

Blas Matamoro

## LA TRADUCCION LITERARIA

Para considerar los problemas teóricos de la traducción literaria, estimo que lo más útil es partir de las características propias del lenguaje literario, esencialmente de sus relaciones con un posible referente que se sitúa "fuera" del discurso. En efecto, el fenómeno de la traducción, reducido a sus más simples e ingenuos términos, consiste en observar si dos discursos lingüísticamente distanciados se pueden aproximar a partir de que señalen un mismo referente: que se refieran a lo mismo.

Cabe distinguir, para aislar los caracteres del lenguaje literario, según lo diseña la teoría poética moderna (o sea: a contar desde el simbolismo) el habla cotidiana del lenguaje científico y éste, de la literatura. La traducción del habla cotidiana pertenece a esa actividad que los alemanes denominan *dolmetschen*, tarea del "intérprete" y no del traductor. El referente está allí, presente, porque los hablantes y escuchas están allí con sus cuerpos para señalar aquello a lo que se refieren. Esta copresencia del emisor y el receptor contextualiza muy fuertemente el habla cotidiana y condiciona una estrecha traducción: la "interpretación simultánea" del *Dolmetscher*.

En el lenguaje científico el referente es claro, pero abstracto. Las aseveraciones de la ciencia se pueden verificar inmediatamente, tienen una denotación igualmente inmediata. Si yo pretendo explicar la electrólisis, por ejemplo (separación del oxígeno y el hidrógeno que componen el agua) puedo repetir infinitamente el mismo fenómeno que ejemplifica y demuestra la fórmula pertinente. Siempre será el mismo fenómeno, obediente a la misma fórmula, y viceversa. Se trata de un discurso que se cierra por un referente que se repite a sí mismo en vínculos de estática identidad. Por esto, es susceptible de formularse en aparatos de signos extraños al lenguaje,

como son los articulados en las matemáticas y en la informática. La función primordial de un discurso científico es la referencial, un "contenido" directa e inmediatamente denotado por el mensaje.

En el lenguaje literario, en cambio (y aquí sigo las elaboraciones de John Dewey, Roman Jakobson, Benedetto Croce y Umberto Eco) la función primordial es la emotiva y el medio por excelencia, la connotación, es decir una denotación de segundo, tercero, enésimo grado. El referente no existe como preestablecido, sino que se produce en la lectura, en cada lectura. Es un referente cambiante y, por lo mismo, ambiguo, que va profundizando un campo semántico variable conforme se multiplican sus lecturas: es un referente que tiene historia y, por ello, está constantemente abierto hacia el porvenir. Cuando se cierra este campo semántico dinámico, dialéctico, cambiante, el texto literario deja de serlo y se transforma en documento arqueológico. Ha perdido legibilidad, está definitivamente escrito (cf. Roland Barthes.)

Por esto, el lenguaje literario abre un campo de significancia (que no de significación) disperso que se convierte en autorreflexivo: sus significantes se dirigen a sí mismos, remiten a sí mismos, van tomando el carácter de significados provisorios y, dialécticamente, se transforman en nuevos significantes.

No es que el mundo sea abierto e infinito, ni que lo sea el sujeto (quiero decir: no importa ahora que lo sean o no) sino que es abierta y potencialmente infinita la relación entre ambos que se da en el discurso de la literatura. Todo el mundo es referente de la literatura, pero en una modalidad ambigua y abierta, que se suele reconocer por el placer que produce el contacto con este tipo de discursos (placer importa también disgusto, es placer positivo o negativo). En cambio no es corriente que la lectura de un discurso científico proponga este orden de experiencias (gusto o displacer estético).

Un ejemplo, sin duda trivial y didáctico, vendrá a cuento de lo dicho. Sabemos que la poesía suele ser frecuentadora de soles y de lunas. En francés, castellano e italiano, por ejemplo, el sol, le soleil, il sole, es

masculino y la luna, la lune, es femenina. Pero en alemán die Sonne es femenino y der Mond es masculino, o sea exactamente al revés. En inglés, the sun y the moon son neutros.

