

ÉCFRASIS, TRANSPOSICIÓN, TRADUCCIÓN*

Ana Lía Gabrieloni
UNR - CONICET

Comenzaré refiriéndome a dos mujeres que fueron muy notables, cada una de ellas, en su época. La vida de ambas transcurrió entre dos siglos, la de Mme. de Staël entre el XVIII y el XIX, la de Virginia Woolf entre el XIX y el XX. Más allá del tiempo que las separó entre sí, es preciso recordar que las ideas estéticas románticas que Mme. de Staël (1813) introdujo en Francia a través de su obra *De l'Allemagne* acabaron siendo, con el paso de los siglos, el sedimento de la revuelta consumada por las vanguardias contemporáneas a la que se sumó el grupo de Bloomsbury, encabezado por Woolf, que miraba con tanta admiración a los pintores post-impresionistas franceses como a los novelistas rusos.

Esta inclinación en común de Woolf y de Staël por atravesar las fronteras del mapa cultural de una parte de occidente: Francia, Alemania, Inglaterra y Rusia, las condujo a reflexionar sobre los límites que las diferentes lenguas imponen a la circulación y recepción de las diferentes literaturas.

* La última parte de este trabajo, relativa a écfrosis y traducción, ha sido publicada más desarrollada en "Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad", *Saltana. Revista de literatura y traducción*, <http://www.saltana.org/1/docar/001.html>, [6 de diciembre de 2005], ISSN 1669-6720.

En la época de Mme. de Staël, el gusto consumado por la antigüedad clásica coexistía con el incipiente culto romántico a las expresiones primigenias de las literaturas nacionales. Esto suscitó una profusión de traducciones del griego y del latín, así como de variantes ancestrales de algunas lenguas modernas, como pretendía serlo la traducción apócrifa del bardo gaélico Ossian realizada por James Macpherson (1762) en Inglaterra.¹ La notoriedad que alcanzó esta última a lo ancho de toda Europa,² sólo era comparable a la de otro fenómeno literario de la misma época y relativo a la traducción, las versiones de Michael Huber y Anne Robert Jacques Turgot en prosa francesa de los versos del poeta y artista suizo Samuel Gessner.

No debería asombrarnos que, en una época en la que la traducción tenía el poder de operar la canonización de poemas inexistentes, así como el inicio del desmoronamiento de la distinción entre prosa y verso, Mme. de Staël (1816) escribiera en su breve ensayo “De l’esprit des traductions”:

*Il n’y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature, que de transporter d’une langue à l’autre les chefs-d’œuvre de l’esprit humain. [...] Les traductions des poètes étrangers peuvent, plus efficacement que tout autre moyen; préserver la littérature d’un pays de ces tournures banales qui sont les signes les plus certains de sa décadence.*³

¹ Véase Fiona Stafford, *The Sublime Savage. A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian*, Edinburgh: Edimburgh University, 1988.

² Entre 1860 y 1888, esta obra fue reeditada más de una decena de veces.

³ Mme. de Staël, “De l’esprit des traductions”, *Oeuvres complètes*, Paris: Institut de France, 1871, 294.

En el mismo sentido, tampoco debería asombrarnos la ausencia de un entusiasmo comparable al de Mme. de Staël en las reflexiones de Virginia Woolf sobre la traducción. Woolf conocía los desvelos de su gran amigo Roger Fry a lo largo de las casi dos décadas que le llevó realizar la traducción al inglés de la poesía de Stéphane Mallarmé.⁴ Ella pertenecía a una época en la que ya se hallaban esparcidas las huellas indescifrables de las poéticas simbolistas y de la abstracción pictórica, tan renuentes a cualquier donación gratuita de sentido. Con el convencimiento de que bastaba un sólo renglón de prosa literaria traducido para que la totalidad del país y la cultura donde había sido escrito el original quedaran ocultos y, en consecuencia, ignorados y desconocidos, Woolf escribe el ensayo “On Not Knowing Greek” (*The Second Common Reader*, 1933).

Allí, afirma la inutilidad de las traducciones del griego al inglés, dado que los traductores sajones, sostiene Woolf, apenas pueden reproducir un equivalente impreciso de las obras originales, por medio de un lenguaje que sólo consiste en asociaciones y ecos. Según la autora, la pregunta que se plantea una y otra vez el traductor, el lector inglés que comprende el griego antiguo, es si lo que está leyendo es lo que fue escrito originalmente.⁵ Para disipar esta duda, sostiene, primero sería necesario disipar la espesa y húmeda neblina propia de Inglaterra, a fin de poder imaginar el sol cálido que brilla en Grecia. Pero como esto no es posible, tampoco es posible dejar de ser arrastrados más y más lejos por lo que, quizá, –sugiere Woolf– es apenas una imagen de

⁴ *The Poems of Mallarmé*, Charles Mauron y Julian Bell, (eds.), trad. de Roger Fry, London: Chatto & Windus, 1936.

