

# SOBRE LA TRADUCCIÓN

Luis Jaime Cisneros

1

Arte difícil la traducción, y no voy a cometer la impertinencia de definirla ni menos de refugiarme en estereotipos aborrecibles ante una operación lingüística cuyo objeto es otra manifestación de la misma índole: el texto. Sólo que el traductor (como el oyente) no traduce significantes sino significaciones; y si los toma en cuenta es sólo por la eventual relación que guardan con los significantes que ha de manejar el traductor.

De otro lado, el *texto* sujeto a traducción es -objetivamente considerado- el significante de un significado y sólo existe en la medida en que es fruto de un sistema de relaciones internas inscrito en una determinada realidad cultural. Y esto es importante destacar en una casa de humanidades: la literatura -sea la que fuere- es el testimonio de una civilización. Por algo se dice que el escritor es un vocero de su época que busca hacer comprensibles los ideales de una sociedad, con sus penas y sus glorias. Cuando abro las páginas de una novela, *leo* una civilización -como postula Debyser- en la medida que descubro y comprendo en ella signos de una civilización que la contiene y la respalda. ¿Acaso leo solamente lo que tengo ante mis ojos? ¿O leo también eso que queda almacenado en mi memoria como acumulado fruto de la lectura? ¿Y qué me toca transmitir a la hora de la traducción? ¿Trasmito lo visto solamente, o debo hacerme cargo también de lo que voy viendo y comprendiendo más allá de lo que se ofrecía a mis ojos elementales? Porque *leer* es penetrar; de lo contrario, no ha habido cosecha verdadera, para decirlo etimológicamente.

¿Y en qué medida esto que me queda, esto que conservo y me enriquece, era lo que originariamente había querido ofrecerme el autor? *La Toccata y Fuga* de Bach es la misma que ejecuta Misha Elmann o ésta es apenas una interpretación, una casi traducción del original? Lo que traduce ahora a su violín Yehudi Menuhim es el mismo concierto de Paganini que yo oí cuando criatura en ese maravilloso violín de Fritz Kreiler? ¿Y era de verdad el *Motu Perpetuo* pergeñado por el propio Paganini? Cuántas veces nos ocurre que al oír la grabación de un cuento de Cortázar leído por el autor descubrimos que no era (o no parecía ser) el texto que habíamos leído y creíamos haber comprendido, al extremo de haberlo

elegido para explicar en clase la forma y el sentido de los textos de Cortázar. Cuando arriesgamos una traducción de Céline al español, comprobamos estrechísimos el léxico y los recursos sintácticos con que estamos comprometidos para verter cuantas soluciones artísticas alcanzan eco en la sensibilidad de los franceses que leyeron *Un voyage au bout de la nuit*, más de cincuenta años atrás. Es decir, sólo puedo ofrecer 'mi' Celine, que es ciertamente Céline bajo el propio y complejo diapasón con que leo y comprendo lo que hay en él de común y de singularmente creativo, pero que es también este otro que debo ajustar no solamente a los recursos actuales del español que cultivo sino a ese a que están acostumbrados los lectores de hoy, hombres de otra generación, solicitados ahora por otros apetitos de la lengua literaria.

Y es que una de las primeras dificultades planteadas al traductor proviene de la audiencia a que va dirigida la traducción, ¿En qué registro del español nos van a dar a Molière, o en cual de los registros franceses van a verter a Bryce? ¡Pues en el español o en el francés de los traductores, si cabe la expresión! No es el español del Diccionario académico ni en el de los señoritos de Madrid, ni menos el de los sofisticados propulsores del lenguaje normativo que suelen infectar cenáculos y escuelas. Es el español aprendido en el trajín de hacer la vida diaria y fatigado en el ejercicio de la lectura. No es, por cierto, un español extenso, pues reconocer válidos e imprescindibles límites para garantizar la eficacia a esta tarea de traducir. El traductor se siente necesitado de recurrir a un español cuyo léxico sea comprendido y cuyas estructuras sintácticas puedan ser naturalmente intuitidas por los hablantes no sólo de Lima sino de Quito, de Montevideo y de Bogotá. Su tarea no es, pues, buscar palabras adecuadas sino la de aclimatar contextos, porque no se trata de caudal léxico: el Quijote se escribió con un número de opciones léxicas ciertamente mucho más estrecho del que actualmente dispone cualquier descaminado hablante de español.