Si el traductor se enfrenta con un tratado de astronomía, tanto da que los astros mentados tengan tal o cual sexo o no tengan ninguno, ya que los referentes (el sol y la luna de la realidad física) están allí y son los mismos para cualquier lector de cualquier idioma. El sexo o su carencia, en materia de sustantivos, es una convención como la del significante saussuriano, que puede ser reemplazada por otra convención, igualmente artificiosa.

En cambio, si lo que intentamos traducir es un poema con soles y lunas, las cosas son distintas. Un código cultural en que se proyectan valores antropológicos y aun religiosos, señala en el sol un haz de significaciones "masculinas": la luz se asocia a la razón, a la distinción, a lo apolíneo, etc. Por el contrario, la luna es el astro de la noche, de la indistinción, de lo dionisiaco, la locura, etc.: los valores convencionalmente "femeninos".

En francés, castellano o italiano, esta coincidencia se produce plenamente: el sol es varón y la luna es hembra. Pero en alemán la cosa es distinta: el sol es hembra y emblematiza valores viriles, o sea que es corporalmente una mujer e idealmente un hombre; con la luna pasa lo mismo, al revés. Es decir que ambos signos resultan andróginos, como suelen serlo muchos dioses. Y en inglés, por fin, carecen de sexo, pero esto es así en todos los sustantivos, lo cual implica un principio filosófico: la sustancia no tiene sexo (para los ingleses, para el imaginario inglés).

La conclusión es que la alteración de los significantes al pasar de una lengua a otra, altera los significados si se trata de un discurso literario, en tanto resulta convencional y neutra si el discurso es científico.

Un primer principio de la traducción literaria podría enunciarse así: por carecer de un referente previo y

fijo, literariamente, todo discurso literario en una lengua es infinitamente impertinente en cualquier otra lengua. Digamos que lo traducible es lo que tiene de no literario, de comunicación cotidiana o de precisión científica, o de mero gesto retórico, si estamos ante un emisor de "cuerpo presente" (un orador, un predicador, un actor).

Este fenómeno ha sido explicado de diversa manera por los teóricos de la literatura. Hay quienes sostienen que el sujeto que produce el discurso literario es inefable y, por lo mismo, todo lo subjetivo de la literatura, intraducible (Croce). Entramos en contacto con el cada vez lo leemos, pero no acertamos a fijar sus caracteres constantes, por lo que no podemos dar cuenta de él.

La poética del romanticismo y sus derivados proponen una explicación trasracional del hecho y el psicoanálisis deposita en el lugar de este sujeto una suerte de supersujeto o infrasujeto impersonal que aparece de vez en cuando en el discurso, precisamente, cuando éste se desujeta; yo no hablo ni tú hablas, sino eso habla (ça parle). Se trata de un sujeto original, tachado por las prohibiciones del incesto que hacen posible el discurso inteligible y, a partir de él, toda la cultura. Este sujeto tachado salta las tachaduras por momentos e irrumpe en el discurso institucional. La literatura serviría, por tanto, para profundizar esta palabra de otro hablante, extraño e impersonal, sería ese abuso de lenguaje que excede la institucionalidad de los discursos.

En este espacio abusivo, incestuoso e impertinente del mundo de las lenguas, se inscribe la tarea del traductor literario. Hay un sujeto en el discurso de la literatura, pero está atrapado en las redes simbólicas que lo tejen, y nunca se identifica con el significante que emite, que actúa, por esto, de máscara perpetua y cambiante. Cada vez que nos enfrentamos con él, la máscara cambia, pero suponemos que el rostro enmascarado es el mismo: es un rostro supuesto que nos incita a inventarlo a partir de su cobertura.

