

TRADUCCIÓN SEMÁNTICA Y TRADUCCIÓN HOLÍSTICA: EL CASO BLAKE

A Francisco Gimeno Suances

1. La paradoja fiel

Ni la traducción literaria en general ni, de modo muy particular, la traducción poética pueden librarse de la paradoja derivada de lo que constituye la razón de ser y la naturaleza de esta precisa actividad literaria: la fidelidad al texto original. Porque muy a menudo una fidelidad extrema (o extremista) al texto de partida lo distorsiona, en la lengua huésped, hasta el punto de volver antinatural su expresión, traicionando así su vocación poética e incluso volviéndolo irreconocible. La paradoja se funda, desde luego, en el hecho de que el carácter poético de un texto o el sentir poético que un lector deriva de él no es una esencia única y homogénea que pueda transplantarse sumariamente de una lengua a otra: proviene de un conjunto de elementos muy diversos —el puro contenido semántico, el ritmo, el tono, la textura, la economía y energía en la dicción, las imágenes que labran las palabras, la música que desprenden las palabras con su peculiares combinaciones sonoras, los relieves rítmicos, fónicos y semánticos, la distribución de intensidades estéticas, las reverberaciones intratextuales, los ecos intertextuales...— que, por sí solos o separadamente, no generan poesía sino que, si llegan a crearla, es gracias a una feliz integración de todos ellos en algo, una totalidad consonante, que hace del texto mucho más que letra impresa: una fuente de evocaciones y sugerencias y desvelamientos, un despertar de ideas, suscitación de emociones y apertura de horizontes y panoramas... todo lo que, por abreviar, llamamos *experiencia* estética.

Sin embargo, al pasar de una lengua a otra, cada uno de esos factores seminales sigue una dirección de cambio y obedece a un patrón transformacional que le son específicos, de manera que aquella totalidad consonante original se fractura sin remedio y el traductor, al intentar reconstruirla, percibe enseguida que las condiciones impuestas por la lengua huésped no le permiten ni el mismo tipo de articulación que poseyera ni el mismo grado de misma fidelidad a todos sus elementos; es más, que en ocasiones deberá sacrificar unos en aras de otros (en apariencia) más relevantes, o incluso que la resistencia opuesta por algunos de ellos a su traducción acaba por resultar indoblegable: así como con el trasplante de órganos, en ocasiones el “sistema inmunológico” de la lengua huésped rechaza la implantación de rasgos o elementos generados en un medio ajeno.

De todos los factores aludidos, el sentido de las palabras, su mero contenido semántico, es el que usualmente se presta a transferencias menos problemáticas, aunque a veces la facilidad que poseen ciertas lenguas para acuñar terminología, unida quizá a una capacidad de abstracción superior a la que consiente la lengua huésped, fuerzan esta última a traducir palabras unitarias por formaciones perifrásticas o mediante la creación de extravagantes o, cuando menos, desacostumbrados neologismos. El término *underpresence* utilizado por Wordsworth en su *Preludio* de 1805¹, o el neologismo *unhide-bound* usado por Milton en *Paraíso Perdido*², pertenecen a esta categoría (en lo que a su traducción al castellano se refiere).

En el otro extremo de esta relativa facilidad de traslación se halla la sonoridad poética de las palabras o segmentos originales con todo su régimen de evocaciones onomatopéyicas más flagrantes o más subliminales. Demasiado a menudo la sugestiva combinación fónica de la expresión original no es viable en el fragmento traducido, ya

sea porque las palabras que reconstruyen los significados en la lengua huésped no conlleven las fundamentales aliteraciones del original, como en el siguiente verso de Whitman, *Blind loving wrestling touch, sheath'd hooded sharp-tooth'd touch*³; ya porque la sonoridad original forme parte tan inextricable del movimiento expresivo del verso que ambos resulten prácticamente inseparables, como en estas líneas de Aurobindo Ghose: *Voyaging through worlds of splendour and of calm/ Overflew the ways of Thought to unborn things*⁴; ya, finalmente, porque una determinada constelación fonemática instaure un eje simbólico (no emulable en la lengua huésped) con implicaciones más o menos trascendentes en la significación global del texto, como ocurre en el aparentemente ingenuo *Libro de Thel*⁵ con la serie *Cloud – Clod of Clay – Cold*⁶, por sí misma todo un fractal de la cadena de mutaciones e interrelaciones solidarias que el poema presenta como alternativa a la angustia y soledad de Thel, aferrada a su separada identidad.