Y qué hace difícil el arte de traducir? Por lo pronto, ocurre que no traducimos una lengua sino un texto escrito en una *prior lingua*. Ese texto, que determinamos verter en una *posterior lingua*, plantea al traductor alternativas muy claras: "qué y cómo se diría en la misma situación en la otra lengua, o, mejor, en la otra comunidad lingüística, caracterizada... también por tradiciones culturales distintas de las nuestras" (Coseriu, Lec. Ling. gral. 281). Hace 353 años aparecía en Lovaina un libro singular: *Deratione dicendi*. Su autor, Juan Luis Vives, el gran humanista del renacimiento español. El capítulo 12 del Libro Tercero lleva por título: *Versiones seu interpretaciones*. A él quiero aludir porque en esas páginas echa raíces la concepción de la Europa humanista sobre la traducción

y porque ahí aparece formulada la más antigua teoría moderna sobre el arte de traducir. La singular explicación de Vives conserva su vigencia y su frescor: “Versio est a lingua in lingua verborum traductio sensum servato”. Vives utiliza *sensu* ‘sentido’ en lugar de *significatio*, que alude al ‘significado’ de las formas lingüísticas. El humanista español comprende, desde el inicio, que enfrenta un fenómeno textual. Para él lo decisivo es la *ratio sensorum*. Antes que ‘maneras de traducir’, él advierte que hay modos que los textos tienen de aparecer, modelos que ofrecen, y así vamos descubriendo aquellos textos en que predomina *el qué* de lo dicho, distintos y distantes de aquellos otros donde lo importante es *el cómo* (y es cosa que hay que mantener), y finalmente otros textos en que *el cómo* pertenece *al qué* de lo dicho y resulta entonces parte integrante del ‘sentido del texto’: el *sensu servato* de Vives. Lo decisivo de este trabajo del pensador español es que para él la traducción implica una actividad reflexiva, que si bien se mueve libremente lo hace dentro de un espacio circunscrito: en una esquina, la *posterior lingua*, y en la otra esquina “el sentido del texto que se quiere traducir”. Libertad, sí; pero aparente, constreñida: de un lado, en la *posterior lingua*, la carencia de formas que correspondan exactamente al texto original, lo que constituye un *déficit* evidente; del otro lado “las posibles deficiencias - condicionadas por el texto mismo- en la comprensión del sentido del original”. Si queremos dar prioridad a la fidelidad al texto, podemos vernos conducidos a traducir de diversos modos, y así traducir el tipo y el sentido de un texto puede justificar que no lleguemos a traducir sólo el sentido. Por eso Vives formula ‘normas’ para la traducción, aun cuando se adelanta a advertirnos que no existe “un ideal de traducción válido en general”. Sólo cabe admitir la existencia de ‘modos de traducir’ y que son apropiados ‘para distintos textos’.

Estas reflexiones colocan a Vives, como justicieramente reclama Coseriu, en la misma exigente línea de Lutero cuando solicita imperativamente “una íntima identidad espiritual con el sentido del texto” y por cierto en la buena línea de San Jerónimo. Porque lo que Vives anunciaba en el siglo XVI como un *desideratum* es hoy una clara conquista de la ciencia: “sólo se traducen textos; y los textos no se elaboran sólo con medios lingüísticos sino también y en medida diversa, según los casos, con la ayuda de medios extralingüísticos” (Coseriu, HL, 219).