Estas operaciones se tocan, con frecuencia, con el

fenómeno psicoanalítico de la transferencia. Freud empezó a tratarlo por medio de la palabra *Unterstützung*, que describe el acto de apoyarse en algo previo, en algo que queda debajo. Un significante preconsciente (que puede pasar a la conciencia no estando en ella de movida) se apoya en un supuesto significante inconsciente (que no está en la conciencia ni lo estará nunca, o sea que produce el efecto del enigma).

Después, Freud se refiere a este fenómeno por medio de la expresión *Übersetzungskünste*, o sea "artes, artificios o trucos de la traducción". Finalmente, acuña la expresión *Übertragung*, que en castellano se suele traducir por transferencia, pero que en italiano ha sido autorizada por Edoardo Weiss (triestino él) como *traslazione*. Esto evoca el *traslate* inglés y la *traslación* castellana, que suelen ser sinónimos de traducción.

Habría, pues, una cierta identidad entre la traducción literaria y lo que el psicoanalista cumple en la sesión por medio de la transferencia, con la salvedad de que el texto de una sesión no se escribe, no tiene registro fijo, en tanto la traducción propende a fijarse en la escritura, para lo cual admite nuevos niveles de corrección (de censura, si se prefiere).

Pero la cosa para allí. *Traslazione* en italiano vale como *trasloco*, o sea mudanza, cambio de lugar de las cosas, cambio de domicilio de las personas. Y *mudanza* el equivalente castellano, significa esto y, además, en lenguaje arcaizante, lo que ahora se llama "variación" musical. Es decir, esa forma que consiste en aludir a una melodía pero sin citarla directamente, sino por medio de un comentario que la connota.

En alemán, en cambio, los dos conceptos son distintos. *Übertragen* evoca la acción de pasar por encima de algo, y esto sería la transferencia psicoanalítica: pasar por encima de un supuesto significante inconsciente en que se apoya un significante preconsciente, dotado de una carga emotiva especialmente intensa que señala hacia lo otro, eso por encima de lo cual se pasa el signo. En cambio, *Übersetzen* sería, directamente, poner algo sobre otro algo, siendo esto lo que no puede trasladarse, justamen-

te.

Si la traducción literaria es tarea de traducir lo intraducible, seguimos en el mundo de lo inefable, pero de una inefabilidad muy peculiar, porque no cesa de hablar. Es un decir que parte de un no poder decir, dando vueltas a su alrededor (désir en francés es deseo y el deseo, precisamente, nunca puede denominar con pertinencia su objeto, como la poesía).

Podemos sacar algún provecho filológico de todo esto. Por ejemplo, recordar aquella frase de Goethe en su *Faust*: heilige Original in mein geliebtes Deutsch. ("Sagrado original en mi amado alemán"). He aquí algo que todos compartimos: lo sagrado del origen. Y algo que sólo algunos comparten: el amor por Alemania.

Observemos que la palabra *original* designa el texto a partir del cual traducimos, lo que tenemos que traducir. Pero al señalar que todo origen es sagrado, puesto que lo sagrado no puede nombrarse, estamos admitiendo la inefabilidad del texto a traducir. Es un fenómeno de lengua del que no podemos dar cumplida cuenta, una lengua de algún modo irreductible a sí misma, hecha de actos singulares y absolutamente heterogéneos (cada acto de lectura). Una lengua intraducible y heterotópica, eso que Jacques Lacan define con un neologismo que suena a tartamudeo infantil o dada: *la-lalangue* (algo así como lalalengua). Una lengua extranjera que nos funda y de la cual estamos separados por la prohibición del incesto (que produce sobre lo prohibido el efecto de lo sagrado, y aquí volvemos a Goethe, al sagrado original).

Es decir que si estamos ante un texto y logramos descifrar algo de él (o sea: ordenar cifras propuestas por el texto) esto que desciframos es traducible y no poético, en tanto queda una zona irreductible y heterotópica donde podremos jugar a traductores de literatura, o sea a escritores nosotros mismos, y no a eco reflejo de una escritura "original".