⁵ London: Hogarth Press, 1933, 56.

la realidad, no la realidad en sí misma, por ejemplo: un día de verano imaginado en medio del invierno septentrional.⁶

Un ensayo sobre Walter Sickert, en el que Woolf sostiene que “la pintura y la escritura tienen mucho para contarse entre sí: tienen mucho en común”, contiene la pregunta que se hace, ya no el traductor, el lector bilingüe, sino el novelista: ¿cómo traer el sol a la página blanca? ¿cómo mostrar allí la noche y la luna elevándose?⁷ Es decir, el interrogante sobre cómo lograr un efecto máximo por medio de recursos mínimos, tal como le sucede a Charles Steele, el pintor de *Jacob's Room*, quien con una sola pincelada de negro violáceo cambia el tono general del paisaje que acaba de componer sobre una tela. Lo mismo se observa en Lily Briscoe, la pintora de *To the Lighthouse*, a quien Woolf muestra sumergida en serias cavilaciones sobre cómo continuar sus cuadros pero, al mismo tiempo, en posesión del recurso tan rápido como efectivo del trazado de una línea única llena de sentido. Las repetidas reflexiones de Briscoe sobre la composición pictórica conforman, a lo largo de toda la novela, un contraste entre la economía representativa de la imagen plástica y la extensión que abarca la representación verbal de la misma, es decir, por medio de palabras. De una lógica similar depende el contraste que Woolf destaca en el ensayo al que estuve refiriéndome antes, a partir de las veintiún palabras en inglés que Percy B. Shelley necesitó para traducir apenas trece palabras del griego. Esto es, la lógica naturalmente antieconómica propia de la interpretación, recreación o, directamente, creación, de la cual el mismo Shelley nos proporciona otro ejemplo: la lectura de los cuarenta versos con los que

⁶ *Ibíd.*, 54.

⁷ “Walter Sickert”, *Collected Essays*, London: Hogarth Press, 1966, vol. II, 241.

aspira a representar la pintura de esa cabeza de medusa, en otro tiempo atribuida a Leonardo, excede en mucho el tiempo que nos exige la visión de la representación plástica de la misma.⁸

Lógica que invita a considerar que las integraciones operadas por la traducción son más abarcadoras que las exclusivamente lingüísticas. Esto nos remite a uno de los fenómenos que mencionaba antes, en Francia durante el siglo XVIII. Maurice Chapelan fue uno de los primeros en señalar la incidencia que las traducciones de poesía sajona en prosa francesa tuvieron para la borradura del límite entre prosa y poesía. Una obra así realizada, escribe Chapelan, constituye una evidencia irrefutable de que la prosa se presta por completo a la traducción de los estados poéticos más extraordinarios.⁹ La polémica en torno a prosa-poesía-verso propia del período entre 1760-1820, que involucró tanto a teóricos de la literatura como a traductores, provocó la disociación entre poesía y verso. Los experimentos de los escritores-traductores que prosificaban versos –junto con los poetizadores de la prosa como Jean Jacques Rousseau– favorecieron hacia la segunda mitad del siglo XIX, la emergencia y conceptualización de una nueva forma genérica: el poema en prosa.¹⁰

El mismo año en el que el prólogo de Chapelan que acompaña la primera antología del poema en prosa francés, refiere esta operación de la traducción en el plano

⁸ “On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery”, 1819.

⁹ “Introduction” de *Anthologie du poème en prose*, Paris: René Julliard, 1946, 13-4.

¹⁰ Véase Suzanne Bernard, “L’influence des traductions”, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*, Paris: Nizet, 1959; Combe, Dominique, “Une nouvelle rhétorique des genres”, *Les genres littéraires*, Paris: Hachette, 1992; AAVV, “Débats théoriques” y “Vers une poésie en prose”, *La poésie en prose, Des lumières au romantisme (1760-1820)*, Paris: Presses de l’Université de Paris, 1993;

genérico de la literatura, Étienne Souriau (1947) publica un tratado de estética que presenta la traducción como el vehículo para la integración de las distintas artes. La hipótesis de *La correspondance des artes* es que éstas se relacionan recíprocamente en el interior del sistema que las abarca y que el proceso de invención de correspondencias es comparable con el de la traducción.¹¹ Sin los límites y los estímulos con los que la moderna semiología hubiese provisto su teoría, Souriau compara las artes con las lenguas entre las que “la imitación exige traducción, pensar en un material expresivo completamente diferente, en la invención de efectos artísticos paralelos más que literalmente semejantes”.¹² Su trabajo sigue alentando a profundizar el estudio de los mecanismos de transposición de métodos, técnicas, y fines entre las artes, a partir de una noción extensiva de traducción.

