Intencionalidad en la traducción literaria

CARLOS MONTEMAYOR
Academia Mexicana de la Lengua

Muchísimas gracias por la invitación, por esta oportunidad de conversar con ustedes. Espero que puedan ser de interés y de utilidad, si fuera posible, las siguientes palabras sobre la traducción literaria. Publiqué —digo esto con horror, no por vanidad— mis primeras traducciones hace ya varias décadas. Una colección llamada SepSetentas, de la Secretaría de Educación Pública, incluyó en 1973 unos libros de urbanismo y demografía que traduje del francés, y ese mismo año la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* publicó mis traducciones de CATULO. En aquel tiempo me parecía lógico pensar que las traducciones de urbanismo eran más fáciles y en cierto modo objetivas. Con los poemas de CATULO, en cambio, me parecía entrar en una aventura formidable, pues llegué a tomar en cuenta cosas que hasta ese momento no había entendido bien y que, lo confieso de una vez, quizás tampoco entiendo ahora.

Me refiero a ciertos valores que no son fácilmente visibles como atributos del texto mismo, pero que los poemas de CATULO exigían resolver. Por ejemplo, como se trataba de los poemas de Lesbia y no de las bodas de Tetis y Peleo, el lenguaje debía ser coloquial, sonar —entre comillas— familiar, pero familiar ¿a quién?; ese rasgo tenía muchos matices. En principio, familiar —entre comillas—, ¿es el español de España, el de México, o el del voseo centroamericano o sudamericano? Después llegué a solucionar algo más: en las voces que los diccionarios llaman obscenas debía encontrar otra cierta equivalencia también familiar con ellas, pues esas voces no tienen el mismo valor obsceno para todos los hispanohablantes, y además de esto me propuse, por supuesto, y creo que esto es el sueño de los traductores literarios, que todo eso resultara en algo muy simple y a la vez complejo: en un poema.

Estas remotas experiencias se han ido complicando en mi vida con el paso del tiempo. Puedo afirmar por ello que el traductor literario es el más expuesto a tratar con valores extratextuales de difícil equivalencia, aunque de esos valores deriva la calidad literaria de la traducción misma. Por lo tanto, poco a poco me he sentido atraído más por estos valores supuestos por el texto que por las coincidencias o discrepancias de las variantes de

la norma, tanto del autor como de su traductor. En otras palabras, creo que tales valores suelen pertenecer más al ámbito de la cultura que al de la lingüística. Este planteamiento deriva de tres condicionantes. Primero, de mi experiencia con textos clásicos griegos y latinos, cuya cultura ostensiblemente difiere en muchos rasgos de la nuestra. Segundo, del trabajo con textos antiguos o actuales en lenguas mesoamericanas, cuya cultura difiere también en muchos aspectos de la nuestra. Tercero, porque como escritor sé que la creación literaria parte de una peculiar actitud que los griegos antiguos y algunos lingüistas modernos han designado con el término *poíesis*, de donde proviene nuestra palabra «poesía» y que en griego significa además hacer, fabricar, crear, de donde deriva en griego *poíema* y en español «poema» (acción, obra cualquiera, poema, fábula, ficción), y *poietés*, de donde proviene «poeta»: el que hace, fabrica, crea o inventa, o, solamente como lo apuntó BORGES en uno de sus libros memorables, «el hacedor».

Es decir, reconozco cierta intencionalidad en el texto literario, que modifica o realza valores de una norma determinada con consecuencias en apariencia solo estéticas, pero cuyos efectos simbólicos diversos provocados obedecen a la misma intencionalidad de otras esferas no precisamente literarias: el discurso político, el religioso o el de mercadotecnia, pongamos por caso. En la comedia *Las ranas*, ARISTÓFANES desarrolla una magnífica discusión entre Eurípides y Esquilo sobre el arte de la lengua. Aparecen ahí los principales elementos que podríamos considerar esenciales en la noción de estilo, modelo o norma al que debía ajustarse todo poeta trágico: correspondencia del personaje con su habla, idoneidad del tema y el metro, composición sintáctica y metafórica. Gran parte de esa notable discusión se desenvuelve en niveles de elementos no exactamente traducibles, sino intencionalmente sugerentes de valores extratextuales que, sin embargo, otra vez aquí determinan la calidad y propósito de la obra literaria misma. Tres de estos puntos permanecen vigentes a lo largo de milenios en el arte de la lengua:

1. La atmósfera que produce el habla peculiar o propia de cada personaje: coloquial, heroico, virtual, combativo o aristocrático. Este valor ha forjado en particular el arte narrativo y, en el caso de la lengua española, ha producido una amplia gama de variedades normativas en escritores sudamericanos, andinos, caribeños, mexicanos o castellanos, pongamos por caso, y que todo traductor literario sufre al reproducir o reelaborar.

