

# Metáfora y traducción

**L**a metáfora y la traducción se codean en el mismo volumen borgiano, el paradójicamente titulado *Historia de la eternidad*. Ello ocurre a propósito de dos literaturas «primitivas»: las sagas nórdicas y las *Mil y una noches*. Pareciera que no sólo hay un parentesco entre ambas categorías sino que se trata de cuestiones que reinciden a través de los siglos, por lo cual cabe ejemplificarlas con discursos remotos. Sendas cuestiones (metaforizar y traducir, lo lejano y lo cercano) no parecen aproximarse por casualidad en el contexto borgiano. En efecto, toda la poética contemporánea es, en cierto modo, privilegiadamente metafórica. En particular, lo es la poesía argentina que va de Lugones al ultraísmo. La cultura latinoamericana, especialmente la rioplatense, se nutre de operaciones traductoras. Más ampliamente, la reflexión de Borges va hacia el lenguaje como necesariamente metaforizante y la cultura como necesariamente traducida.

## I

Borges se encamina hacia las metáforas de las sagas islandesas, los *kenningar* y apunta:

Los *kenningar* nos dictan ese asombro, nos extrañan del mundo. Pueden motivar esa húcida perplejidad que es el único honor de la metafísica, su remuneración y su fuente.

Se observan dos beneficios de la antigua metaforización nórdica: la capacidad de extrañarnos del mundo (es decir: del sistema de relaciones habituales que mantenemos con las cosas) y la apertura a lo metafísico, o sea a aquello que está fuera de la experiencia pero a lo que podemos aludir, precisamente, por medio de los *kenningar*. Hay aquí un empleo del lenguaje que no pasa por la designación de objetos consabidos, los que integran el sistema experiencial, sino que construye un mundo-otro, a partir de relaciones entre las palabras que exceden la convención comunicativa. Por eso causan la perplejidad que señala Borges. Las palabras, preparadas para designar las cosas, estructuran ellas mismas unas cosas por medio de la designación imprevista. Borges sitúa en el orbe germánico la proliferación de estas figuras a partir

de que sus lenguas admiten con mayor naturalidad el doble sustantivo, la dualidad de sustancias en un mismo nombre sustancial).

La operación metafórica consiste en instaurar un emblema, en el sentido que dan a esta palabra los tratadistas del Renacimiento y el barroco (Ripa, Alciato, Thesaurus, Horozco, Villalpando, etc.). La metáfora erige un sintagma que consiste en una comparación a la cual se ha amputado el término comparativo (el como si), quedando sustancialmente vinculados los otros términos, o sea los comparados. Si la sangre es como si fuera una emanación de agua de una espada que ha herido a un cuerpo y lo ha hecho sangrar, «agua de la espada» vale por sangre.

Pero, una vez traducido el significado del emblema, éste permanece. El agua de la espada queda como tal, irreductible. Las palabras han ido más allá de la designación de un objeto preexistente (en el caso: la sangre) y han instaurado un nuevo objeto. *Meta ferós* es, precisamente, «ir más allá». El lenguaje excede el orden de las cosas, produce mundo, no es mero correlato de lo existente sino existencia significativa.

¿Qué ha ocurrido al ponerse en movimiento el artefacto metafórico? La respuesta sustancialista (Aristóteles, sobre el cual volveremos, como hace Borges) es que la metáfora reconoce unas analogías preexistentes en las cosas, que pasan inadvertidas a la percepción desatenta de lo cotidiano. La respuesta simbolista, en cambio, es que la analogía no está en las cosas, sino que es producida por el lenguaje mismo, que excede el orden de las cosas.

Otro ejemplo borgiano sirve para poner en escena el funcionamiento de la metáfora. Se lee en el *Libro de los Reyes*: «David durmió con sus padres». Si la expresión se descifra con una clave meramente documental, arqueológica, se convierte, simplemente, en: «David se murió». En efecto, en la lengua bíblica de su tiempo, dormir con los padres equivalía a morir. Pero el emblema verbal subsiste y vemos a David durmiendo con sus padres, lo cual significa más cosas: que morir es dormir, tal vez aguardando un enésimo despertar; que morir equivale a suprimir las restricciones del tabú y el sujeto puede (¡al fin!) dormir libremente con los padres; que morir es restaurar un grupo originario: los padres y el hijo; que, al morir, David es perdonado por Saúl a causa de sus relaciones con Jonatán, que motivaron la expulsión de Jonatán de la mesa familiar y la «vergüenza de la madre». Etcétera.

Hay, pues, lo que Borges define como «una secreta simpatía de los conceptos», la cual se advierte momentáneamente en el contacto de los términos metafóricos. Estos no quedan necesaria y definitivamente ligados a un objeto, como en el habla codificada de cada día. No podemos hacer un diccionario de metáforas, un código de combinaciones metafóricas. Tampoco generan un significado fijo y abstracto, como es el caso de la alegoría: alegóricamente, si damos a la serpiente el significado del mal, siempre hará de mala. Otra cosa es que, como serpiente, continúe despidiendo significados imprevisibles, lo cual sería su costado metafórico.

Aquí se abre otro campo conjetural, por acudir a un adjetivo especialmente borgiano. Se trata del número posible de metáforas, la latitud que soportaría el lenguaje, puesto a metaforizar a lo largo de los siglos. Si, de una parte, hay las figuras metafóricas que se convierten en tópicos («el sol sale, el sol se pone», etc.), de otro lado hay la producción de objetos metafóricos a partir de referentes excedidos («el sol naciente» y «el sol poniente» son objetos conceptuales y aún emblemáticos distintos, aunque sabemos que el astro solar es uno solo). Esto nos incita a pensar que las palabras son infinitamente combinables y, por ello, infinito el número de metáforas posibles, lo que haría de nuestro mundo imaginario un abismo, algo insondable. Pero también sabemos que nuestras palabras están contadas, como asegura el Evangelio (en rigor, Cristo habla de dientes y de pelos) y que la palabra mata, aunque el Espíritu (lo fantasmal, lo metafórico) reaviva, conforme a Saulo de Tarso, tan leído por Borges, decapitado y santificado como Pablo.