Extensiva como la presupuesta en las ideas de Mme. de Staël citadas al principio de estas páginas, si consideramos que esas fronteras territoriales que ella alienta a atravesar por medio de transposiciones de una lengua a otra, son las mismas que determinaban el programa divisionista impuesto por el *Laocoonte* de Gotthold Efraim Lessing (1766) hacia la misma época.¹³ Dicho esto, y puesto de relieve el enfrentamiento en este sentido entre de Staël y Lessing, no creo excesivo interpretar que la exaltación de las *transposiciones* lingüísticas por parte de la promotora de la estética

¹¹ Paris: Flammarion, 1947, 16.

¹² Ibid.

¹³ Véase "La diversidad de las artes. El lugar del 'Laocoonte' en la vida y obra de G. E. Lessing (1729-1781)", *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, México, FCE, 1993, 34 y comentario sobre la traducción (incorrecta) de “frontera” (en alemán) por “límite” de W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, 1986, 105.

que inspiraría a artistas como Théophile Gautier y Joris-Karl Huysmans, es una exaltación de esas “transposiciones artísticas” que el *Laocoonte* niega con la misma insistencia con la que estos dos últimos escritores las formulan y las practican un siglo después.

Extensiva, decía, como la que, en nuestros días, desarrolla asimismo Claus Clüver siguiendo algunas teorías contemporáneas sobre la traducción, más funcionales que normativas, a partir de un conocido trabajo de Roman Jakobson (1959) sobre la posibilidad de traducción, transmutación y transposición de mensajes-textos entre distintos sistemas de signos.¹⁴

Clüver afirma que tanto en la traducción interlingüística como en la intersemiótica, el significado que se adscribe al texto original, ya sea un poema o una pintura, es el resultado de una interpretación.¹⁵ No es en el nivel lingüístico sino en el literario, donde este tipo de *transmutación* reproduce dificultades semejantes a las de la traducción interlingüística, en exclusiva función del sistema semántico poético o pictórico en juego.¹⁶ Aunque admite que las mayores variaciones en las *transposiciones intersemióticas* ocurren en el plano de la materialidad, se concentra en demostrar que la traducción de textos pertenecientes a sistemas sémicos diferentes puede alcanzar

¹⁴ Se trata del trabajo “On Linguistic Aspects of Translation” de Jakobson (1959).

¹⁵ “On Intersemiotic Transposition”, *Poetics Today*, “Art and Literature I”, Wendy Steiner (ed.), 10: 1 (Spring 1989), 55-90, 61.

¹⁶ *Ibid.*, 61. Su punto de vista, “esencialmente conservador” coincide básicamente con la estética comparada de Étienne Souriau que establece analogías entre las correspondencias lingüísticas y artísticas.

significados casi idénticos.¹⁷ La transferencia de significado ocupa un papel central para Clüver, en tanto que los fenómenos del orden de la materialidad, es decir, del orden de la inscripción de las palabras y de las figuras, se caracterizan por su naturaleza adversa a las transposiciones interartísticas: la inadecuación de la palabra para dar cuenta de lo visual y la violencia que el proceso efrástico ejerce sobre la obra plástica, el “texto” visual.¹⁸

Es posible relativizar esta última aserción si la relación denotativa con referencia fija a base de la cual Clüver parece comprender el mismo significado que se halla contenido en diferentes sistemas estéticos, es reemplazada por una relación de naturaleza creativa, sujeta a la construcción subjetiva que implica dicho significado. Así concebido, el sentido se proyecta sobre el plano de la imaginación del autor y del lector-observador, manteniendo un compromiso de fidelidad con la obra original que depende casi exclusivamente de la intención interpretativa con la que se lo aborda.

Desde esta perspectiva, los remanentes del original, para decirlo con palabras de Marcel Proust sobre sus propias traducciones metaefrásticas de Ruskin, se darían a leer *"comme à travers le verre grossier mais brusquement illuminé d'un aquarium."*¹⁹ Dado que el texto literario efrástico nunca ofrece una representación calcada del cuadro o del objeto referentes, la conclusión de Souriau sobre las relaciones interartísticas, que “la

¹⁷ Ibid., 84.