2. El metro. Posiblemente el verso más deslumbrante en la historia de la literatura occidental ha sido el hexámetro, pero los valores de este mismo metro han variado en distintas épocas. HORACIO lo apuntó como norma precisamente en su epístola *Ad Pisones* 73-74:

> *Res gestae regumque ducumque et tristia bella*
> *quo scribi possent numero, monstrauit Homerus.*
>
> Las hazañas de reyes y de jefes y las tristes derrotas
> con qué medida se escriben lo ha mostrado Homero.

Traducción donde sigo el modelo del texto latino, en lugar de haber traducido de manera más llana:

> Homero ha enseñado con qué métrica se escriben
> las gestas de reyes y jefes y las tristes derrotas.

Aunque en ambos casos, en lugar de la expresión literal «las tristes guerras», *tristia bella*, recurro a su sentido —entre comillas— real: «las derrotas». Horacio traduce con *numero* la voz griega *métron*, 'medida', y yo la empleo, puesto que así opera en nuestros días la voz métrica más cercana al uso griego que al latín.

Pues bien, ese *numero*, además de 'medida', tiene otro sentido en HORACIO. Alude al hexámetro como el verso natural en HOMERO y por tanto como la norma para tratar temas épicos. El hexámetro latino y griego se basaba en la desigual duración de las sílabas, calidad de la que nuestros idiomas carecen. Las sílabas podían ser breves y largas y las largas equivalían a dos breves. La sucesión armoniosa de sílabas largas y de sílabas breves constituía la unidad del ritmo y de medida. Cada unidad o pie constaba de dos sílabas largas o de una larga y dos cortas. La sucesión de seis pies métricos así conformaban el hexámetro. Atentos al ritmo de la duración silábica no importaba un número fijo de sílabas y por tanto no se producía un verso extenuante y monótono. La posibilidad sinfónica de esta versificación era múltiple: ritmo, música, acentos, duración, sintaxis, estrofas y cada una de ellas clara y distinta sin incluir en ningún momento la rima, recurso desconocido en esas culturas. El hexámetro, propio entre los griegos de la antigüedad para temas religiosos y épicos, llegó a emplearse en otros géneros posteriormente. Con estupor hubieran visto que en la época alejandrina TEÓCRITO llegó a emplearlo para cantos de pastores o para descripciones callejeras como el festejo de Adonis.

También usaron este verso en el siglo XVIII los poetas neolatinos novohispanos, algunos con gran acierto y belleza, como Rafael LANDÍVAR y Diego José ABAD. Pero, ¿qué significaba para todos los poetas posteriores recuperar ese modelo clásico? Es posible en la esfera de la intencionalidad poética el descubrir el ritmo, el número o metro como algo sustancial a la expresión. Quizás por ello, la traducción ha sido también vista de diferente modo con el paso del tiempo. CATULO traduce al latín un poema de SAFO que presenta como propio. Lo mismo hizo VIRGILIO en numerosos momentos con poemas de TEÓCRITO en el libro de las *Églogas*. Pero el tercer punto en la discusión de ARISTÓFANES es más misterioso aún e inasible:

3. La grandeza de la expresión, la belleza. Trataré de explicar con ejemplos de diversos ámbitos religiosos y políticos la relevancia de los patrones culturales que afectan a nuestras lecturas y traducciones.

Empezaré con un caso claro y clarísimo, la cuarta *Égloga* de VIRGILIO. Leamos siete de los versos principales, del cuarto al décimo:

Ultima Cumaei uenit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.
Iam redit et uirgo, redeunt Saturnia regna;
iam noua progenies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta faue Lucina: tuus iam regnat Apollo.

Ha llegado la última edad en la profecía de Cumas,
el gran orden de las edades nace de nuevo:
ya torna la virgen, regresan los reinos saturnios,
ya una nueva progenie es enviada del alto cielo.
Al niño que ahora nace, y porque la generación del hierro
desaparecerá para que surja el linaje de oro en el mundo,
casta Lucina favorece: ya tu Apolo reina.