Lo importante del trabajo de Vives es que la traducción implica una actividad reflexiva que se mueve libremente en el espacio limitado, en una esquina, por la *posterior lingua* y, en la otra, por el sentido del texto que se quiere traducir. Vives formula normas para la traducción, aun cuando advierte que no existe ciertamente “un ideal de traducción válido”. Y aquí vuelvo a juntar los nombres de Vives y Lutero, cuando éste exige “una íntima identidad espiritual con el

sentido del texto”. La fidelidad al sentido del texto puede llevarnos (advierde Vives) de modos diversos, y así puede verse justificado en ocasiones traducir el tipo y el sentido del texto y no traducir solamente el sentido. Y Vives formula ‘normas’ a pesar de que advierde que no hay ideales válidos de traducción sino “modos de traducir apropiados para cada tipo de textos”. Está Vives así en la misma línea de exigencia de Lutero cuando exige “íntima identidad espiritual con el sentido del texto”. Estamos, así, en la buena línea ejemplar de San Jerónimo.

Para que esta meditación esté colocada en un campo estrictamente lingüístico, debo recordar una oposición esencialísima entre campo léxico y campo gramatical: léxico y sintaxis no se oponen acá como términos correlativos; si es verdad que en las realizaciones de una lengua reconocemos un lado léxico semiológicamente caracterizado por lo arbitrario absoluto, también es cierto que reconocemos la ejecución de un material gramatical que introduce una motivación relativa. La sintaxis es el procedimiento por el que los elementos de una lengua se organizan en unidades jerarquizadas. Cuando hacemos frente a una traducción, tenemos que hacernos cargo de esta oposición en las dos lenguas. No puede ocultársenos que nos hallamos ante la *ordo phrasis*, el análisis fenomenológico de los elementos intuitivos del lenguaje, las sollicitaciones diversas del sentimiento lingüístico. Una traducción es un problema originado en el campo de la comunicación idiomática en la que está en juego la subjetividad de los hablantes. Traducir un texto no significa solamente trasladar el sentido de una lengua a la de otra comunidad sino también trasladar “un universo de discurso a otro dentro de la misma comunidad idiomática” (URBAN, 194). Para que pueda darse una comunicación inteligible debemos conciliar, como pide Urban, “cierto contenido latente común de lenguaje” con “cierto común registro intuitivo de la experiencia” (*ibid.*, 614).

Todavía se impone una observación: la traducción exige la presencia de dos lenguas, enfrenta dos sistemas lingüísticos. Hay cambio de usuario y de destinatario. Y algo más: para traducir debo estar listo a ‘escuchar’ y ‘comprender’. Para ayudarnos utilizaré un pasaje del poema *Stella* de Víctor Hugo y lo confrontaré con la versión de Francisco Gavidia, el primero en adoptar la forma desenvuelta del alejandrino francés al verso español de 14 sílabas (BAAL, XV, 228). Leo en el original francés, recogido en *Les chatîments*:

Je m'étais endormi la nuit prés de la gréve,  
Un vent frais m'éveilla, je sortis de mon rêve,  
j'ouvris les yeux, je vis l'étoile du matin.

Elle resplendissait au fond du ciel lointain  
Dans une blancheur molle, infinie et charmante.  
Aquilon s'enfuyait emportant la tourmente.

Nuestra reflexión incide sobre un texto en dos lenguas. La traducción supone oposición de lenguas. Esta oposición se da con ciertas características. A una de estas lenguas me acerco desde mi lengua materna. Nos acercamos al francés, frente al cual debo oponer inevitablemente la fisonomía del español, cuyos rasgos debo tener firmes pues necesito organizarlos para conseguir trasladar a este sistema un cúmulo de experiencias y de formas lingüísticas.

El español se presenta de antemano con algunas desventajas aparentes, si nos hacemos cargo de que la musicalidad del lenguaje de Víctor Hugo es vieja repetición de los manuales. Me explico: no sólo estoy ante el sistema francés sino ante el modo particular que Víctor Hugo tiene de utilizar dicho sistema para suscitar en los usuarios habituales de él una emoción determinada. Si digo *Víctor Hugo* estoy diciendo musicalidad, y si digo musicalidad el aspecto fonético del español debe tener para nuestra meditación alguna especial importancia. Necesitamos reflexionar sobre los sonidos, los acentos, la entonación. Debemos ver todo eso frente al francés.