Unas situaciones divergentes servirán para ilustrar los avatares de esta actividad elocuente y, a la vez, imposible.

Hay casos en que el lector puede acceder al texto

original y a la traducción. Esta doble lectura es lectura de dos textos que se contactan en la traducción: el texto de la lectura del lector y el texto de la lectura del traductor. Entre estos dos textos se establece una intertextualidad que ilumina mutuamente las escrituras.

Distinto es el caso del lector que no accede al original y para el que la traducción se convierte en original de lectura o, en su caso, intertexto de otras traducciones a lenguas que le sean accesibles.

También tiene interés plantearse el caso de textos originales que pertenecen a estadios de la lengua que han sido superados históricamente. Si tenemos que traducir un texto francés del XVII al castellano ¿cuál es la opción? ¿Utilizar el castellano de la época, lengua muerta para nosotros, en tanto no tenemos su habla, o traer todo a un castellano actual que, por su tono, evoque la antigüedad del original?

Hay un tema crítico de la traducción y es de los juegos de palabras. Normalmente, un truco de éstos no puede ser legítimamente traducido sino por otro juego, pero esta equivalencia suele plantear dificultades insuperables. Doy un solo ejemplo, aquella definición de Verlain

### *Mallarmé mais défendu*

He aquí una fórmula para presentar al poeta Stéphane Mallarmé, iniciador del simbolismo y padre de las poéticas modernas. Mallarmé suena a *mal armé* (mal armado, insuficientemente armado, desarmado). La expresión significaría, por una parte, "bien defendido a pesar de estar desarmado", pero también, puesto que *défendre* es prohibir: "a pesar de que está desarmado, está prohibido" (o sea: no es tan inocuo como parece, como se supone que es un poeta).

En cualquier caso, está el conjunto que, como tal conjunto, es intraducible, y la semántica del francés *défendre*, que es defender-prohibir, fenómeno que no se produce en castellano (creo que tampoco en italiano con *difendere*).

Precisamente, fue Mallarmé quien llamó la atención sobre el carácter babélico de toda cultura (carácter dispersivo y plurilingüe de toda cultura auténtica) cuando dijo que faltaba una lengua central, una lengua que centrara a las demás, a la cual fueran reductibles todas las lenguas (la "idea" universal que alentase en la intimidad de las palabras:) la lengua es un fenómeno de descentramiento, que invalida de antemano toda traducción que intente ser el "equivalente natural" del texto traducido.

El lector podrá decir que yo desmiento esto último con mi artículo, ya que estoy explicando en una lengua los problemas de la traducción. Bueno, pero, por fin, es la explicación en una lengua y no para todas las lenguas, ya que estos problemas no son de abordaje idéntico en todas las lenguas del mundo. Hay ciertos mecanismos fundamentales que recogen todos los sistemas lingüísticos y han sido codificados por algunos autores, pero no existe una lengua exterior a todas las lenguas que pueda dar cuenta de ellos a igual distancia de dichas lenguas.

Falta, en suma, la lengua que exprese "el sentido propio" de un texto y que autorice sus traducciones como auténticas o las derogue por inauténticas. Hay los volapüks, los esperantos y otro tipo de construcción similar, pero su historia demuestra, precisamente, que no son lenguas, sino simulacros de tales. Son seudolenguas que dan cuenta (falsamente) de unas lenguas que huyen, desde Babel, de un centro inexistente, meramente virtual, hueco, en suma.

Estas consideraciones llevan al terreno de la melancolía: estamos porque hemos perdido la torre de Babel, o más atrás, porque nos expulsaron del Paraíso. En ambos sitios se hablaba la lengua universal, unitaria, tersa, que permitía a todos los hombres compartir una misma visión del mundo, un solo imaginario verbal. Acaso, la creación literaria sea una manera, productiva y, finalmente, ineficaz, de combatir esta tristeza por lo perdido que nunca tuvimos.