¹⁸ Ibid., 83.

¹⁹ *Pastiches et Mélanges*, Paris: Gallimard, 1927, 190.

Véase sobre la poética del “vidrio de aumento” de Proust, Mieke Bal, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Montreal: XYZ, 1997.

imitación exige traducción”, podría reformularse como “la traducción implica interpretación”.

Al respecto, Michael Riffaterre insiste en que la interpretación del observador-escritor siempre antecede a la representación e impide que sea una reproducción exacta del original. En consecuencia, afirma que lo que se inscribe en el objeto pictórico es un sujeto distinto al del pintor y que, para el escritor, la écfrasis sigue siendo enunciación. Esto revela el propósito de la escritura ecfástica, que no es otro que construir una ilusión del objeto con elementos que el escritor inventa y no ser fiel a lo que el objeto es.²⁰ El texto ecfástico no descifra la obra de arte sino a quien la observa. No es imitación, es un fenómeno que pertenece al orden de la intertextualidad, un plano donde confluyen escritura, imágenes plásticas e imaginación poética.

La importancia de la interpretación y las semejanzas entre transposiciones pictórico-literarias y traducción permiten conjeturar que, del mismo modo que según Walter Benjamin una traducción roza al original en un punto infinitamente pequeño de la esfera del sentido, el texto ecfástico toca tangencialmente a la obra de arte en algún punto de la esfera de su incompletud.²¹ La imaginación trabaja sobre lo que una obra ofrece de inacabado a la observación o el recuerdo del escritor. Inacabadas sobre la tela

²⁰ “L’Illusion d’ekphrasis”, en Giselle Mathieu-Castellani (ed.), *La pensée de l’image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 1994, 220-1.

²¹ “La tarea del traductor”, *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: Sur, 1967, 87.

de un cuadro o en los volúmenes de una escultura, las imágenes se completan al ser textualizadas.

La écfrasis, cápsula, no es un relicario que guarda una parte, un trazo, de lo desaparecido.²² La aparición que se consume en el poema de lo que existe de otro modo, con otra forma, en otra parte, coopera con la resistencia de la obra de arte contra el paso del tiempo, que amenaza con alterar las fronteras de las formas, la intensidad de los colores, la irregularidad de las texturas. Las alteraciones que la écfrasis imprime en una obra de arte se asemejarían, en cambio, a las transformaciones oceánicas tan ricas como extrañas a las que Marguerite Yourcenar dedica el extraordinario ensayo sobre el poder escultórico del tiempo, que concluye con una de las metáforas más hermosas de William Shakespeare: *“Those are pearls that were his eyes:/ Nothing of him that doth fade, But doth suffer a sea-change/ Into something rich and strange.”*²³

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter, “La tarea del traductor”, *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: Sur, 1967.

²² Cf. *“The implications in the etymology [of ekphrasis] are thus myriad and fertile. Ekphrasis ‘opens up’ language to the objet d’art at the same time that it seeks to encapsulate that work in words (with overtones of enclose, freeze, immortalize).”* Scott, Grant F., “The rhetoric of dilation: ekphrasis and ideology”, *Word & Image*, 7: 3, (July - Sept. 1991), 301-13, 301.

²³ “Le Temps, ce grand sculpteur”, *Le Temps, ce grand sculpteur. Essais*, Mayenne: Gallimard, 1983.

Chapelan, Maurice, "Introduction" de *Anthologie du poème en prose*, Paris: René Julliard, 1946.

Clüver, Claus, "On Intersemiotic Transposition", *Poetics Today*, "Art and Literature I", Wendy Steiner (ed.), 10: 1 (Spring 1989).

Proust, Marcel, *Pastiches et Mélanges*, Paris: Gallimard, 1927.

Riffaterre, Michael, "L'illusion d'ekphrasis", Giselle Mathieu-Castellani (ed.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

Saltana. Revista de literatura y traducción, <http://www.saltana.org/1/docar/001.html>, [6 de diciembre de 2005], ISSN 1669-6720.

Scott, Grant F., "The rhetoric of dilation: ekphrasis and ideology", *Word & Image*, 7: 3, (July - Sept. 1991), 301-13.

Souriau, Étienne, *La correspondance des arts. Éléments d'une esthétique comparée*, Paris: Flammarion, 1947.

Staël, Mme. de "De l'esprit des traductions", *Oeuvres complètes*, Paris: Institut de France, 1871

Woolf, Virginia, *The Common Reader*, London: Hogarth Press, 1933.

___; "Walter Sickert", *Collected Essays*, London: Hogarth Press, 1966, vol. II.