Entre el sentido llano y la sonoridad pura se sitúa, diría yo, en términos de dificultad traslaticia, la dimensión icónica que ciertas palabras o expresiones son capaces de ofrecer al ojo interno en forma de representaciones plásticas imaginativas, como acontece por ejemplo con el portentoso verso final del poema de Yeats “Byzantium”: *That dolphin-torn, that gong-tormented sea*. Más allá de esta triple apelación al puro intelecto, al oído interior y al ojo mental, el resto de los elementos que conforman la totalidad textual con derecho a titularse poética ofrecen al traductor una dificultad previa a todas las que pueda imponer por sí sola la lengua huésped al trasplante: su pura y simple detección. Y ello convierte la traducción en un acto de crítica literaria *pro-ductiva* en el sentido de que todos los conocimientos, talentos, procedimientos, herramientas y facultades que le son propios se destinan ahora a generar algo distinto de ella misma: su natural objeto de estudio, el texto literario, pasa aquí de ser el cuerpo que espera calladamente la autopsia y el dictamen del crítico a ser un ente que exige vida y voz, sólo posibles por el silencio del crítico y por su recíproca transformación de analista en creador (o recreador). Además, puesto que la objetividad —cuando menos metodológica— a la que debe aspirar el analista bien puede resultar para el (re)creador un impedimento, de este *tour de force* entre el autor original y el traductor con la fidelidad por ideal regulativo, surgen un autor y un texto nuevos, ambos producto de la hibridación que conlleva esta particular actividad traslaticia.

Sólo ofuscado por una visión ontologista de la realidad, o bajo la supersticiosa impresión de que traducir y transparentar son procesos remotamente similares, puede alguien figurarse que ha leído a Blake, Eliot, Yeats, o a cualquier otro poeta memorable, si no ha tenido acceso más que a traducciones de sus obras. Por más evidentes que sean todas estas consideraciones, y precisamente por lo mucho que en la práctica tienden a olvidarse, es importante reivindicarlas a la hora de preguntarnos qué podemos exigirle y qué no al arte de traducir: la traducción no es —no debería contemplarse como— una disciplina mecánica subsidiaria de la industria literaria, sino como un género literario por derecho propio.

2. La palabra como experiencia o representación

De todo lo anterior surge una serie de preguntas cuyas soluciones afectan no sólo a la traducción sino a todo el dominio de la literatura, tanto en su expresión creativa como crítica: ¿cuántos de los elementos que integran el todo poético original es posible o necesario o deseable reproducir?; en caso de conflictos o contradicciones entre ellos, ¿a cuál debe otorgarse prioridad?, ¿a la dimensión semántica?; ¿cuán exhaustivo debe ser

el esfuerzo de detección de esos factores *poeticogénicos* y en qué momento detección se convierte en manufactura, hermenéutica en divagación?; aceptada la fidelidad al original como ideal regulador, como brújula, como regla de juego en el acto de recreación, ¿qué merece preferentemente esa fidelidad, la supuesta intencionalidad del autor o más bien el texto mismo, con potencialidades significativas que acaso su propio autor ni siquiera previó?; o, en otro orden de cosas, ¿qué hacer cuando esas mismas incongruencias (“patologías” las ha llamado alguien) que de ningún modo quisiéramos ver en el texto final como resultado de la impericia del traductor se hallan ya exhibidas altivamente en el original como síntoma de la audacia o de la singularidad del poeta?

En un artículo de estas dimensiones es imposible tratar cada una de estas cuestiones con la profundidad que requiere, pero podemos hacernos una idea precisa de la trascendencia de todas ellas recurriendo a un autor que, a cada paso a través de su espinosa obra, se las arroja a la cara una y otra vez al lector, crítico o traductor lo bastante audaces o lo bastante ilusos como para enfrentarse a ella: el ya citado William Blake.