Finalmente, no es lamentable la diversidad babélica si ella permite los juegos de la poética y si encierra una



promesa de redención: recuperar la unidad extraviada por el laberinto de las lenguas, conocer, al cabo de la historia, la Palabra que Dios pronunció al crear el mundo y que permanece infinitamente alejada de la turbamulta palabrera y babélica. La historia humana, vista en esta perspectiva, no es sino un solo y complejo y fragmentario acto de traducción, un intento de traducir lo intraducible de la palabra divina, hermetizada en una Escritura Sagrada cuya esencia es inaccesible y cuyas glosas son meros ejercicios teológicos.

La historia es un intento de traducir las palabras que el tiempo se lleva hacia el pasado, un intento de que sigan siendo significativas cuando las condiciones coyunturales en que se dijeron han desaparecido. La historia es un gran acto de interpretación, en el sentido que esta palabra tiene en castellano y en francés, por ejemplo (pero no exactamente en inglés, *to play*, ni en italiano, *recitare*): volver a decir un texto ajeno por medio de un sujeto especialmente expresivo, un actor. La historia es este texto constantemente releído, *reinterpretado*, en el gran teatro del mundo. Al menos para el logos occidental, el hombre es un animal histórico porque asegura, imaginariamente, la continuidad con el pasado y con el futuro a partir de la traducibilidad de los signos históricos. Aunque esta traducibilidad no llegue nunca al centro del discurso, que es un hieroglifo, un divino garabato.

En esta cadena de sentidos provisorios que van tejiendo la textura de la historia (un texto es un tejido, como sabemos) caben también los errores de traducción, las equivalencias torpes, los dobles caricaturales. La misma palabra traducción ha sido incorporada al italiano y al castellano, por ejemplo, por una pifia del traductor Brunetto Latini, cuando se las vio con las *Noches aulicas* de Aulo Gelio. *Traducere* es, tal vez, lo contrario (y, por ello, acaso, lo mismo) que traducir: "introducir, hacer entrar", en lugar de extraer para trasladar o superponer, según se prefiera.

No es casual que, a propósito de la traducción, Ortega y Gasset filosofe acerca del hombre como un animal

incompleto y erróneo, es decir: histórico. La traducción, siempre aproximada e inexacta, se convierte nada menos que en un paradigma de la historicidad humana.

Ahora bien, si la traducción literaria no puede aspirar a volcar un mismo contenido en recipientes lingüísticos diversos, entonces carece de tal contenido. Por ello, podemos concluir que no se trata de tal cosa, sino de una forma o, por mejor decir, de un género literario, distinto aun del género al cual responde el texto "original".

Si las traducciones varían el género y la forma, también varían el "contenido". En literatura no se puede cambiar de signo sin cambiar de significación. No es lo mismo un sol que una Sonne, pues la equivalencia nos obligaría a traducir mamarrachos como "la sola" o "el luno". Cuando asumimos la traducción de un texto que se aleja de nuestra lengua por las distancias del espacio lingüístico y del tiempo histórico, penetramos en el mundo de un puro lenguaje que está por encima de la historia, pero ese espacio es, justamente, el libre lugar donde recreamos sentidos por la alteración de los significantes y superponemos nuevos significados a los plexos de signos heredados, transmitidos, tradicionados. Por favor, se ruega no leer "traicionados". Esa búsqueda de la pureza lingüística y del sentido superhistórico nos lleva al tanteo, a la deriva, al vagar semántico que constituye, precisamente, la historia. La diversidad de lenguas tiene una meta ideal e imposible: recuperar Babel antes de que la torre cayera, recuperar la tersura simbólica del Paraíso.

