen.

"... es posible imaginar –y realmente existen– otros sistemas lingüísticos, en los cuales el objeto práctico pasa a segundo plano –aunque no llegue a desaparecer completamente– y los componentes lingüísticos obtienen entonces un valor autónomo."⁷

A esto cabe añadir que el lector ideal de tal sistema lingüístico sería un crítico estructuralista. El estructuralismo le debe mucho al formalismo ruso en su negación de un "contenido" o significado adivinable "detrás" del texto poético. Podría incluso pensarse que hubo una evolución dialéctica, o de realimentación mutua, entre la poesía vanguardista y la crítica formalista y estructuralista: los textos encontraron sus lectores en quienes los concibieron como posibilidad sin escribirlos.

En lo que a la traducción respecta, el primer caso –el de las onomatopeyas y neologismos miméticos– es, de tan imposible, fácil: basta con dejar el texto sin traducir, o efectuar algunas mínimas adaptaciones formales al idioma de llegada, como transliteración –de ser preciso– o adaptación a las convenciones ortográficas; por lo demás, al emanar el sentido directamente de la forma (como en el citado verso de Hugo Ball) puede decirse que el poema no está en ningún idioma en par

7- (Takubinski, "Sobre los sonidos de la lengua poética", en *Trabajos sobre la teoría de la lengua poética, Petrogrado, 1916.*) (Eikhenbaum, p. 35.)

ticular, y que se lo entiende tal cual está. Lo segundo hace innecesaria su traducción; lo primero, la vuelve imposible. Al respecto, podrían investigarse las traducciones de onomatopeyas en los dibujos animados e historietas. Existen ya algunas convenciones sobre la traducción de onomatopeyas: "pum" (en español) equivale a "bang" (en inglés), etc.⁸

Volviendo a la noción del lenguaje poético como sistema de representación (o, para el caso, del lenguaje en general como sistema de representación) podemos pensar que, tanto en literatura como en cualquier otro género o uso del lenguaje, mimesis y convención no son mutuamente excluyentes, sino complementarias. Y que entre estos dos polos –convención y mimesis– aparece la poiesis como campo de adecuación.⁹ La simbolización en tanto vínculo de una representación empírica con una palabra o nombre en el ámbito del texto poético (o lo que en un primer análisis se denominó "tropo en primera instancia"); en suma, el sentido del texto, es reformulable como tensión dialéctica entre mimesis y convención, entendiéndose por convención lo producido desde adentro del sistema lingüístico por las reglas del código o códigos formales (gramática del idioma), culturales (giros, lugares comunes, etc.), las convenciones del género y/o estilo (rima, licencias poéticas, etc.). La mimesis, en el otro extremo, sería el modo cómo todo ese aparato convencional de representación intenta adecuarse y parecerse lo más posible a la representación empírica original. Lo que "se pierde", supuestamente, en la metonimia de la traducción, ya está perdido de antemano en el fracaso anunciado del poeta que intenta nombrar la experiencia. Lo que el traductor encuentra como material de su tarea no es el poema, sino las ruinas del poema.

En un sentido más técnico, es innegable que el original es un poema, es decir, estrictamente hablando, el producto de una poiesis. Ningún poema es enteramente convencional ni enteramente mimético; en el medio hubo la verdadera actividad del poeta, la poiesis, el rasgo autónomo, autosignificante, imprevisto. Sólo si tuviéramos a nuestra disposición la totalidad de la experiencia del poeta podríamos saber hasta qué punto tal poiesis constituye una adecuación entre la convención y la mimesis, y hasta qué punto es verdadera invención.

La idea vanguardista/formalista/estructuralista de una (al menos, relativa) autonomía de la función poética nos enseña a discernir entre la invención y las convenciones, descubriendo cuánto hay de prosaico en un poema, incluso en aquellas convenciones idiosincráticas, a menudo inconscientes, que damos en llamar "estilo del autor". Al olvidarnos de que hubo alguna vez un sentido que se desplazaba de tropo en tropo, tenemos ante nosotros una carcaza, el poema: un material que podemos disecar sin preguntarle nada.

La traducción será entonces una operación de representación regida por un principio de mimesis intensiva, término a término, el cumplimiento estricto de cuyo programa constituiría una traducción literal. Al igual que la escritura de un original, la escritura de una traducción también tiene a lo poético como campo de

8- Sobre la traducción del poema "Jabberwocky" de Lewis Carroll -que no correspondería con total exactitud a este caso- puede consultarse Steiner, 1995, pp. 199 y 200.

9- Poiesis: literalmente "creación" (del griego).

adecuación entre la mimesis y las convenciones. Pero, dado que el objeto de representación es un texto, y la representación otro, es posible (y, desde un punto de vista ético, deseable) que se tienda a respetar la mimesis.

"Crimson: it burns a fuse / the length of a dusty trail of roots / back to Arabic: qirmizi / meaning the Scarlet Grain insect which breeds / on the kermes oak -" (Jamie McKendrick) podría traducirse:

"Carmesí: quema un fusible / a lo largo de un rastro polvoriento de raíces / que retornan al árabe: quirmizi:/ significa el insecto del Grano Escarlata que prolifera / en el árbol del quermes."

Bibliografía

- BAJTÍN, M. M., "El héroe como totalidad de sentido", en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, 1985, p. 162.
- BARTHES, ROLAND, "El estilo y su imagen", en *El susurro del lenguaje (más allá de la palabra y la escritura)*, Paidós, Bs. As., 1987.
- BENJAMIN, WALTER, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", "La tarea del traductor" y "Sobre la función mimética" en *Ensayos escogidos*, Sur, 1968. "La tarea del traductor" reimpresso en *Diario de Poesía* N° 10, Bs.As -Montevideo - Rosario, 1988.
- BLOOM, HAROLD, "Poesía y represión", *Diario de Poesía*, N° 22, 1992.
- BLOOM, HAROLD, "Los conceptos freudianos de defensa y la voluntad poética", *Diario de Poesía*, N° 40, 1996.
- BOGDASCHEVSKI, IRINA, (notas y selección) *Diez poetas rusos del siglo de plata*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1983.
- BOGDASCHEVSKI, IRINA, *et al.*, "Dossier Khlébnikov", *Diario de Poesía* N° 24, 1992.
- BORGES, JORGE LUIS, "Las versiones homéricas" en *Obras completas*, Emecé.
- BÜRGER, PETER, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- DA CAMPOS, HAROLDO, "La materialidad del lenguaje", *Diario de Poesía* N° 5, 1987.
- ECO, UMBERTO, *En busca de la lengua perfecta*, 1995.
- EIKHENBAUM, TINIANOV, CHKLOVSKI, *Formalismo y vanguardia*, AC, Madrid.
- FREUD, SIGMUND, "Lo inconsciente" en *Obras completas XIV*, Amorrortu.
- JAKOBSON, ROMAN, "En busca de la esencia del lenguaje", Harvard.
- KANDINSKY, WASSILI, *De lo espiritual en el arte*, Andrómeda, Bs.As., 1995.
- LARSON, MILDRED, *La traducción basada en el significado*, Eudeba, 1989.
- MARINETTI, F. T., *Manifiestos y textos futuristas*, del Cotal, Barcelona.
- MCKENDRICK, JAMIE, "Span", en *The kiosk on the brink*, Oxford Press, 1993.
- RICHTER, HANS, *Dada, art & anti-art*, Thames & Hudson, 1965.
- STEINER, GEORGE, *Después de babel*, FCE, México, 1995 (2da. edición).