Xavier Campos Vilanova, en la introducción a su versión de *Jerusalem*, escribe:

Esta traducción no es poética pues el proceso de traducción acabó con la redacción no de otro poema o *metapoema* sino de un *metatexto*; es decir, un TLT⁷ en prosa sin existencia literaria propia.

[...]

En esta traducción he intentado conservar los contenidos semánticos del TLO, sus mensajes. El precio ha sido romper la poesía original y sustituirla por secuencias en prosa que, pese a la necesaria alteración de la sintaxis del TLO, mantienen la imbricación significativa original [...].

Sin embargo he traducido con voluntad de construir un texto «fiel» a los mensajes originales y también de lectura fácil, de sintaxis ordenada según el sistema habitual de la LT. El trasvase de mensajes no ha de implicar necesariamente la presencia de patologías sintácticas en el TLT.⁸

Para comprender en toda su dimensión la experiencia literaria a la que nos llama Blake y parte de los problemas de traducción derivados de ella, es interesante observar por un momento, justo después de esta cita, las fases atravesadas por la obra de este poeta en un proceso (no siempre evitable) que podríamos calificar de domesticación. Blake inventa un tipo de libro en que el autor de su contenido es también el creador de su forma corpórea, es su editor, ilustrador, impresor y distribuidor. Es un libro inusual, artesanal, de láminas físicamente independientes que combinan iluminación y poesía, texto, color e imágenes, integradas de modo sutil en totalidades emblemáticas, relacionadas entre sí por razón de su narrativa y configuraciones simbólicas, y grabadas de acuerdo con un método peculiar creado por el propio Blake. En ausencia de un genio artístico tan polifacético, esa amplia convergencia de funciones en el autor literario no vuelve a ser posible hasta el momento actual, gracias a la tecnología informática y a la Red de redes.

El tipo de libro que inventa Blake y el libro en Red comparten otra característica fundamental: desafían por completo la idea de texto definitivo, supremo, esencial —ese principio tan académico y normativo, tan *urizénico*, para usar el lenguaje de nuestro poeta— y constituyen en cambio organismos susceptibles de tantas mutaciones como quiera perpetrarles el autor a lo largo del tiempo y en función de sus propios cambios ideológicos, estilísticos o de cualquier otro orden. En el caso concreto de Blake, cada impresión de uno de sus poemas constituye un acto único, a veces muy separado en el tiempo de sus precedentes, que invita a “correcciones” en el contenido (desde alteraciones puntuales en el texto e introducción o eliminación de diversas imágenes

hasta permutaciones en el orden de las láminas) e impone variaciones en los rasgos físicos del libro. El resultado es pues un libro mutante, manifestado en diversas versiones singulares, cuya complejidad no vuelve a ser viable hasta la creación de un entorno digital apropiado para él.

Con la desaparición del polifacético artista y el creciente interés general por su obra, el libro orgánico inventado por Blake sedimenta necesariamente en el libro impreso sometándose a las limitaciones impuestas por este nuevo medio. Se suceden aquí diversos modelos de edición que expondré, no en orden cronológico, sino como las etapas de un proceso de reduccionismo creciente. En primer lugar, de acuerdo con el modelo seguido por la Blake Trust en su colección dedicada a los Libros Iluminados, el responsable (o responsables) de la edición escoge el ejemplar del libro primitivo que considera más satisfactorio o fundamental y lo publica transliterado, con fotografías adjuntas de cada una de las láminas originales. El resultado es la reducción académica a una sola versión capital de una obra nacida múltiple y diversa. Segundo, de acuerdo con el modelo de Erdman, el responsable construye un texto único a partir de las diversas versiones de cada obra de Blake resolviendo las variantes entre ellas de acuerdo con su criterio editorial. El resultado es, para cada obra, un único texto ecléctico de la compleja experiencia artístico-literaria primaria. Según el modelo de Keynes, por último, el texto producido editorialmente se somete todavía a un proceso de normalización por el que la dicción salvaje (a veces), polisémica (a menudo), polifónica (siempre) del insólito Blake queda reducida a una sintaxis disciplinada según la inserción de tantos signos ortográficos cuantos sean necesarios para hacer del canto alucinatorio primigenio un discurso “cuerdo” (si bien, todo hay que decirlo, un tanto balbuceante en su resultado final) y separar las voces de los personajes que aparecían solapadas en el original.