En el campo del sonido, se impone que carecemos de vocales relajadas en español; reconocemos que no es factible ofrecer diferencias marcadas entre vocales largas y breves, o entre variantes de apertura o de cerrazón de una misma vocal. Nuestras vocales son enteras. O sea no podemos obtener con ellas en español la eficacia expresiva que el francés puede a veces encomendar a la *liaison* o a la cantidad silábica. La extensión y el desarrollo de la nasalización en francés son distintos en español, donde la perceptibilidad vocálica es firme y no alcanza a perderse. Las vibraciones consonánticas logradas con *vacances*, *colère*, *entière*, son evidencias vedadas al español, que es incapaz de reproducirlas con efecto estilístico semejante. Enseña la fonética que estos hechos están de algún modo ligados con el acento. El acento particular de una palabra está subordinado en francés por el acento de la frase, cosa impedida en español por el relieve que “en nuestra lengua tiene el acento de intensidad” (NAVARRO TOMAS, *Pronunciación*, 122), más preciso y más regular que el acento francés. En este campo tenemos además el tema del paroxitonismo. El francés es propenso a las voces oxítonas, y por virtud de la facilidad con que la lengua oral enmudece las finales de las paroxítonas y proparoxítonas, el oxitonismo es la impresión primera que nos deja la pronunciación del francés.

Otro hecho. La cadencia. Importante, como en este caso, si se trata de traducir lengua poética, e importante si en especial es lengua poética de Víctor Hugo. La cadencia española es grave. El francés se habla “con ritmo más rápido” que el español. Los estudiosos nos regalan con esta observación: cuando el hablante habituado al español debe expresarse en francés: “se siente movido a elevar la línea de la voz sobre su tono habitual”. Parecería que estoy enumerando inconvenientes. Estoy oponiendo rasgos que el traductor de un poeta no puede dejar inadvertidos, máxime si el poeta es creador de sonoridades como Víctor Hugo.

Junto a esos rasgos, de apariencia negativa, otros de positivo valor. El acento español tiene ‘aire marcial’, según lo apreció Longfellow en alguna ocasión; favorece esta marcialidad “el relieve de la intensidad espiratoria”. Consecuencia lógica: el español se presta eficazmente al estilo oratorio y a la ampulosidad. Aducimos como ejemplos la prosa de dos hombres tan opuestos como el español Emilio Castelar y el peruano González Prada. Esta desgraciada ventaja pone al español cerca de la proclividad: “Los elementos melódicos de la lengua, ensanchándose sobre su proporción ordinaria, convierten la marcialidad en arrogancia, la dignidad en énfasis, la compostura y decoro en majestad” (NAVARRO, 129) cuando no hay talento que sepa gobernarlos. Pero dignidad y compostura, musicalidad y decoro los hallamos todavía en *La marcha triunfal* de Darío.

Y volvemos al texto francés:

Je *m'étais endormi* la nuit près de la grève,  
Un vent frais *m'éveilla*, je *sortis* de mon rêve,  
J'ouvris les yeux je vis l'étoile du matin.  
Elle *resplendissait* au fond du ciel lointain  
Dans une blancheur molle, infinie et charmante.  
Aquilon *s'enfuyait* emportant la tourmente.