Los comentarios del exégeta Servio al primer verso que hemos leído señalan que la Sibila de Cumas había vaticinado diez edades o *saecula* y que, al consumarse, volverían a sucederse en el mismo orden, explicación consecuente con el siguiente verso. Los escolios de SERVIO explican que el primer *saeculum* correspondía a la Edad de Oro y que lo llamaron de Saturno porque él había reinado entonces, y que la última edad correspondió a Apolo, como lo señala el décimo verso, pues cada

saeculum fue designado con el nombre de un metal y presidido por un dios.

En cuanto a la expresión *carminis Cumaei*, señalemos que *carmen* significa 'vaticinio', 'profecía', 'oráculo', pero también 'poema', 'canto'. El vaticinio de las edades cantadas por VIRGILIO se contenía en los *Libros sibilinos*, compuestos en versos hexámetros conforme a la tradición adivinatoria clásica de fundir en versos los oráculos. Que un oráculo estuviera en verso no significaba que fuera un canto o un *carmen* equivalente a los de SAFO u HOMERO. Se le llama *carmen* por su forma, no por su intencionalidad. La decisión de traducir el término como 'poema', 'profecía' o 'vaticinio' es eso: una decisión, una selección de implicaciones culturales. Los versos quinto, sexto y séptimo desarrollan el pensamiento pitagórico sobre la recurrencia universal, es decir, el gran orden de las edades nace de nuevo: «ya torna la virgen, regresan los reinos saturnios».

La idea del quinto verso es que un año universal terminaba y otro se reanudaba con la Edad Dorada. Aunque los escolios de SERVIO y FILARGIRIO se reducen a apuntar que *ab integro* significa «de nuevo», algunos autores lo traducen como «en su integridad» o «en su totalidad», de tal manera que *magnus saeculorum ordo*, «el gran orden de los siglos», puede entenderse en función de los *saecula* o edades del verso precedente por contener ya el sentido de la totalidad en que hacen hincapié los autores. El sexto verso, que abrió la interminable controversia, comprende los datos sobre la Edad de Oro, la virgen y los reinos de Saturno. Los reinos saturnios son equivalentes a la Edad Dorada, pues fue la época en que reinó Saturno, según el escolio al texto de SERVIO. La virgen se refiere a Astrea, diosa de la justicia, la última de las divinidades que abandonaron la Tierra durante la Edad de Hierro para convertirse en estrella cuando la degradación humana fue intolerable. El verso significa así que la justicia retorna y que el Reino Dorado regresa. El verso séptimo concluye diciendo que una nueva generación humana, una nueva humanidad, la de oro, es enviada al mundo desde el alto cielo.

Los versos siguientes introducen un nuevo elemento: un niño por nacer (*nascenti puero*) marca el comienzo de la Edad de Oro; su vida debía coincidir con el establecimiento natural de la nueva edad. El poeta pide los favores de Lucina, nombre de Diana como diosa del alumbramiento, con el término *faue*, de contenido ritual entre los latinos. La petición tiene un doble motivo. Primero porque el nacimiento del niño divide a la generación de hierro, que desaparece (*quo ferrea primum desinet*), de la de oro, que empezará para todo el mundo: *ac toto surget gens aurea mundo.* Segundo porque Apolo está reinando y, según la profecía de

Cumas, antes de que volviera el reino de Saturno, reinaría Apolo en la Última Edad.

Estamos aquí en un momento clásico, en un momento culminante del pensamiento pitagórico en la época de VIRGILIO, del cual es él un expositor espiritual muy brillante. Esta idea se asemeja a la del año platónico: hay un momento en que todo el movimiento de los astros transcurre por sus órbitas y, después de un número «n» de millares o millones de años, los astros van a quedar en su misma posición y entonces todo volverá a ocurrir de nuevo, y Luis Fernando LARA me presentará ante ustedes y yo volveré a explicar esta conferencia.

Este era el *magnus ordo*, el magno orden de los siglos, *magnus saeculorum ordo*, que *ab integro* volvería a nacer, que en su totalidad volvería a nacer, y por lo tanto, como estaba en el último período brutal, semejante al que estamos viviendo en el mundo, entonces esperamos que después de estos desastres regresara la Edad de Oro. En este punto está escrito este poema. La versión del niño por nacer, *nascenti puero*, ha suscitado largas controversias. El poema se refiere muy probablemente a un hijo de Asinio Polión (el poema empieza diciendo: «Si cantamos al cónsul, que sean del cónsul dignos estos versos»), que fue el principal mediador por parte de Antonio en el Tratado de Brindis. Como tal tratado presagiaba una nueva edad de paz, VIRGILIO celebró el nacimiento del hijo de su amigo como la venida de la realización de esos nuevos tiempos.