Campos Vilanova nos invita, con su traducción de *Jerusalem*, a un nuevo (y extremo) grado de reduccionismo: la abstracción del contenido semántico del poema, la disociación del significado respecto del cuerpo poético en que habitaba. No es que Campos no sea honesto en su empeño —lo es mucho más que otros que hacen lo mismo sin decirlo— pero ¿es posible realmente “construir un texto «fiel» a los mensajes originales” facilitando la lectura, ordenando la sintaxis y jubilando el cuerpo poético? ¿Por medio de qué exacerbada propensión mentalista hemos llegado a creer que esa destilación final del producto es un representante legítimo de la obra original? ¿Qué tipo de patología hace al intelecto incapaz de detectar “mensajes”, no sólo originales, sino inauditos, excepcionales, en esas “patologías sintácticas” a las que ya Keynes impuso su terapia de choque ortográfica? Tratándose de Blake, además, ¿qué incita a disciplinar su poesía según los criterios racionales que este mismo poeta personificó en la figura de Urizen, precisamente el “villano” de su cosmogonía? Y finalmente, ¿qué clase de superstición, de metafísica intelectualista, nos rige cuando tendemos de este u otros modos a priorizar la dimensión semántica de un texto poético y a asumir el verbo, la palabra, como mera representación de una realidad *ahí fuera*, en lugar de vivirla como una experiencia por sí misma, un evento *real* con efectos perceptibles en la constitución de nuestra consciencia?

3. De lenguas y universos

En realidad, el problema de “traducción” que Blake —o para ser más precisos, su inconfundible idiolecto poético— opone a la lengua inglesa, es comparable al que el inglés ofrece al castellano. El nuestro es un lenguaje austero, casi monótono en su registro fónico, celoso de sus fronteras terminológicas, de sus horizontes conceptuales,

conservador por naturaleza y suspicaz frente al neologismo importado o de producción autóctona; se halla compuesto por términos relativamente inflexibles, *independentistas* se diría, que oponen resistencia a combinarse entre sí y se mantienen confinados en sus respectivas categorías gramaticales; todo ello, unido a la importancia capital del sustantivo en las lenguas indoeuropeas, genera una metafísica tácita según la cual las cosas que nombran las palabras y tal como las nombran existen *realmente ahí fuera*.

Este mundo lingüístico rígido y categorico se ve reforzado en nuestra cultura por una actitud colectiva, derivada a mi modo de ver de la típica tradición caudillista y católica española, que pone una excesiva confianza en la autoridad, la jerarquía y la normativa emanada de ellas, elevada la primera a juez supremo del lenguaje y la última, al rango óntico de *verdad* lingüística. La educación primaria, secundaria y universitaria enseña la lengua prioritariamente como *fait accompli* y pone el énfasis en la corrección gramatical como una forma de sometimiento a la normativa que distingue a la persona cultivada del presunto “ignorante”. Todo ello genera una relación con el lenguaje que invita al hablante a contemplarlo como propiedad ajena, un coto vigilado por la autoridad instituida, gobernado por reglas que, en lugar de afrontarse como una plataforma (quizá) útil y como un consenso perfectible, se aceptan como seña de identidad y signo de clase; un ente vivo sólo a medias y cuya vitalidad se computa, no de acuerdo con los parámetros cualitativos de creatividad y cambio, sino en los términos cuantitativos del número de hablantes.