Subrayo de propósito las formas verbales. Todas ellas pretéritas, abren y cierran la estrofa con imperfectos de intención reflexiva. Aun cuando el verso quinto es el único privado de forma verbal, la idea del ‘proceso’ está intensificada por la aparición de formas adjetivas: *molle*, *infinie*, *charmante*. El fragmento nos impone la evocación lenta, conversacional, de un episodio delicado. La situación, gradualmente evocada, centra en los vs. 2 y 3 toda la atención y nos permite asistir eficazmente a la sucesión pausada de los acontecimientos, bien logrados en los versos bimenbres y mejor conseguidos con el orden en que los verbos

quieren reproducir exactamente la disposición de los hechos evocados: *je sortis de mon reve, J'ouvris les yeux je vis l'étoile du matin*. Un salir del sueño, un abrir los ojos y un ver la estrella. Hay un impensado rigorismo, una lógica oculta y oprimida en el relato. Se acompaña en la evocación al hablante, y nos hacemos cargo -dentro de la brusquedad producida por el viento que interrumpe la modorra- de la pausada sincronización de los movimientos. La atención se desplaza en seguida hacia el lucero del alba, cuyo resplandor recorre dos versos íntegros para destacar la fuerza de sus cualidades objetivas, que se ofrecen como extendidas: *molle, infinie, charmante*. La reminiscencia mitológica pone el sello literario y cierra la evocación. El giro *s'enfuyait* resulta expresivo y acoge bien la idea de prontitud, a la que está enlazado el gerundivo. Los pareados, todos paroxítonos, colaboran al ritmo general.

Me he detenido necesariamente en este brevísimo comentario. Estamos en el campo del estilo. Los contrastes se han conseguido con una forma compuesta del pasado, tres pretéritos (*passé simple*) y dos imperfectos. La sucesión ha estado encomendada a los pretéritos en dos versos de sendas oraciones coordinadas; el cambio de sujeto (coincidente con el cambio de ritmo) se ha expresado sintácticamente y no ortográficamente. A los dos puntos o al punto y coma que habría colaborado 'visualmente' a destacar el hecho de que la llegada del viento es el punto de partida, los reemplaza otro procedimiento: el orden de palabras. La frase anunciadora de la nueva situación aparece con su verbo al final, en contraste inmediato con una sucesión de sujetos personales átonos, que permiten el relieve encabezador del verbo:

Un vent frais *m'éveilla, je sortis* de mon reve,  
*j'ouvris* les yeux *je vis* l'étoile du matin.

Cualquier otro signo ortográfico, y con más razón el punto, habrían quebrado la imagen de la sorpresa y de la naturalidad con que se van dando los procesos inmediatos: salir del sueño, abrir los ojos, descubrir el lucero resplandeciente.

O sea, orden de palabras, combinaciones verbales; paroxitonismo de los versos, han sido los procedimientos lingüísticos de los que se ha valido el poeta para conseguir asegurar calor poético a este fragmento.

Hay en el texto francés una distribución de unidades expresivas en cada una de las cuales "lo mentado se concentra en lo significado con una medida característica". El ritmo con que se llega el viento al poeta y produce la reacción es un ritmo bímembre y va asegurado por una acentuación ternaria —°/ —°/ —

°/ —°, que pasa a ser dactílica en el verso siguiente, donde podemos recoger imágenes sucesivas y la distribución acentual contribuye a prefigurar el accedido acompañante de la sorpresa: -°-°/ -°-°/ etc. Para que una interpretación del original sea correcta en este aspecto y la traducción mantenga un estilo propio, debe el traductor esmerarse en conservar aquella medida de concentración entre lo mentado y lo significado. Creo que al respecto no puede haber desacuerdo. Es oportuno, tratándose de dos medios sonoros distintos, hacerse cargo de la siguiente observación: “cuanto más grande es el uso que se hace en el original de los efectos directos de las palabras mediante el ritmo, la cualidad vocálica, etc., tanto más difícil será asegurar efectos similares de la misma manera en un medio sonoro diferente” (ODGEN, RICHARDS, 242).

De otro lado, quiero llamar todavía la atención sobre un hecho en apariencia insignificativo. En la lectura oral del texto francés colaboran en la comunicación los gestos, la mímica. Todo queda envuelto en sombras en el texto escrito, aunque está ahí bullente. La traducción no puede ignorar ese cono de sombra.