Es que, estrictamente, habría que estar inspirado y rayar con la santidad para responder fuera de la metafísica a estas cuestiones que hacen al fondo mismo del lenguaje, o a su desfondamiento, a su puesta en abismo. Borges tampoco es definitorio en esto. La conjetura se salva por la conjetura misma y así se mantiene vivo el pensamiento.

Hago ahora un pequeño desvío sobre la traducción para volver luego sobre la metáfora y observar alguna coincidencia sugestiva. Me permito remitir al lector a mi artículo citado en la bibliografía y a las referencias bibliográficas que contiene.

Borges discurre sobre la traducción a propósito de unas cuantas versiones de las *Mil y una noches*. En todo caso, hace abstracción del original, al que no tiene acceso. Jean Antoine Galland, a principios del siglo XVIII, busca, en francés, el «aroma oriental» que exhalan las *turqueries* del Setecientos: su tarea es correctora, porque el escritor anónimo y oriental no necesita tales precisiones. En cambio, Eduard Lane y Richard Francis Burton, dos ingleses, al abordar la tarea a comienzos y a fines del XIX, optan por suprimir, tal como ordena el pudor británico. Mardrus, en 1906, propone una lectura modernista afrancesada. Borges elogia su «infidelidad creadora y feliz». En cambio, el alemán Enno Littmann, en 1928, en pos de una científica y rigurosa obediencia filológica, actúa respetuosamente, no elimina obscenidades y, a veces, se limita a ponerlas en latín. Borges considera esta traducción como la peor de todas porque, al contrario de las anteriores, «no se deja concebir después de una literatura». Pretende ser objetiva y correcta, por tanto, definitiva y ahistórica. Littmann es probo y no sabe mentir, o sea que es pobre como escritor. Olvida la tradición alemana de lo siniestro y la cercanía de Kafka (lo que, en la literatura francesa, se denomina, con famosa imprecisión, «literatura fantástica»). En definitiva, el error de Littmann consiste en hacer abstracción de su propia condición de lector, de alguien que lee en un lugar de la historia y en un ángulo de Babel.

No hay, pues, una fórmula para la buena traducción, ya que las variables son virtualmente infinitas en tanto no podemos contar el número de traductores posibles. Un traductor puede conservar las singularidades verbales del original o quitarlas, po-

niendo las suyas, para que el resultado conserve una unidad de estilo que, esa sí, tiene el original. O eliminar detalles que distraen o estorban a un lector contemporáneo y van contra la eficacia textual. No se puede ceñir el intento a traducir el espíritu o la letra, según la aporía clásica y errónea. Traducir el espíritu es inofensivo, porque carece de presencia verbal. Traducir la letra, una precisión extravagante que no puede llevarse a cabo: ninguna palabra equivale precisamente a otra, ninguna lengua es el calco de otra lengua. Lo mismo podemos decir de las literaturas comparadas, aun dentro de la misma lengua.

Se traduce desde el interés de un público imaginario, ligado a un lugar y unas fechas. La intensidad de la lectura hace a la poética del texto. Bajando de intensidad, pasamos, insensiblemente, del poema a la prosa, pero si advertimos las diferencias de intensidad que separa a una época de otras. Siempre la lectura es la historia de las lecturas. Lo mismo ocurre con las traducciones.

Los cuentos de las *Mil y una noches* fueron, en su origen, de transmisión oral y estuvieron dirigidos a un público plebeyo, digamos la clase media pobre del Cairo medieval. Este supuesto, tras ser imposible de reconstruir, es inepto para cualquier público lector, más o menos culto, del vago Occidente moderno.

El léxico también conspira contra la estabilidad de las traducciones. Un escritor inglés del siglo XVII denomina *romantic* a cualquier jardín naturalmente desordenado, a cualquier rincón del paisaje italiano, a cualquier trozo pintoresco de tierra continental. Hoy, *romantic* es una palabra cargada de literatura romántica, tardorromántica, posromántica y aun romanticona. Releído en nuestro presente, aquel vocablo es ricamente anacrónico, gracias a su cargazón histórica.

En el caso de las arábicas *Noches*, resalta el uso movedizo de los términos obscenos. Entre los musulmanes, son procaces las menciones al ombligo y las rodillas del varón; de la mujer sólo es púdico mencionar los pies. En nuestras culturas industriales, ya es difícil encontrar algún detalle corporal lo bastante reservado como para que nos provoque procazmente y que no veamos en cualquier playa o anuncio de ropa interior.

La metáfora y la traducción coinciden, pues, en que son maneras de exceder el objeto por la palabra, a partir de una palabra anterior: en la metáfora esta palabra anterior es la comparación y el vínculo comparativo, así como en la traducción, es el original. En ambos casos, actúan como elisiones, como espacios inabordables o zonas sagradas. La pluralidad de metáforas que «genera» un mismo objeto y la pluralidad, igualmente válida, de traducciones que proyecta un mismo original, convierten al discurso primero en un supuesto, quizás en algo innombrable, en torno a lo que se encadenan significantes y resbalan metonimias: un tejido elusivo, metafórico, circunloquial. La figura mayor, en Borges, es «el inconcebible universo». Tal vez por eso, porque el universo es, para nosotros, necesario e inconcebible, decimos.