El inglés y la cultura anglosajona han seguido el curso de desarrollo opuesto. A pesar de las diversas iniciativas a lo largo de la historia en este sentido, no ha llegado a cuajar una Academia oficial de la lengua y en la relación del hablante con el inglés hay no poco de actitud protestante: en buena medida el sujeto entiende y obra según su inspiración personal, infundida por el Palomo Trinitario o la que quiera que sea su manifestación totémica en el contexto lingüístico.

El inglés es una lengua rica en sonido, con una vertiente monosilábica derivada del sajón y otra polisilábica que debe sobre todo al latín; es permeable a la terminología importada del exterior o tomada intacta de las culturas que ha colonizado; sus vocablos tienden de modo natural a combinarse entre sí en todo tipo de formaciones parasintéticas, a acumular significados, a generar derivados, y pueden cambiar instantánea y fácilmente de categoría gramatical sin necesidad de alteraciones morfológicas, por lo que la creatividad del poeta o del mero hablante ocurre ya al nivel embriológico de la palabra. Además, la sobriedad de sus desinencias propicia una extrema flexibilidad en la articulación de las oraciones, lo que, si obra a veces en contra de la precisión filosófica, actúa otras muchas en favor de una poética multiplicidad de sentidos. Todo ello refleja un universo fluctuante, polivalente, multiforme, más próximo a la concepción relativista o cuántica de la realidad que a la cartesiana, a la sensibilidad fenomenológica que al dogma ontológico. Conforman, también, un potente instrumento expresivo que apela con igual desenvoltura al puro entendimiento, al oído interno y al ojo mental; al segundo, puesto que su amplio registro sonoro favorece las onomatopeyas y melopoeias⁹; y al tercero, porque (entre otras cosas) muchos términos que expresan una imagen visualmente evocadora pueden convertirse *ad hoc* en hipónimos de verbos más generales y abstractos, dando lugar a intensas phanopoeias¹⁰: *the sun peacocked/ Loud*, escribe por ejemplo Soyinka en “Harvest”¹¹; *one that out-Nero'd Nero himself*, alega Milton fuera del contexto poético¹²; *Insensate sword/ Of Power/ Outherods Herod and the law's outlawed*, parece que responda el primero al segundo en “Flowers For My Land”¹³.

4. El caso Blake

Por todo lo dicho hasta aquí es comprensible que el castellano tienda a una expresión más mental, general y abstracta¹⁴ allí donde el inglés puede permitirse enunciaciones mucho más holísticas, saturadas de contenido sonoro y visual a la vez que ideático. Por supuesto, esto no quiere decir que el castellano no tenga un amplio margen de flexibilidad así como una capacidad phano- y melopoiética; las tiene y muy superiores a las que habitualmente se le sospecha o la “academia” estaría dispuesta a autorizarle: *Azurea y Florinda y Hervidespuma, / Isleña y Gruteña y Léveda y Márila la ojiboyuna / y Ondilevina y Lídora grácil y Balsendumba / y Melimar y Fluínda y Parliviana y Verunda...*, vierte Agustín García Calvo los nombres de las nereidas de la *Ilíada* XVIII, 39 ss. en una de las traducciones más audaces al castellano que pueden leerse; y *un cofre la tapa alzó y dejó abierto, / hermoso, milrelabrado, que Tétide pies-platineros / le puso en la nave a llevar, llenándolo bien de manteos, / de vientos abrigo, y jubones y cobertores enteros; / que un cáliz allí bien-obrado guardaba, y ni moridero / otro hombre ninguno bebía por él del vino ardinegro*, traduce en otro lugar¹⁵.

Pero sí se advierte a menudo en las traducciones a nuestra lengua una propensión a desoír o relegar a la periferia del núcleo semántico el resto de los elementos poéticos, asumiendo de una manera quizá demasiado maquinal la imposibilidad de reproducirlos. La fórmula, por ejemplo, *The Daughters of Albion hear her woes, & eccho back her sighs* —que resuena a lo largo de uno de los poemas proféticos más deliciosos de Blake, *Visiones de las Hijas de Albión*— se percibirá desde un enfoque más semántico de la poesía como “una frase perfectamente natural y comprensible en inglés (dos frases simples coordinadas al tener el mismo sujeto), no marcada” y se traducirá en consecuencia. Desde una perspectiva más holística, sin embargo, no pueden desdeñarse las aliteraciones formadas por sibilantes, velares oclusivas y guturales fricativas, que emulan suspiros o sollozos; como no puede ignorarse el carácter al mismo tiempo phano- y melopoiético de la expresión *eccho back*, que convierte esta “frase natural y no marcada” (desde la aséptica gramática) en una escena cinematográfica; o para ser más blakeanos, en una Visión... que es precisamente de lo que trata el poema.