Podemos leer en el texto traducido por Gavidia:

*Yo dormía una noche a la orilla del mar.  
Sopló un helado viento que me hizo despertar.  
Desperté. Vi la estrella de la mañana. Ardía  
en el fondo del cielo, en la honda lejanía,  
en la inmensa blancura, suave y soñolienta.  
Huía Aquilón llevándose consigo la tormenta.*

Lo que en primer término nos llama la atención es la opacidad, la irregularidad del movimiento sintáctico. Nos asiste la impresión de que se ha perdido fluidez. Podemos decir que el mérito de la traducción está en ser, como hemos dicho, el primer intento de traducir alejandrinos franceses en alejandrinos españoles. Después necesitamos volver a Víctor Hugo.

Quiero analizar este fragmento para ver si se ha modificado el pensamiento del poeta, si se ha conservado la originaria intención, y especialmente si la reacción del lector es la misma. La mayoría de las palabras francesas han sido trasladadas al español. *Nuit, vent, étoile, ciel, blancheur, Aquilon, tourmente*, se reconocen en ‘noche’, ‘viento’, ‘estrella’, ‘cielo’, ‘blancura’, ‘Aquilón’ y ‘tormenta’. Por cierto, el ‘viento fresco’ del francés se ha convertido en un *helado viento*, y el lento *sortis de mon reve* debemos reconocerlo en el sintagma de relativo *que me hizo despertar*!. Y el *ciel lointain* se ha refugiado en ‘el fondo del cielo’, y



la *blancheur molle, infinie et charmante* se transforma, en la blancura de Gavidia, en “inmensa”, “suave” y “soñolienta”. O sea, en principio, el éxtasis ha sido reemplazado por el bochorno. El ruboroso recato con que Aquilón se desvanece en Víctor Hugo alcanza una indelicada expresión en los versos españoles.

Frente a los dos textos, recojo algunas observaciones. Adelanto que no busco negar la traducción de Gavidia<sup>2</sup>. Estoy estudiando cómo se han resuelto algunos problemas y los critico a la luz de los postulados de que he partido. No califico sino el problema de traslación de un sistema lingüístico a otro.

El texto francés guarda el tono de un relato oral (je m’etais endormi) donde el hablante actúa como si reanudara una conversación y nos pone delante del hecho reproducido para que lo evoquemos, y revivamos, con él. El texto español es puramente informativo. Para mantener en español el correspondiente tono oral del francés habríamos debido recurrir al giro reflexivo *me había dormido (adormecido)*, familiar y acogedor, o tal vez al *yo me estaba durmiendo*, en que el pronombre alcanza una atonicidad vecina de la confidencia.

En el texto francés la forma de relato hablado se mantiene en *sortis, ouvris, vis*, así como la forma de relato escrito está patente en la construcción de relativo del español a que hemos aludido. El subjetivismo del texto francés cede acá a la construcción de relativo (*que me hizo despertar*), que es intelectual y comporta un temperamento crítico. La mente analítica de la traducción española persiste: *en el fondo* (cf. ‘al fondo’), *en la honda*, *en la inmensa*, insinuando una decidida voluntad de localización con la reiteración preposicional. Frente a los descoloridos *blancheur* y *lontain* del original destacan los abstractos *blancura* y *lejanía*, de sabor libresco este último.

Podemos descubrir en el texto francés cierto primitivismo que favorece el relato ingenuo, candorosamente poético. Un animismo vibra a lo largo de los seis versos: el viento *despierta*, el poeta sale del sueño, el lucero *resplandece* y el viento *huye* y *se lleva* la tormenta. Este animismo da asilo al tono misterioso y esboza una sugestiva imagen de paisaje marino. El cuadro de la versión española es bien distinto. La conciencia con que el poeta francés acepta su sueño, el estar poseído por el sueño se trueca por un ‘estar entregado al sueño’ en español. El viento de la traducción aparece destacado insistentemente por dos verbos: *sopla* y *hace despertar*, donde si hay animismo conservado el factitivo quita todo aire misterioso y poético y acerca las cosas al plano de la objetividad en que todo el texto español se desarrolla. El viento ‘sopló de tal modo que lo despertó’ entendemos en la versión. El francés decía cosa bien distinta.