Pero estos versos marcaron otra ruta inesperada: fueron leídos desde la perspectiva del mesianismo cristiano y por eso se consideró a VIRGILIO como profeta de Cristo. Las referencias al recién nacido, a la revitalización de la naturaleza, a la nueva era, se asimilaron muy tempranamente a unos versículos bíblicos, pero a partir, repito, de la mención del niño y de la idea del año universal de la nueva era. Pues bien, con el paso de los años, dos fueron las referencias del poema: Augusto y Cristo. En el proceso de su asimilación cristiana los traductores afirmaron que solo había una alabanza alegórica de Augusto, pero una sola real a Cristo. Notemos que los cristianos consideraron esta *noua progenies* como un anuncio de Cristo mismo más que como la denotación de una generación nueva, que el verso nueve llamó *gens aurea*, «gente de oro». Tanto FILARGIRIO como el traductor de la versión griega del siglo IV, que algunos atribuyen al emperador Constantino, asimilaron *uirgo*, 'virgen', a la Virgen María y alteraron los reinos saturnios del verso diciendo en griego algo que significa nada menos que «viene la virgen trayendo al rey de amor».

Esta piedad cristiana explica que el verso décimo con su petición ritual *casta faue Lucina* desapareciera en esta versión, ya que VIRGILIO pide la

bendición para el niño recién nacido a una diosa lunar. San AGUSTÍN y ABELARDO, ya no digamos ESTACIO y DANTE, consideraron a VIRGILIO profeta del nacimiento de Cristo. En Siena por ejemplo, el mosaico que se construyó en el duomo entre 1482 y 1489, mostraba en la nave a Hermes Trismegisto y a la Sibila de Cumas con una filacteria con los versos de la cuarta *Égloga*, con estos versos que estamos comentando. En la misa de San Pablo en Mantua se cantaba en el siglo V un himno a VIRGILIO como profeta de la verdadera fe.

Con esto sería suficiente para mostrar que un cambio en la perspectiva cultural y religiosa puede inducir a un cambio en la intencionalidad de la traducción mística, pero la historia no se detuvo allí ni solo en Europa. En los siglos XVI y XVIII, dos pensadores novohispanos contribuyeron a una nueva lectura de estos versos de la cuarta *Égloga*. El primer obispo de la provincia de Michoacán, VASCO DE QUIROGA, se sorprendió en pleno siglo XVI de la pureza de costumbres, de la apacible condición natural de los indios de la Nueva España y de su gran ingenio y buen deciso. Confesó que «de aquella suerte, manera y condición que dice este original de Luciano, que eran los hombres de aquella Edad Dorada, bien mirado y no de otra se hallará que solo quieren ser estos naturales deste nuevo mundo en todo y por todo y quasi sin faltar punto, en tanta manera que parece que con verdad por esto se puede decir *reddeunt Saturnia regna*». Regresan los reinos de Saturno.

Más adelante argumentaría algo parecido Diego ABAD y el vaticinio dio un paso más en esta cadena de lecturas o traducciones. Para ello incluyó en el canto 23 del *De Deo heroica* un resumen de los principales temas de la civilización cristiana y volvió a retomar el punto central de que el verso *magnus ab integro saeculorum ordo*, «el nuevo orden de los siglos», se interpreta a partir del nacimiento de Cristo y por eso dice que el porvenir aparece, y cuentan desde el nacimiento los años: el nuevo orden de los siglos aquí nace y retorna con el nacimiento de Cristo. Pero luego, recurriendo a una frase de la *Eneida,* logra este inesperado descubrimiento:

> *aurea numquid succedit decolor aetas*
> *ignotoque etiam surget gens aurea mundo.*
>
> la Áurea Edad pasará y ha de venir otra oscura
> y de un desconocido mundo surgirá una raza de oro.

El mismo verso de VIRGILIO. Es decir, la gente de oro, el pueblo áureo, no es ya el de los indios que encontró VASCO DE QUIROGA, sino el pueblo

que surgió en el Nuevo Mundo, o sea él mismo, su generación, sus compatriotas, el pueblo de México entero.