Todo lo expuesto en la sección anterior tampoco significa que el inglés se manifieste siempre en el clímax de su potencia holística; sí sugiere, sin embargo, la creciente dificultad de traducirlo cuanto más se agudiza aquélla. Ahora bien, si el inglés por sí solo brinda no pocos obstáculos al traductor cuando acentúa sus posibilidades expresivas, Blake es inglés^{al cuadrado} en términos de dificultad. Incluso partiendo de una única versión de cualquiera de sus proliferantes libros originales (ya selectiva, según el modelo de la Blake Trust, ya ecléctica de acuerdo con Erdman), el lector empieza por tropezar con una insólita puntuación del texto y rara distribución de letras capitales; encuentra una profusión de nombres extravagantes —Enitharmon, Antamon, Bowlahoola...— mezclados con otros conocidos pero usados en un sentido excéntrico —Newton, Jerusalén, Voltaire...—; percibe poco a poco una multitud de términos corrientes usados de un modo “irritantemente” anómalo y engañoso —querubín, Satán, vegetal, negación...—; siente el vértigo de una sintaxis zigzagueante y ha de retrazar en no pocas ocasiones sus pasos para descifrar un orden gramatical elusivo que, en ocasiones, le parece doble o triple; las oraciones se le convierten en raros dioramas; detecta a veces la intrusión de voces lejanas —Milton, Shakespeare, la Biblia...—, ladinamente entretejidas a la urdimbre poética; oye el eco de otros cantos de Blake percutir aquí y allá contra la arquitectura del texto; y, en fin, se pierde con frecuencia en junglas simbólicas que al novicio bien pueden llegar a parecerle delirantes logorreas: *And these the names of the Twenty-seven Heavens & their Churches / Adam, Seth, Enos,*

*Cainan, Mahalaleel, Jared, Enoch,/ Methuselah, Lamech: these are Giants mighty Hermaphroditic/ Noah, Shem, Arphaxad, Cainan the second, Salah, Heber,/ Peleg, Reu, Serug, Nahor, Terah, these are the Female-Males/ A Male within a Female hid as in an Ark & Curtains,/ Abraham, Moses, Solomon, Paul, Constantine, Charlemaine/ Luther, these seven are the Male-Females, the Dragon Forms/ Religion hid in War, a Dragon red & hidden Harlot*¹⁶.

Obsérvese en el pasaje a continuación, uno de los más sencillos que pueden citarse como ejemplo, la diferencia entre la edición de Erdman (1) y la de Keynes (2) con sus implicaciones sintácticas y de significado:

1. the White-thorn lovely May/ Opens her many lovely eyes: listening the Rose still sleeps/ None dare to wake her. soon she bursts [...]

2. the White-thorn, lovely May/ Opens her many lovely eyes listening; the Rose still sleeps,/ None dare to wake her; soon she bursts [...]¹⁷

La lógica incita a pensar que Keynes capta adecuadamente el sentido de la frase: quien *escucha* es el *Espino Blanco* al *abrir los ojos*, no la *Rosa*, que *todavía duerme*. Y es bien posible que la intención del poeta (si caemos en este tipo de insolubles elucubraciones) sea denotar justo eso: que los dos puntos indiquen, no discontinuidad entre ambas cláusulas, sino coordinación entre ambos sintagmas verbales, mientras que Blake no ha sentido necesidad de separar las cláusulas por signos de puntuación o, cuando menos, por una mayúscula como letra inicial del artículo de *Rosa*. Todo ello, en efecto, desde la “lógica” y la “presunta intencionalidad del autor”; pero la primera es el blanco de todos los ataques de Blake y la segunda sólo el mismo Blake podría constatarla, si la recordase. En cuanto al texto mismo, sin descartar la interpretación anterior, sugiere la opuesta, menos lógica, más oscura: que sea la *Rosa* quien *escucha* mientras *duerme*, en un estado de misteriosa alerta. Sugiere también todo lo que resulta del solapamiento de ambos sentidos: que *escuchar* (adecuadamente) sea un puente entre el mundo de la vigilia y el de los sueños, que *abrir los ojos* sea abrirlos a visiones.