Penetremos todavía un poco más. Exceptuando a Aquilon (no muy erudita para entonces, si memorizamos algo sobre la cultura de la Francia romántica), la mayoría de las voces empleadas por Víctor Hugo son palabras cotidianas. Voces coloquiales, y un uso poético distinto del social. Lo mismo decimos de los sintagmas: *pres de la greve, vent frais, s'enfuyait*, como *charmante, reve*, son giros y palabras que no miran inevitablemente a la literatura. La versión española utiliza giros de intención literaria: a la orilla del mar (a orillas del mar); helado viento (viento fresco); estrella de la mañana (lucero, lucero del alba); honda lejanía (allá lejos); inmensa blancura (blancura inmensa, blanca inmensidad). Es decir, ha triunfado el empeño literario y se ha escatimado la naturalidad. He dejado aparte el horrisono *llevándose consigo* de la versión de Gavidia, tan racional, tan del dominio de la inteligencia, en suma tan impoético. La idea de prontitud ganada por el francés *s'enfuyait* vuélvese en esta vasta imagen áspera, destacada, abrupta, y se complica con la expansión imaginativa del gerundio español<sup>3</sup>.

Si atendemos al ritmo, destaca el hecho de que el correspondiente a los vs. 2 y 3, de indudable eficacia expresiva en el original, se ve reducido (v. 3 del español) a una frase que no cierra sentido sino que se abre a un encabalgamiento, de donde lo siguiente es recibido por el sentido idiomático como una consecuencia de cuanto hasta ahí se ha dicho y no como una poderosa razón centralizadora.

Tal vez un contemporáneo de Gavidia no habría arriesgado estas afirmaciones, sujeto como habrá estado a un modo de vivir y gustar el español ajeno a la conciencia general del español moderno. Alguien postulará que para la época en que Gavidia redactó su traducción cumplió con los requisitos exigidos a toda traducción. Pero tal argumento me llevaría a insistir en lo dicho. No niego aciertos a la traducción de Gavidia: ha incurrido en positivo acierto al traducir *resplendissait* por *ardía* (ha descartado el horrisono *resplandecía*). Y acierto suyo (no menor) es haber colocado en el mismo nivel espacial los verbos *desperté, vi, ardía*: el perspectivismo que ofrece la traducción no estaba tan logrado en francés.

Concluyo postulando que si en esta versión Gavidia se ha mantenido fiel a la oposición entre dominio léxico y dominio gramatical, no ha tomado noticia de una realidad en que ambos campos se hallaban subsumidos. La conciencia idiomática, de la que no puede estar ausente el sentimiento lingüístico (=este vivir y con-vivir el significado con la vibración anímica de las palabras), pues en él se orienta y resume la significación global. El problema principal, en suma, de un traductor está en hacerse cargo de una tarea estilística, es una carga de

expresividad destinada a funcionar en un sistema la que el traductor debe trasladar intacta para que funcione de la misma manera, con alcances idénticos, de ser posible, en su sistema. Trasladar de un mundo de usuarios a otro mundo de usuarios. En términos lingüísticos: no se trata de la *parole* de Saussure. Se trata de la *norma* de Coseriu. □

## Notas

1. *Aparte de que la concepción es distinta. El factitivo de la versión española priva totalmente de fuerza mágica y sugestiva al viento. No hay una operación laboriosamente silenciosa de la brisa que nos penetra y a cuyo conjuro despertamos, sino un impoético tener conciencia interior de que ha penetrado un viento y nos conduce forzosamente a despertar.*
2. *Ha sido traducción muy celebrada, y la reproducen varias antologías.*
3. *Todavía mencionaremos las apreciaciones objetivas fondo, inmensa, que contrastan en la traducción de Gavidia con el cariz afectivo de molle, infinie, charmante. Afectivamente, las voces españolas son nulas.*