¿Qué es esto: historia, nuevas identidades de pueblos, culturas, traducciones? Un ejemplo tan solo quizás de que a través de la traducción de un poema es posible ver el crisol de varias edades y culturas.

Veamos ahora la complejidad de ciertos sentidos en otros conceptos de interés religioso. Una de las tradiciones más sorprendentes del judaísmo y del cristianismo corresponde al lucero, que el libro de Isaías 14-12 describe como «cayendo del cielo», literalmente «lucero hijo de la mañana», un nombre además aplicado a grandes personalidades de la historia religiosa de Israel. La expresión sigue entendiéndose en el hebreo actual como el nombre del planeta Venus y del rey de Babilonia, a quien en verdad se estaba refiriendo Isaías. La *Septuaginta*, la versión griega, traduce de una manera ligeramente distinta: «el portador de la aurora», pero más conocido para nosotros o más familiar como «portador de la luz», «el que nace al amanecer». La noción de «el que nace» ya no es necesariamente «el hijo». La *Vulgata*, en latín, parece inclinarse más por el sentido de la *Septuaginta* que por el hebreo y traduce así: *lucifer qui mane oriebaris*, es decir, «portador de la luz, *lucifer*, que nacías al amanecer».

Es muy complejo y a la vez lógicamente concatenado el sistema de las interpretaciones de etiólogos cristianos en estos textos. Por el tipo de exposición en que nos encontramos creo que bastará para darnos idea de los alcances de la traducción de esta expresión el siguiente pasaje de las notas sobre el versículo de Isaías que estamos comentando: «¿Cómo, príncipe, has caído de la elevación del trono en que brillabas como la estrella de la mañana?». Así lo entienden la mayor parte de los intérpretes, o sea traductores. Los santos padres consideran en este lugar al rey de Babilonia como figura del demonio de quien Jesucristo decía: «He visto caer del cielo a Satanás como un rayo», en el evangelio de San Lucas.

San Juan, describiendo simbólicamente la caída de la idolatría en el establecimiento de la Iglesia, nos muestra al demonio precipitado primero del cielo a la tierra (*Apocalipsis*), y después arrojado al abismo (también *Apocalipsis*). La caída del rey de Babilonia puede representar también la de los emperadores paganos, que eran los instrumentos del demonio para perseguir a la Iglesia y la del Anticristo, su último perseguidor. Notemos la vinculación de la estrella de la mañana en su función del astro que cae y no aplicado a Cristo, como ocurre en otros pasajes, con términos como Satanás, Demonio y Anticristo. Para que algunas de esas equivalencias o traducciones fueran posibles se necesitaron cambios en distintas épocas y culturas. El nombre Satán, por ejemplo, a través de un largo proceso de

sustancialización, como diría JENSEN, se convirtió en una entidad acusadora en los libros del joven Zacarías, pero en todos los demás pasajes del *Viejo Testamento* aparece como el verbo «conmoverse» para designar acciones humanas o divinas. Pues bien, la caída de este ángel célebre, del portador de la luz o de la mañana, no podía ser más inesperada en su traducción a la lengua náhuatl en el siglo XVI. Fray Juan DE OLMOS, en su tratado *De hechicerías y sortilegios* de 1553 la tradujo y explicó. El texto que él mismo escribió en español es como sigue: «Vosotros habéis de saber que este hombre se nombra, se llama verdaderamente por una multitud de nombres: Malángel, Diablo, Demonio, Satán. De la grandeza del nombre en hebreo, *jilel bensajá*, lucero, hijo de la mañana, quedó en náhuatl como "tlacatecolo", hombre de "color"», ¿Estamos aquí ante errores de traducción o ante diferentes perspectivas culturales, o quizá se trata nuevamente de una intencionalidad que no acepta regla alguna para traducir o proponer equivalencias?