El racionalista considerará erráticas estas divagaciones, pero Blake ya le ha dicho a esta figura todo lo que tenía que decirle de su modo de ver el mundo. Por otra parte, se comprenderá que con una literatura tan “artera”, la crítica acabe por volverse muy suspicaz y que el intento de entender sus símbolos y polivalencias, de detectar las “trampas”, genere más espejismos que Visiones y termine en una manufactura de teorías y significados que también nos alejan (por el otro extremo) de la propuesta existencial, no intelectualista, de Blake.

La cuestión es que Blake fuerza al lector a ver sus visiones a través del medio imperfecto del lenguaje, como si éste fuera un medio acuático fluctuante, sin entenderlas por completo, sin poder interpretarlas de golpe... porque, en última instancia, así es como son las visiones. Blake pone constantemente a su lector ante las deficiencias del lenguaje convencional (“semántico”) y las limitaciones de la articulación racional; fractura la lengua, pervierte su temporalidad, transvalora sus significados y devana un código que no puede reproducirse sin, al menos, cierta experiencia intuitiva de su mundo poético.

Gran parte del problema de traducir a Blake, al final, consiste en que, aunque el traductor necesita el código, al traducir propiamente debe hacer como si no lo hubiese descifrado en absoluto, a fin de no robarle al lector su propia experiencia de lectura. Porque, a diferencia de los códigos habituales, cuyo descifrado significa el acceso al mensaje verbal, el desciframiento del código blakeano conlleva el colapso del código mismo. Es el desgarramiento del tejido verbal previo a la epifanía estética y psíquica, el momento en que todos los elementos del poema empiezan a resonar unos con otros, la

temporalidad narrativa se vuelve ilusoria, el discurso se hace “forma” y el poema se revela como simetría atemporal en un instante de claridad intuitiva.

¹ *Of one that feeds upon infinity,/ That is exalted by an underpresence,/ The sense of God (The Prelude, The 1805 Text, XIII. 71-3).*

² *Which here, though plenteous, all too little seems/ To stuff this Maw, this vast unhide-bound Corps (Paradise Lost, X.600-1).*

³ *Leaves of Grass*, “Song of Myself”, § 29, v.1.

⁴ *Savitri*, Book I – Canto I, vv. 478-9.

⁵ William Blake, 1789.

⁶ Personificado el primer término de la serie como figura masculina, el segundo en femenino y dotado, por tanto, el conjunto de cierta energía generativa implícita.

⁷ Campos siente una auténtica debilidad por los acrónimos. Los que nos interesan aquí son TLT (Texto en Lengua Terminal), TLO (Texto en Lengua Original) y LT (Lengua Terminal).

⁸ *Jerusalén, la Emanación del Gigante Albión*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana 1997.

⁹ Por servirnos aquí de la útil terminología poundiana.

¹⁰ Véase nota anterior.

¹¹ *Selected Poems*, Methuen, Londres, p. 87.

¹² *Political Writings*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, p. 74.

¹³ Wole Soyinka, op.cit., p. 165.

¹⁴ En lo que hace a la “forma” visual y sonora de esa expresión, si bien más acotada en términos de significado.

¹⁵ *Ilíada: Versión Rítmica de Agustín García Calvo*, Editorial Lucina, Zamora 1995, pp. 456-7 & 404.

¹⁶ *Milton*, 37 [41], vv. 35-43.

¹⁷ *Milton*, 31 [34], vv. 55-7.