BIBLIOGRAFIA

- Umberto Eco: Opera aperta. Diversas ediciones.
- Sigmund Freud: Traumdeutung (La interpretación de los sueños).
- Sigmund Freud-Edoardo Weiss: Epistolario. Diversas ediciones.
- José Ortega Gasset: Grandeza y miseria de la traducción, en Obras Completas, Revista de Occidente, tomo V.
- Alfonso Reyes: "La traducción" en: La experiencia literaria, Losada, Buenos Aires, 1942 y ediciones posteriores en Fondo de Cultura Económica.
- Arno Borst: Der Turmbau von Babel, Stuttgart, 1959 y 1963.
- Marco Focchi: La langue indicrète. Essai sur le transfert comme traduction, trad. de Silvio Brugevin, Point Hors Ligne, Paris, 1984.
- Georges Mounin: Les problèmes théoriques de la traduction, Gallimard, Paris, 1976.
- Georg Steiner: Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción, tr. de Adolfo Castañón, Fondo de Cultura, México, 1981
- Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, en: Gesammelte Schriften, IV, 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1972.

### EJERCICIO DE TALLER

Para trabajar prácticamente los temas tocados en el artículo anterior, propongo al lector la traducción comparada de un soneto de Paul Valéry, *La Dormeuse*, en diversas versiones. Luego de leídas las que se transcriben a continuación, conviene intentar una versión al italiano, intentando conservar la forma del original (soneto alejandrino, rimas consonantes ABBA-ABBA-CCDeDe). Las traducciones variantes de Jorge Guillén aparecieron en la revista *Sur* de Buenos Aires, número 132, octubre de 1945.

#### PAUL VALERY: LA DORMEUSE

*Quels secrets dans son coeur brûle ma jeune amie,  
Ame par le doux masque aspirant une fleur?  
De quels vains aliments sa naïve chaleur  
Fait ce rayonnement d'une femme endormie?*

*Souffle, songes, silence, invincible accalmie,  
Tu triomphe, ô paix plus puissante qu'une pleur,  
Quand de ce pleine sommeil l'onde grave et l'ampleur  
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.*

*Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,  
Ton repos redoutable est chargé de tels dons,  
O biche avec langueur longue auprès d'une grappe,*

*Que malgré l'âme absente, occupée aux enfers,  
Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,  
Veille; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts.*

#### PAUL VALERY: DIE SCHLAFERIN (traducción alemana de Rainer Maria Rilke)

*Welches Geheimnis da in der jungen Freundin glüht vor  
sich hin,-  
Seele, die einer Blume Duft durch die sanfteste Maske  
genießt?*

*Aus was für nichtiger Nahrung erschliesst  
Ihre arglose Wärme das Schimmern der Schläferin?*

*Atem, Traum, Schweigen-, unbezwingliche Stille, drin,  
du den Sieg hast, Friede, der stärker als Weinen  
fließt,  
wenn der wolle Schlaf, der sich ernsthaft und breit  
ergießt,-  
einer solchen Feindin bewältigt den Eigensinn.*

*Schläferin: Hingabe, Schatten und Goldes ein Hauf,  
aber dein furchtbares Ruhn tut so grosse Begabungen  
auf,  
langhin, o Hindin, bei einer Traube gestreckte,  
dass, wird die Seele, dir fern, auch im Hades  
betroffen,  
doch deine lautere Form, die ein Arm wie im Fliessen  
verdeckt  
wacht; sie wacht deine Form, und meine Augen sind  
offen.*

**PAUL VALERY: VARIACIONES DE UNA DURMIENTE** (tr. de Jorge Guillén)

I

*¡Cuáles son los secretos que en su corazón quema,  
Joven, mi amiga,  
Alma por una máscara  
Muy dulce  
Respirando el aroma de una flor?  
¿Con qué vano alimento  
Su calor inocente  
Sustenta  
La irradiación de una mujer dormida?  
Un alentar en sueños, un silencio;  
Invulnerable calma.  
¡Cómo triunfas, oh paz,  
Más potente que un llanto,  
Cuando la onda grave*