Ahora deseo poner un último ejemplo de la formulación de un concepto que a todo traductor puede provocar dudas sobre su sentido y equivalencia. El *Diccionario de la Real Academia* registra la palabra 'cacique' como una voz caribe y la define así en su primera acepción: «Señor de vasallos o superior en alguna provincia o pueblo de indios». Por extensión, y como segunda acepción, se aplica a la «persona que en un pueblo o comarca ejerce excesiva influencia en asuntos políticos o administrativos». El diccionario registra el término 'caciquear' de la siguiente manera: «Intervenir en asuntos usando indebidamente autoridad, valimiento o influencia». El llamado *Diccionario de Autoridades* del año de 1726 agregaba esta otra acepción: «Por semejanza se entiende el primero de un Pueblo ò República, que tiene mas mando y poder, y quiere por su sobérbia hacerse temer y obedecer de todos los inferiores». Explicaba asimismo: «aunque en muchas partes de las Indias tienen otros nombres, según sus Idiomas, los Españoles los llaman à todos Caciques, que paréce lo tomaron de las Islas de Barlovento, que fueron las primeras que se conquistaron», pero luego erróneamente precisaba: «Es voz Mexicana, que significa Señor».

La ley quinta del 26 de febrero de 1538 de la *Recopilación de las Leyes de Indias* expresó la razón principal como política de estado y de lenguaje para imponer la voz:

> Prohibimos a los caciques que se puedan llamar o intitular Señores de los Pueblos porque así conviene a nuestro servicio y preeminencia real y mandamos a los virreyes, audiencias y gobernadores que no lo

> consientan ni permitan, y solamente puedan llamarse caciques o principales.

Para evitar el uso de 'señor' o 'señores' de los pueblos y salvaguardar el sentido de la palabra 'señor' como solamente privativo de la jerarquía de la corona, la Iglesia o la religión cristiana, se impuso el nuevo término como resultado no de la vitalidad de la voz, sino como política de lenguaje. Esta distorsión semántica, esta obligatoriedad de incluir una voz indígena por encima de otras, no tuvo origen o motivación lingüística propiamente dicha, sino política: mantener como un tipo marginal o inferior de autoridad a los señores de los pueblos indígenas, sentido que hasta la fecha tiene la voz como autoridad ilegítima o *de facto* fuera del orden constitucional de las modernas repúblicas. La voz es vigente y productiva en el español común en nuestros días y al mismo tiempo la marginalidad del poder político que designa sigue atada a sus raíces históricas y forma parte de una amplia gama de sentidos de subestimación social y política: el indio no tiene arte sino artesanía, no tiene idioma sino dialecto, no tiene religiosidad sino superstición, no tiene sistemas normativos sino usos y costumbres, no tiene organización política sino cacicazos. Podemos afirmar que, a través de la imposición y la continuidad de la voz 'cacique', en el español de Hispanoamérica persistieron razones más amplias que las estrictamente lingüísticas. Se trata de elementos políticos e históricos. En términos más claros: estamos también ante un fenómeno de cultura.

Resumamos, pues, estos comentarios. Podríamos distinguir cuatro niveles en el trabajo de traducción, sobre todo de ciertos textos clásicos. El primer nivel es léxico, quizás el nivel más objetivo, comprobable y sujeto a los valores históricos de la norma lingüística de los autores y de los traductores. El segundo nivel es el de la métrica, arduo y acaso irresoluble problema para el traductor, que ha originado que a lo largo de los siglos encontremos las obras latinas y griegas en traducciones que van desde la prosa hasta los más variados metros y formas estróficas, según la época condicionara culturalmente al traductor: el romance, el endecasílabo, la silva, el hexámetro; si un verbo es vigoroso, vivo, cumple con su función poética, pero no como transmisor fiel de un metro clásico. Un tercer nivel corresponde a la interpretación y complejidad de imágenes, conceptos, supuestos ideológicos e históricos del poeta; esta complejidad constituye el origen y razón de las numerosas interpretaciones, estudios, análisis o teorías que rodean a una obra antigua de una profusa información que en ocasiones le esconde y en otras le ilumina. Los seculares intentos por leerlos, por comprenderlos, forman una segunda lectura: la trama histórica

del poema, las raíces culturales sucesivas del poema y los traductores. El cuarto nivel es el más importante, el nivel poético: ni la fidelidad léxica ni la fidelidad métrica ni la abundante información histórico-filológica dan como resultado, sumadas, un poema, un texto con valor poético. La traducción de la belleza no existe, hay que volverla a crear por los mismos inciertos y sorpresivos caminos que cualquier obra literaria.

Pienso que los niveles métrico, histórico y poético no son propiamente objetivos ni solamente textuales; requieren de una decisión o selección condicionada por la cultura a la que pertenece el traductor, pero constituyen las esferas de intencionalidad que define la tarea de todo traductor literario, la aspiración en verdad que norma la tarea de todo traductor.

Gracias.