*De este dormir a fondo  
Con su amplitud conspira sobre el seno  
De esa enemiga!*

*Durmiente,  
Ya un amontonamiento  
Dorado por las sombras y abandonos,  
Lánguida cierva larga,  
Larga junto a un racimo:  
Henchido está de tales dones  
Tu temible descanso  
Que aun el alma ausente,  
Un alma atareada en los infiernos,  
Tu forma- vientre puro  
Que orna cubriendo muy fluido un brazo-  
Vela. Tu forma vela.  
Y mis ojos, abiertos.*

II

*¡Mi amiga está quemando secretos de su vida,  
Alma con dulce mascara que oliese alguna flor?  
¡Con qué futil materia tan ingenuo calor  
Logra esta irradiación de una mujer dormida?  
Soplo, ensueños, silencio, calma nunca vencida ...  
Eres, oh paz, quien triunfa, más fuerte que el dolor,  
Cuando la onda grave del sueño y su candor  
Conspira sobre el torso de la que así me olvida.  
Oh duramente con oros de sombra y dejadez,  
Tu temible sosiego te tiende tan aguda  
-Junto a un racimo larga cierva con languidez-  
Que pese al alma errante por infernales puertos,  
Tu forma- vientre puro que un brazo no desnuda-  
Vela. Tu forma vela ¡Y mis ojos, abiertos!*

III

*¡En su corazón secretos  
Quema mi joven amiga,*

Alma que por una máscara  
Suave a una flor aspira?  
¡Con qué vanas provisiones  
Calor tan cándido anima  
Tal foco de irradiación:  
Una mujer, y dormida?  
Ese, alentar, los ensueños,  
El silencio: ¡qué tranquila  
Tregua invencible! Tú vences,  
Oh paz, más que el llanto rica,  
Cuando de este plano sueño  
La onda grave conspira  
Con su amplitud sobre el pecho  
De semejante enemiga.  
Durmiente, dorado haz  
De abandonos en umbría,  
Oh cierva lánguidamente  
Próxima a un fruto de viña:  
Tu temeroso reposo  
Con tales gracias gravita  
-Y aunque tan ausente el alma,  
Al infierno descendida-  
Que tu forma, vientre puro  
Que un brazo fluido esquiva,  
Está velando. Tu forma  
Vela. Mis ojos la miran.

IV

¡Secretos hay quemados por mi amiga,  
O esta oliendo el aroma de una flor?  
¡Como, ingenua, compone el esplendor  
-Radiante así- que a su desnudo abriga,  
Soplos, sueños silencio. Se desliga  
La paz, triunfante más que todo ardor,  
Cuando el sueño en su onda de raptor  
Concierta con la piel de su enemiga,  
Durmiendo aun dorada de abandono,  
Cierva en delicia a par de algún racimo:

*Ya está el reposo con tu forma a tono.*

*Ya el alma hacia el infierno de su limo,*

*Tu forma vela y yo me perfecciono:*

*Nunca a mis ojos de quererte eximo.*

**PAUL VALERY: LA DURMIENTE** (traducción de Blas Matamoro)

*¿Quema tu corazón un enigma, mi amiga,  
alma que, por la máscara, hueles aquella flor?*

*¿Con qué vano alimento su caliente candor  
torna radiante y joven a la mujer dormida?*

*Respira el sueño. Calla la invencible fatiga,  
paz que acaba triunfando, más fuerte que el dolor,  
cuando las olas plenas y graves del sopor  
conspiran en la entraña de tamaña enemiga.*

*Tu reposo terrible, durmiente abandonada,  
se colma con ofrendas, altas sombras doradas.  
Larga gacela laxa, bajo el pámpano extensa  
si el alma está vacante, por el infierno errando,  
tu vientre puro, forma que el blando brazo tensa,  
está despierto. Insomnes, mis ojos van mirando.*